

Министерство образования и науки Российской Федерации
Амурский государственный университет

ИННОВАЦИИ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

*Материалы VIII Международной научно-практической конференции
19 февраля 2015 г.*

Часть I

Благовещенск
Издательство АмГУ
2015

Инновации в социокультурном пространстве: Материалы VIII Международной научно-практической конференции. Часть I.. – Благовещенск: Амурский гос. ун -т, 2015.

В представленных докладах авторами изложены научные, экспериментальные и практические достижения в области искусства, культуры, дизайна, архитектуры, технологий различных отраслей промышленности.

Сборник предназначен для ученых, аспирантов, студентов, инженерно-технических практиков.

Редакционная коллегия:

Плутенко А.Д., д-р техн. наук, профессор	– ректор Амурского государственного университета, г. Благовещенск
Гэ Шуцзунь	– декан факультета изобразительного искусства университета г. Хэйхэ, КНР
Абакумова И.В., канд. техн. наук, доцент	– Амурский государственный университет, г. Благовещенск
Васильева Н.А., канд. архитектуры, доцент, член СД РФ	– Амурский государственный университет, г. Благовещенск
Каримова И.С., канд. пед. наук, доцент	– Амурский государственный университет, г. Благовещенск
Медведев А.М., канд. техн. наук, доцент	– декан факультета дизайна и технологии, Амурский государственный университет, г. Благовещенск
Москаленко Н.Г., канд. техн. наук, доцент	– зам. декана по научной работе факультета дизайна и технологии, Амурский государственный университет, г. Благовещенск
Коробий Е.Б., доцент, член СД РФ	– зав. кафедрой дизайна, Амурский государственный университет, г. Благовещенск
Путинцева Л.А., канд. техн. наук, профессор	– Амурский государственный университет, г. Благовещенск
Ковалева Л.А., канд. техн. наук, доцент	– Амурский государственный университет, г. Благовещенск

ISBN 978-5-93493-219-1

ISBN 978-5-93493-243-6 (часть II)

В авторской редакции

© Амурский государственный университет, 2015

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ДИЗАЙНА И ИСКУССТВА

УДК 7.03 (510)

**ИСТОРИЯ ИСКУССТВА ЦЗЯНЬЧЖИ – ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ
И ТРАДИЦИЙ КИТАЯ**

Н.В. Мартынова

Своеобразие китайской бумажной вырезки объясняется не только древностью этого искусства, но и непрерывающейся преемственностью традиций. Темы и сюжеты «цзяньчжи» настолько многообразны, что позволяют рассматривать их как визуальную историю традиций и культуры простого народа в картинках, которые красным цветом и изысканностью рисунка в дни праздника Весны создавали не только праздничную атмосферу в доме, но и имели функцию оберега от злых духов и несчастий.

Ключевые слова: традиции Китая, история искусства, народная культура, бумажная вырезка, оберег.

**ART HISTORY JIANZHU – A SOURCE OF STUDY FOLK CULTURE
AND TRADITIONS OF CHINA**

N.V. Martynova

The peculiarity of the Chinese paper cutting due not only to the antiquity of this art, but also the unbroken continuity of traditions. Themes and subjects «Jianzhu» so diverse, that allow us to consider them as a visual history of the traditions and culture of the common people in the pictures, which are red and refinement pattern during the Spring Festival, created not only a festive atmosphere in the house, but also have the function of warding off evil spirits and misfortunes.

Key words: Chinese tradition, art history, folk culture, paper cutting, amulet.

Художественная вырезка из бумаги узоров – «цзяньчжи» – один из самых популярных традиционных видов народного декоративно-прикладного искусства Китая, который отнесен ЮНЕСКО к числу мирового культурного наследия. Технические приемы вырезания китайских мастеров отшлифованы веками, отсюда ювелирность и безупречность исполнения, четкость и отточенность линий. Своеобразие китайской бумажной вырезки объясняется не только древностью этого искусства, но и непрерывающейся преемственностью традиций. Длительная история существования и развития искусства вырезания из бумаги в Китае обусловила формирование нескольких четко выраженных направлений: чуан-хуа, или «оконные узоры» и си-хуа, или праздничные украшения, трафареты, образцы для вышивок, ритуальные предметы, символы-благопожелания на разные случаи жизни и т.д. Инструменты для вырезания таких узоров достаточно просты: обычно нужны только ножницы с острыми кончиками и канцелярский нож-резак, чтобы создать из тончайшей бумаги настоящее произведение искусства. Поэтому искусство вырезания из бумаги в народе имеет и другое название «кэчжи», что в переводе означает «мгновенная вырезка».

1. У искусства вырезки из бумаги долгая история, оно возникло во времена династий Шан или Чжоу и передавалось из поколения в поколение, дойдя до наших дней. По данным археологов, оно

берет свое начало в VI в., но многие считают, что на самом деле его история началась на несколько сотен лет раньше. Сначала вырезанные узоры использовали в религиозных ритуалах, а затем для украшения интерьера. Неудивительно, что и вырезание из бумаги зародилось на родине бумаги, в Китае, сначала из-за ее дороговизны к ней сложилось особое отношение, как к дару богов. В эпоху династий Хань и Тан женщины вырезали из золотой фольги узоры и украшали ими свои виски, дополняли женские наряды. В древние времена китайцы часто вырезали из бумаги изображения разных предметов или фигурки людей и клали их в гроб вместе с телом покойного либо сжигали. Подобный обычай до сих пор можно встретить в некоторых местах за пределами Китая. Изображения, вырезанные из бумаги, обычно обладают символическим значением, поэтому они стали частью религиозных ритуалов. В настоящее время во многих старинных сооружениях Китая можно увидеть много различных разноцветных узоров и изображения, выполненные по дереву, деревянную мебель, расписанную лаком. Ученые установили, что все они были сделаны на основе бумажных вырезок и аппликаций (рисовали нужный орнамент, вырезали из бумаги образец, а затем по нему резали, вышивали или просто приклеивали его и раскрашивали). Кроме того, эти оригинальные узоры были найдены в качестве украшений жертвенных даров на церемонии почитания богов и предков. С появлением бумаги во всем мире стало распространяться удивительное искусство вырезания, завоевавшее весь мир и сохраняющееся до нашего времени на всех континентах земного шара.

Существует предположение, что происхождение вырезок связано с ткачеством. Характер рисунка и доходчивость образов сближает вырезки из бумаги с набивными хлопчатобумажными тканями. Изображения цветов на тканях появились в конце эпохи Хань (206 – 220 гг. н.э.). Примерно к тому же времени относится изобретение бумаги. Некоторые китайские исследователи полагают, что именно в этот период и зародилось искусство вырезки из бумаги. Однако появление самих «оконных цветов», имеющих назначение оберегов, письменные источники относят к гораздо более позднему времени. Точные сведения об этом виде народного творчества, имена мастеров и описание вырезок имеются только для Танского и Сунского времени (VII-XII вв.). В одном из средневековых трактатов написано: «В бывшей столице на улицах сидели люди, которые тонко и красиво вырезали оконные цветы...». Искусство художественной вырезки из бумаги не получило отражения в исторических документах Китая. Лишь после съезда работников литературы и искусства в Яньи (1942 г.) начался сбор и изучение этих интересных с историко-этнографической и искусствоведческой точек зрения памятников народного творчества. Была совершена экспедиция в северо-западные районы, где искусство вырезки получило особо широкое распространение. В Китае бумажные вырезки разделяются на одноцветные и разноцветные, а по тематике они делятся на «южный» и «северный» стили. Между этими двумя стилями существует большая разница. Например, в провинции Шаньдун издавна было принято вырезать из бумаги различные изображения животных и растений. А в провинции Фуцзянь бумажные аппликации отличаются особой ажурностью. В горных районах, таких как Наньпин, Хунань и др., большинство аппликаций – это изображения диких и домашних животных. В районах морского побережья вырезки в большинстве своем представляют собой изображения морской флоры и фауны. В местности Путянь вырезают в основном красивые симметричные узоры и цветы. Также издавна славится своими уникальными аппликациями провинция Аньхой, отличающимися тонким, изящным рисунком сложных композиций, а также выразительным контуром вырезки (рис. 1).

В последнее время аппликации именно этой провинции часто экспонируются на выставках не только внутри страны, но и за рубежом. Они публикуются в журналах и демонстрируются по телевидению. На рис. 2 изображены работы современных мастеров в технике вырезания из бумаги.

Вырезки из бумаги разнообразны, но все они имеют свойственный только этому виду искусства единый стиль.



Рис. 1.



Рис. 2.

Художественными особенностями таких композиций являются:

1. Замкнутые контуры. Все части узора, несмотря на ажурность, должны быть связаны между собой таким образом, чтобы работа не распадалась.

2. Композиционное построение узора. Обязательны – *симметричность* построения, *плоскостное расположение* всех действующих лиц на первом плане; *декоративность* и *силуэтность рисунка*; четкое отделение главных фигур от второстепенных элементов; условность изображения, масштабные нарушения.

3. Непосредственное восприятие и выразительное **обобщение, лаконичность и декоративность** (рис. 3).

Широкое распространение этот промысел получил в сельских провинциях. В каждом районе вырезки приобретают свой характерный узнаваемый стиль. Так, вэйсянские вырезки-миниатюры из бумаги «ляньпу», демонстрирующие образцы грима для китайской оперы, выполнялись из тонкой папиросной бумаги, расцвеченной акварелью. Основным сюжетом этих простых, на первый взгляд, произведений из бумаги являются труд и жизнь простого народа. Ажурные узоры из бумаги из провинции Шаньси широко известны во всем мире, а работы мастеров школы чжэцзян с использованием духовных и религиозных мотивов отличаются элегантностью, тонкостью и изяществом исполнения. Особенно известны вырезки из пяти провинций Китая – Хэбэй, Цинян, Шаньдун, Чжецзян и Нанкин, имеющие свои особенности. Вырезки провинции *Хэбэй* отличаются высоким мастерством и являются наилучшими в этом виде китайского народного творчества. Они своеобразны по изготовлению – исполняются с помощью бритвы. В экспозиции представлены две серии работ. Тема первой серии – персонажи классических опер, второй – цветы и птицы. Вырезки провинции *Цинян* близки по композиции и колориту к изделиям провинции Хэбэй. Работы из провинции *Чжецзян* отличаются разнообразием форм и декоративностью.



Рис. 3.

Чжецзянские вырезки используются как украшения для бумажных фонариков и подарков, а некоторые из них служат узорами для вышивки. Бумажные вырезки из провинции *Нанкин* предназначены для праздничного оформления зала, поэтому в этих композициях особенно подчеркнута радостное и веселое настроение. В деревне вырезанием из бумаги занимались в основном девушки и женщины. Но профессиональными мастерами чаще всего были мужчины, так как раньше только мужчины имели возможность заниматься ремеслом в специальных мастерских. Однако овладеть этим мастерством была обязана каждая девушка, что становилось одним из важных критериев выбора невесты. В начале XX в. в провинции Шаньдун распространился обычай: парень перед своим обручением или свадьбой прежде всего просил свою невесту сделать вырезку из бумаги, по которой и судил о ее способностях и сообразительности. Вырезки из бумаги женщин провинции Шаньдун, как и в других местах, отличаются своим художественным вкусом (рис. 4).

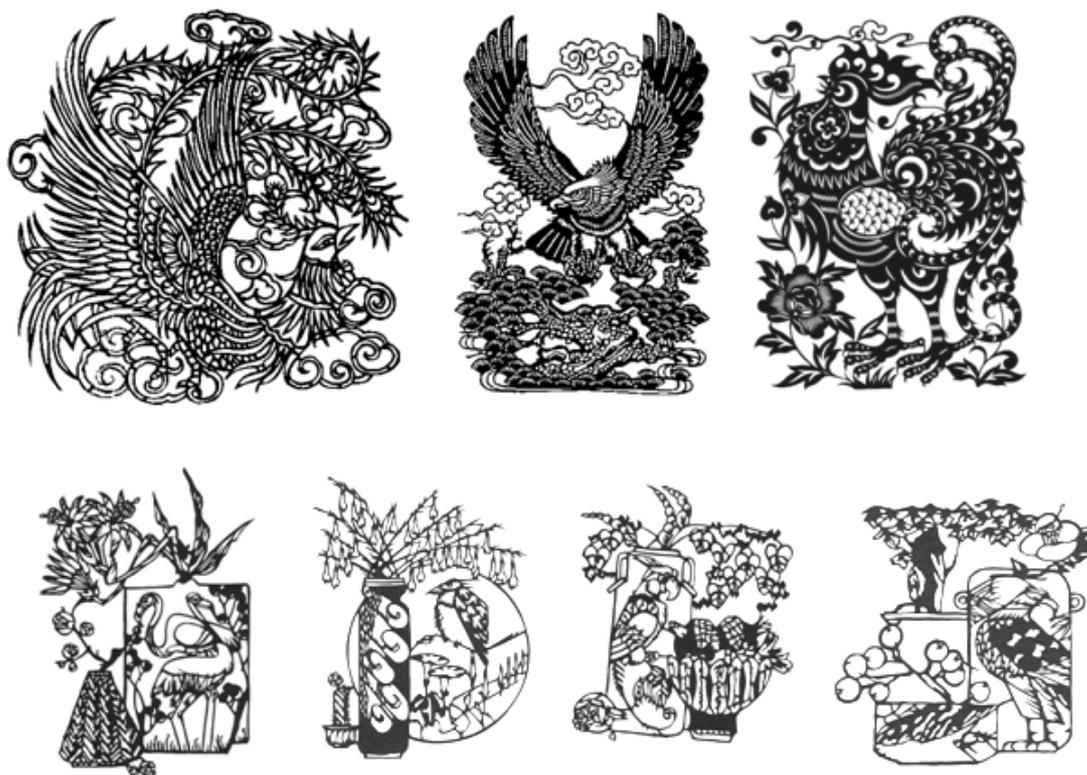


Рис. 4.

Рассматривая коллекции вырезок из бумаги, можно увидеть между ними разницу: одни созданы домашними хозяйками городов и характеризуются тонкостью исполнения и изяществом в композиции деталей, а другие, сделанные деревенскими женщинами, отличаются простотой, лаконичностью и обобщенностью изображаемых объектов (рис. 5).

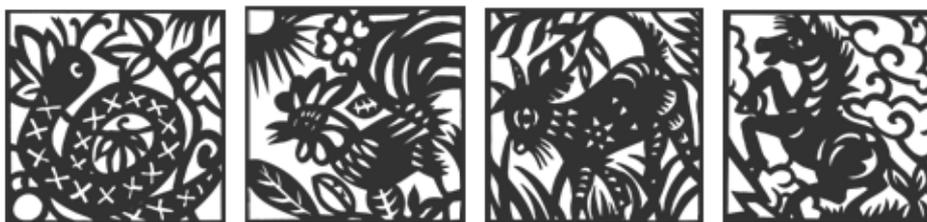


Рис. 5.

Но между ними все-таки имеются общее – они обладают большой притягательной силой. Накануне праздника Весны женщины наклеивают на окна своих домов (в деревенских домах некоторых южных районов до сих пор стекла заменяет промасленная бумага) красивые ажурные бумажные узоры. Эти так называемые оконные цветы чуан-хуа изготавливаются искусными руками женщин в течение зимы. Доступность материала и простота изготовления вырезок сделали такой вид искусства одним из самых распространенных в народе. Обычай наклеивать на окна изображения божеств, духов и героев народных легенд происходит в Китае из глубокой старины. Еще до появления вырезок подобные изображения у китайцев играли, может быть, роль оберегов – заступников и защитников человека, домашнего очага. В настоящее время бумажные узоры используются для украшения интерьера, декорирования стен, дверей, окон и т.д. Они также используются для украшения подарков, а иногда и сами служат подарком. Раньше в народе такие вырезанные из бумаги узоры служили образцами для вышивки и орнаментов лаковых изделий.

Вырезание из бумаги всегда выполнялось только вручную. Вырезки изготавливают таким образом – мастер рисует или переносит с трафарета изображение на цветную бумагу, прикрепив ее по углам, и вырезает ножом или ножницами. Первый вид – вырезание при помощи ножниц, используя сразу несколько листов бумаги (обычно до 8 листов за один раз) – мастера клеят их на бумагу и при помощи острого ножа доводят узор до совершенства. Второй способ – вырезание при помощи ножа, сначала бумагу несколько раз складывают, кладут ее на рыхлый клей, сделанный из пепла и жира животных, потом тщательно вырезают на бумаге узор, держа нож в руке вертикально, и обрабатывают его по заготовленному образцу. Преимущество второго способа состоит в том, что он позволяет одновременно вырезать сразу несколько узоров.



Рис. 6.

Мастера вырезки исходят в основном из двух композиционных принципов – симметрии и равновесия. Симметричны многие произведения китайского искусства – от памятников классической архитектуры до национального орнамента. Высокий уровень развития всех видов прикладного искусства в Китае обусловил удивительную выразительность художественных вырезок. Мастера используют в основном старые традиционные формы: круг, квадрат, овал, двойной китайской тыквы, веера и т.д., которые придают вырезкам законченный вид и четкость (рис. 6).

Все вырезки можно разделить на пять видов.

Первый, наиболее распространенный – вырезки с самостоятельным законченным сюжетом. Другой – комплексные вырезки на сюжеты народных легенд и старинных пьес, составляющих цикл. Третий вид – крупные вырезки из нескольких частей, наклеенные на окно, образующие одно крупное изображение. Четвертый вид – орнаментально-декоративные вырезки, часто в виде сплошной ленты. Пятый вид – «потолковые вырезки», круглые или квадратные, которые гораздо крупнее «оконных». Вырезки первого вида обычно изображают людей, цветы, птиц и животных. Вырезки второго вида – события из жизни людей. Третьего – крупных животных и птиц (феникса, льва, единорога). Четвертый и пятый виды чаще всего представляют гирлянды цветов и плодов. Вырезки бывают одноцветными и многоцветными. Многоцветные очень декоративны: красные (наиболее распространенные, нарядные и праздничные), зеленые, синие, голубые, фиолетовые и др. Многоцветные вырезки раскрашивают от руки – сначала светлой краской, потом темной. Вырезки одного комплекса или серии раскрашиваются одним цветом.

Одной из самых известных мастериц, продолжательниц искусства вырезки из бумаги считается *Линь Тао*. Она родилась в 1903 г. и с 16 лет начала учиться искусству вырезки из бумаги. Некоторые ее работы включены в книгу «Полное собрание китайского народного искусства. Орнамент», которая издана в 2006 г. издательством «Изобразительное искусство» провинции Цзянсу. В 2004 г. Центральный художественный институт организовал выставку работ Линь Тао в Музее изобразительных искусств Китая под названием «К матушке-реке. Жизнь и творчество талантливого продолжателя искусства китайских народных вырезок из бумаги». Позднее сюжет о выставке был включен в телефильм «Исчезающая матушка-река», снятый совместно с Центральным художественным институтом и представительством ЮНЕСКО в Пекине, для включения в Реестр объектов мирового культурного наследия. И сегодня на ее родине, когда отмечают свадьбу, люди обязательно обращаются к ней за вырезками, изображающими красивые цветы, дракона и феникса, уток-мандаринок, которые символизируют счастье и радость, богатство и долголетие, чтобы украсить ими подарки и на приданое, а также приходят к ней учиться искусству вырезки.

Известным в Китае произведением стала огромная картина, выполненная в технике «цзяньчжи» китайкой *Ли Цзинчжу* (она вырезала ее пять лет!) (рис. 7). Картина была представлена посетителям в государственном парке пионов города Лоян, расположенном в китайской провинции Хэнань. В центре картины вырезан цветок пиона диаметром 1,5 м, а по краям – около сотни маленьких пионов и десятков не похожих друг на друга драконов и фениксов.



Рис. 7.

В течение многих столетий праздник в Китае, как в любом традиционном обществе, выполнял очень важную коммуникативную роль, символически возобновляя связь не только между ныне живущими членами общества, но и их ушедшими предками.

Таким образом, в символическом пространстве праздник устанавливал как «горизонтальную» (между нынешними членами общества), так и «вертикальную» связь. В частности, на современном этапе один из календарных праздников Чуньцзе (китайский Новый год по аграрному календарю), обобщив традиционные новогодние обряды и ритуалы, стал всенародным праздником, на культурном уровне объединяющим нацию.

При сохранении многих архаических аспектов новогодней обрядности праздник Чуньцзе, на государственном уровне подкрепленный семидневными каникулами, является одним из наиболее значимых современных символов единства китайской нации и общности исторического происхождения китайцев.

Масштаб приготовлений и проведения встречи Нового года таковы, что в массовом сознании китайцев современный Чуньцзе воспринимается не только как китайский, но и как мировой праздник. Праздничная символика безотносительно какой-либо конкретной страны мира раскрывает нам одну из важных коррелирующих сил в обществе – познание себя в пространстве истории. Черта первобытности праздника очевидным образом проявляются в современном Китае – в виде новогодней обрядовости. Накануне праздника Весны (Нового года) в Китае издавна существует обычай желать друг другу долгой жизни, радости и счастья. При этом дарят изображения трех, пяти или восьми «счастливых предзнаменований» (рис. 8).

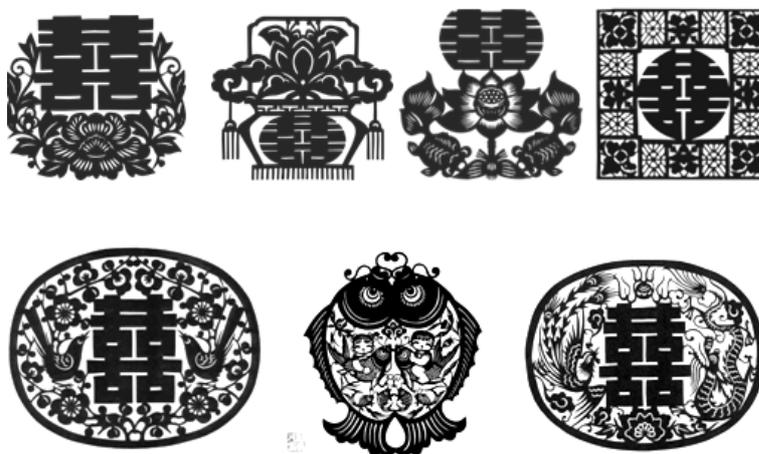


Рис. 8.

Во время свадебных церемоний на двери, окна, дверцы шкафов и даже над кроватью новобрачных приклеивают вырезанный из бумаги иероглиф «двойное счастье».

Северная школа представлена мастерами из провинций Шаньси (Shanxi), Шэньси (Shaanxi) и Шаньдун (Shandong). Фигуры, вырезанные ими из бумаги, относительно просты и лаконичны, но разнообразны по форме, в которую вписан иероглиф благопожелания и долголетия (рис. 9).



Рис. 9.

«Три предзнаменования» включают изображения пиона – символа богатства, тыквы – символа долголетия и сплетенного в сложный орнамент двойного иероглифа, означающего радость и счастье, утки – семейного счастья, рыбки – успеха в обучении и работе.

Новогодним пожеланием является также изображение лошади, везущей на спине вазу с деревцом, на ветвях которого нанизаны монеты. Эти символы нередко встречаются среди старых китайских вырезок. Особенно часто народные мастера вырезают рыбок. Изображение одной рыбки означает пожелание богатства; двух, плывущих вниз – единства и гармонии; рыбка, плывущая вверх,

означает положение успеха в учении и работе. На рис. 10 изображены символические представители года по восточному гороскопу в вырезке из бумаги.

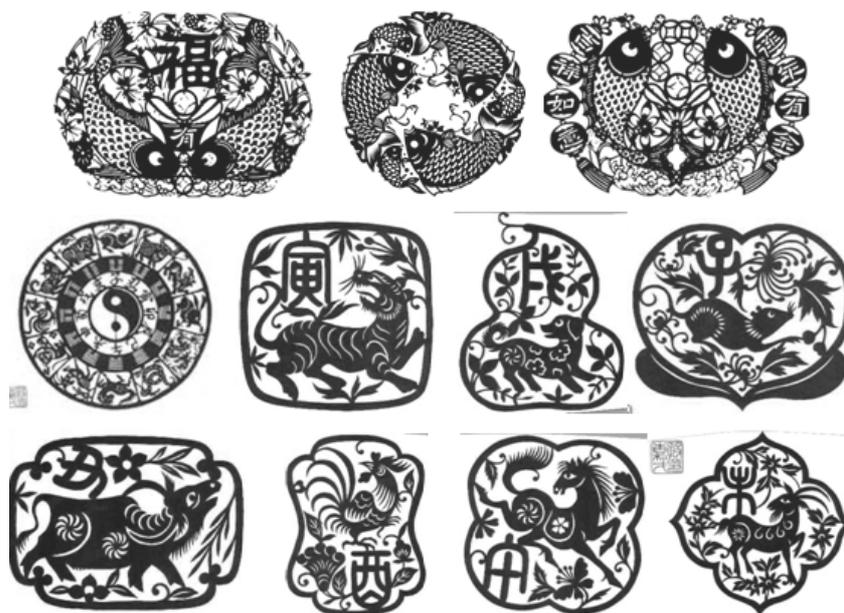


Рис. 10.

Накануне свадьбы на окна домов жениха и невесты наклеиваются изображения уток и птичек-белоголовок – символов семейного счастья.

Следуя древним обычаям, художники создают новогодние вырезки-пожелания из красной бумаги. Красный цвет в китайской культуре соответствует стихии огня, символизирует течение жизни, отпугивает злых духов и приносит удачу в дом, гармонизирует общую атмосферу.

Иногда вырезки из бумаги могут состоять из нескольких фрагментов, составляющих целую композицию.



Например, в центре окна располагается центральный узор, по углам – угловые аппликации, а над окном прикрепляется свободно подвешенная аппликация, которая колышется от легкого ветерка.



На рис. 11 изображены художественные вырезки из тончайшей папиросной бумаги, которые обычно наклеиваются на окна. В каждой провинции вырезки имеют свой характерный стиль. В наши дни это искусство в Китае получило широкое распространение в области графического дизайна: упаковки, одежды, интерьера; в рекламе торговых марок, в сфере кино и телевидения.

Рис. 11.

Этот вид искусства уже заслужил любовь и признание людей всех стран мира, через популяризацию уникальных произведений на многочисленных выставках. Так, в 2014 г. в Народно-революционном военном музее Китая состоялась выставка известного мастера художественной вырезки из бумаги Чжу Синьци, крестьянина-художника, родившегося в провинции Чжэцзян. Он занимается этим искусством уже более 30 лет (рис. 12). В последние годы, по мере развития этого вида искусства в Чжэцзяне, Чжу Синьци стал одним из самых известных мастеров. На прошедшей выставке вырезок из бумаги были представлены более сотни его

произведений (рис. 13), получившие высокую оценку как со стороны представителей искусства, так и широкой общественности, посетившей выставку.

На Дальнем Востоке России Владивосток стал местом презентации уникального народного искусства россиянам: на о. Русский в галерее ДВФУ 27 сентября 2014 г., состоялось торжественное открытие выставки «Нематериальное культурное наследие – традиционное китайское искусство вырезания из бумаги», посвященной 65-летию образования Китайской Народной Республики.



Рис. 12.



Рис. 13.

На открытии выставки присутствовала уникальный мастер по китайскому традиционному вырезанию из бумаги Гао Цин Хун – художница, член комитета Ассоциации по продвижению китайской культуры, заместитель председателя Союза искусствоведов по традиционному вырезанию из бумаги провинции Шаньси, председатель Ассоциации по традиционному вырезанию из бумаги г. Датун и уезда Гуанлин. Гао Цин Хун начала учиться бумажной вырезке с 4 лет, она наследница шестого поколения мастеров гуанлинской бумажной вырезки, причисленной к мировому нематериальному культурному наследию. За более чем 30-летний период творчества она получила звание «Мастер декоративно-прикладного искусства».

Окончив курс обучения в Университете Цинхуа, Гао Цин Хун стала победительницей многочисленных национальных конкурсов, а ее произведения вошли в коллекции многих музеев мира. Самые известные работы мастера: панорама «Каменные пещеры Юньган», «Празднование Олимпийских игр 56 наций», картина по знаменитой китайской скульптуре «Скачущая лошадь на спине летящей ласточки». В 2008 г. Гао Цин Хун была приглашена Олимпийским комитетом для работы над АРТ-проектом «Китайские истории: Дом счастливых облаков» в Олимпийской деревне. В 2010 г. в качестве представителя мировой нематериальной культуры «Китайское вырезание из бумаги» Гао Цин Хун приняла участие во Всемирной выставке (г. Шанхай) (рис. 14). В последние годы по приглашениям Международной организации сотрудничества по экологической безопасности Гао Цин



Рис. 14.

Хун принимала участие во многих конференциях, организованных ООН и другими международными организациями. Ее произведения в качестве подарков были преподнесены лидерам и выдающимся личностям многих стран.

Наиболее известен своей уникальностью вырезанный из бумаги 15-слойный портрет

генерального секретаря ООН г-на Пан Ги Муна. Художник Гао Цинхун неоднократно приглашалась на телевидение телеканалом «Феникс», Китайским центральным телевидением и другими телевизионными компаниями. Своим творчеством Гао Цинхун внесла большой вклад в продвижение китайской нематериальной культуры и открыла современному миру уникальное искусство традиционного китайского вырезания из бумаги.

Литература

1. Виноградова, Н.А. Искусство стран Дальнего Востока // Малая история искусств/ Н.А. Виноградова, Н.С. Николаева. – М., 1979.
2. Кочетова, С. Фарфор и бумага в искусстве Китая / С.Кочетова. – М.; Л., 1956.
3. Китай. Декоративно-прикладное искусство// Интернет-альманах «Все о Китае». URL: <http://www.china-voyage.com/2010/01/dekorativno-prikladnoe-iskusstvo/>
4. Кравцова, М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие / М.Е. Кравцова. – СПб.: Изд-во «Лань», 2004. – С. 428.
5. Экспозиция «Искусство Китая» // Официальный сайт Государственного музея искусства народов Востока. 2010. URL: <http://www.orientmuseum.ru/art/china/>
6. [http:// www.Sino-arts.com/images/papering/yin2/bkgoldfish.htm](http://www.Sino-arts.com/images/papering/yin2/bkgoldfish.htm)

ОДУХОТВОРЕННАЯ ПУСТОТА КАК ФИЛОСОФСКИЙ ИДЕАЛ КРАСОТЫ В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ ЭПОХИ ДИНАСТИИ СУН

У Цюн, Н.В. Мартынова

Авторы статьи, рассматривая философское понятие пустоты, связанное с особым отношением человека к природе, попытались раскрыть его значение в пейзажной живописи «горы-воды», ставшей не только эстетическим открытием, но и проявившей характер китайской живописной культуры.

Ключевые слова: *пустота, философия, пейзажная живопись, китайское искусство, традиции.*

SOUFULLY EMPTINESS, LIKE PHILOSOPHICAL IDEAL BEAUTY IN CHINA LANDSCAPE PAINTING EPOCH SONG DYNASTY

U Qiong, N.V. Martynova

The author, considering the philosophical concept of emptiness, which is associated with a particular relationship between human and nature, tried to reveal its importance in landscape painting «mountain-water». Chinese landscape painting has become not only an aesthetic discovery, but also reflect of Chinese art culture.

Key words: *emptiness, philosophy, landscape painting, Chinese art, traditions.*

Китайское искусство прошлых эпох по праву заняло важное место в истории мировой культуры. Художественные образы, созданные на протяжении древности и средневековья китайским народом, многообразны и отмечены яркой самобытностью мастеров, оставивших после себя грандиозное наследие: неповторимые по красоте памятники архитектуры, скульптуры, живописи, декоративно-прикладных изделий и народных ремесел. Китайские поэты и прозаики сумели донести до наших дней благоговейно-восторженное чувство красоты природы, интерес к многообразным явлениям жизни, представлений, во многом отличных от сложившихся в европейских странах. Китай – страна земледелия, где жизнь земледельца целиком зависит от воли стихии, а сам человек рассматривался художником как часть природы, – природный мир стал предметом философских размышлений. Неизбежная повторяемость природных циклов, смена времен года и настроений природы, связанные с жизнью человека, уже в глубокой древности объяснялись взаимодействием двух важнейших полярных начал: пассивного темного и активного светлого, женского и мужского – инь и ян. Гармония Вселенной определялась творческим союзом этих двух великих сил мироздания, а круговорот природы представлялся следствием чередования пяти стихий (воды, дерева, огня, металла и земли), каждая из которых соответствовала стороне света или времени года [4].

В Китае значительно раньше, чем в других странах, было сделано своеобразное эстетическое открытие природы, и пейзаж ярче всего определил лицо китайской живописной культуры, *связанной с особым отношением человека к природе.* Китайская живопись пронесла свои устойчивые традиции сквозь века, сохранив их до нашего времени, не утратив ни поэтичности, ни живой связи с миром. Несмотря на необычность художественного языка, она и сейчас волнует глубоким поэтическим проникновением в мир природы, тонкостью его понимания, искренностью чувства [2].

Сам пейзаж – это картина гор-и-вод, где противоположности нуждаются друг в друге. Зачастую западные пейзажи вырастают из опыта изучения только неба, или только моря, или только леса, либо какой-нибудь другой преобладающей черты. Китайцы же **применяют принцип взаимообу-**

словленности противоположностей во всем, что касается живописи. Горы и вода в сознании китайцев воплощали важнейшие силы Вселенной «инь и ян» – энергию и покой, активность и пассивность. Само понятие пейзажа «шань-шуй» произошло от сочетания двух иероглифов: «шань» – гора, «шуй» – вода. Так в самом термине «шань-шуй» закрепились главные мотивы китайского ландшафта и воплотились основные понятия древней натурфилософии.

На очень ранней стадии в Китае вся человеческая жизнь стала соизмеряться с природой, через которую люди пытались осмыслить законы бытия. Огромное влияние на формирование духовной жизни Средневекового Китая оказали три философских учения – конфуцианство, буддизм и даосизм, сыгравшие важнейшую роль в развитии всего китайского средневекового искусства, особенно пейзажной живописи.

Каждое из них охватывало свою сферу проблем. *Конфуцианство*, возникшее в VI–V вв. до н.э. как этико-моральное учение, *стремилось к обоснованию и укреплению установленных в государстве порядков*. В отличие от конфуцианства *даосизм*, также возникший в VI–V вв. до н.э., *основное внимание сосредоточил на законах, господствующих в природе*. Буддизм пришел в Китай на рубеже новой эры, основное внимание *сосредоточив на чистоте внутреннего мира*. Буддизм установил целую систему правил для разных видов искусства, разработал устойчивые традиции в области истории, музыки, поэзии и живописи.

Главное место в учениях занимала *теория всеобщего закона природы* – «дао», понимаемая как путь Вселенной, вечное круговращение совершаемых на земле и небе процессов, категория «дао» заняла одно из главных мест в философии и искусстве Китая. Основатель учения Лао-цзы считал, что главнейшая цель человека – достижение гармонии и единства с миром, т.е. следование пути «дао».

Два самобытных учения Китая – конфуцианство и даосизм – создали *культурный климат*, в котором развивалась китайская живопись. Они оба искали «внутреннюю реальность» во взаимопроникновении противоположностей, там, где западная традиция установила антагонистические дуальности – духа и материи, божественного и человеческого, идеального и естественного, классического и романтического, традиционного и прогрессивного.

Тонкое понимание особенностей национальной природы помогло китайским живописцам выработать свои неповторимые приемы, обобщающие законы живописи. В процессе долгих поисков ими была найдена своеобразная форма длинных, лентообразных, горизонтально и вертикально ориентированных картин-свитков, помогающих им показать мир в его вселенской необъятности. Такие шелковые или бумажные многометровые полосы, наклеенные по окончании работы на плотную бумажную основу и свернутые вокруг деревянного валика в рулон, хранились в специальных изящных футлярах и вынимались только для рассматривания. Писание пейзажной картины считалось священнодействием в творении совершенства художественной чистоты.

Понятие «Дао» было краеугольным камнем китайской живописи. Хотя оно уходило корнями в представления о космосе, оно было переосмыслено художниками сунской эпохи как «живая реальность», которая и считалась предметом живописи. «Когда постигаешь чудесное в мире, не знаешь, является ли искусство Дао или Дао – искусством», можно прочесть в каталоге императора Хуэйцзуна. «...живопись – одно из изящных искусств, которое хранит в себе Дао» по словам художника Ван Юя, времени Цин [3]. Судя по этим цитатам, китайский художник был мистиком в той мере, в какой даосизм можно назвать разновидностью мистицизма природы. Вместо того, чтобы искать единения с Абсолютом, он стремился к гармонии со Вселенной и к общению со всем сущим в мире. Сам выбор предмета изображения придавал объектам природы новый смысл, ибо считалось, что все сущее участвовало в тайне Дао. *Значимость не присутствующего* – самое очевидное качество Дао, но и самое ускользающее: «В Дао всякое движение – возвращение, Всякое полезное свойство – слабость. Хотя все сущее под небом рождается в бытии, бытие само рождается в небытии» [3]. Исторически

использование *не присутствующего в картине*, т.е. пустого места, восходит к нейтральному фону, характерному для всего раннего искусства, и картины дотанского времени не составляли исключения. В западной живописи эти нейтральные пустоты исчезли после открытия физического пространства как такового и превратили его: в голубое небо, облака или атмосферные явления. Китайцы же *превращали нейтральные пустоты живописи в одухотворенную пустоту картин сунского времени*. К времени Цин эти пустоты выродились в бессмысленные куски чистой бумаги, потому что художники утратили контакт с глубинами Дао и увлеклись *«искусством для искусства»*. Мы можем заметить, что использование отсутствующего в живописи весьма далеко отстояло по времени от символов пустоты, употреблявшихся ранними даосами, – например, пустоты сосуда или дома, и все же рассуждения Лао-цзы и Чжуан-цзы создали тот культурный климат, в котором стало возможным преобразование подобных понятий в пустоту, безграничность и непостижимость, данные в живописном изображении. Мастера пейзажа – от Цзин Хао до Го Си – стремились воссоздать естественный мир как всеобъемлющую систему, сопоставимую с системой самого космоса. Одним лишь многообразием картины, нагромождая друг на друга кручи гор, художники добивались ошеломляющего впечатления возвышенности и величия природы, используя движущийся фокус, избегая композиционных осей и создавая открытые виды по краям обозреваемого пространства. Они рисовали картины, указывавшие на последовательность различных моментов сознания и движение вовне изображенных видов в безбрежный простор мироздания. В период Южной Сун та же цель достигалась прямо противоположными средствами. В противоположность нагромождению гор на ранних пейзажах картина свелась к нескольким элементам, – например, к ученому, плывущему в лодке или созерцающему водопад с одинокой горой на заднем плане. Можно было бы предположить, что такой сравнительно камерный взгляд на природу располагал к изображению какого-нибудь определенного места, которое можно было легко узнать. В действительности южносунские художники довели до совершенства новый изобразительный язык «точечной кисти» и монохромных размывов, благодаря которому знакомые формы таяли в пустоте неведомого. Если в северосунской живописи неисчерпаемая духовность природы подсказывалась самим многообразием форм, то теперь тайна духа внушалась посредством скрадывания форм. В обоих случаях пространство было не исчислимой количественностью, а средством сообщения о неизмеримой шире, так что пейзаж становился зримым символом всеобъемлющей вселенной.

Пустоты на многих картинах сунских мастеров были призваны намекнуть на «таинство пустоты». Облака в китайской живописи относятся к горам, и небо в большинстве случаев является пустым пространством, но эти пустоты могут быть самыми важными элементами пейзажа. «Нынешние художники думают только о кисти и туши, а древние мастера думали об отсутствии кисти и туши. Тот, кто поймет, почему древние думали об отсутствии кисти и туши, будет близок к тому, чтобы достичь в живописи божественного совершенства», – писал Юнь Шоупин в конце XVII в. Природа пустоты определяет ее ценность как элемента изобразительного искусства и дизайна. Анализируя строение картины *Ся Гуй «Чистые и далекие потоки и горы»*, мы видим, что пустота в китайской картине представляет особую разновидность пространства и что *использование приема трех глубин* делает различные категории пространства в китайской живописи еще более несоизмеримыми.

В двухмерном рисунке каждая пустота представляет собой территорию с четко очерченными границами, и, следовательно, мы могли бы предположить, что она служит в дизайне просто единицей измерения. Это было бы верно для чисто декоративных мотивов или академической живописи, где значение пустых мест устанавливается их размерами.

Однако в дизайнах сунской эпохи значение пустых мест определялось их характером, а этот характер, в свою очередь, проистекал из специфических представлений о пустоте в даосском понимании значимости *не-сущего*.



Ся Гуй. Чистые и далекие потоки и горы. *Фрагмент свитка на бумаге.*

Первая половина XIII в.

Исторически концепция пустых частей картины во всех цивилизациях прошла путь развития от нейтрального «фона до более зримой репрезентации пространства. В эпохи Тан и Северная Сун *пустые места стали выражать пространство*, воплощавшее сезонные и атмосферные состояния. «Горы без тумана и облаков – все равно, что весна без цветов и травы», – говорил Гу Кайчжи. Но до тех пор, пока художники эпохи Тан и Северная Сун передавали пространство главным образом посредством массивов гор, пустоты использовались преимущественно для того, чтобы увеличить масштаб твердых тел или указать на присутствие глубины. Только после появления тенденции к сокрытию форм в южносунский период *пустоты* приобрели свое окончательное значение. Грандиозность природы передавалась уже не множественностью предметов, а особым качеством *стала пустота, которая была не просто воздушным пространством, а носителем духа ци* [3]. «Такие картины, даже если на них изображено множество вещей, не производят впечатления скученности и, даже если на них изображено мало вещей, лишены разбросанности; будучи насыщенными, они не кажутся испачканными и грязными, а будучи тонко выписанными, не кажутся пустыми и фальшивыми. Вот что такое одухотворенная пустота или таинство пустоты», – писал о старинных картинах критик XVI в. Ли Жихуа. В качественном отношении пустота здесь выступает *символом «не-сущего, в котором пребывает все сущее»*, а в количественном *становится более важной, чем твердые тела*. И в том и в другом случае отношения между телами и пустотами должны быть постигнуты внутренним зрением духа. Только тогда мы сможем знать, сколько пустоты требуется для того, чтобы поддержать равновесие живописных образов [3].



Гу Кайчжи. Свиток.
Фея реки Ло. IV в.



Ни Цзань. Пейзаж. 1362.
Тушь по бумаге.

Вкус к использованию пустоты как способа усиления выразительности навсегда остался характерной чертой китайского искусства. «Картина должна быть пустой сверху и снизу и объемной по краям, тогда она будет приятна для глаза. Если же весь формат окажется

заполненным, в нем не будет смысла». *Свитки Гу Кайчжи являются примерами использования нейтральной пустоты как фона, служащего для выделения фигур* [3].

Рассматривая монохромные картины сунской эпохи и сопоставляя их с копиями минского или цинского времени, мы получим возможность оценить пустоту, предполагаемую сокрытием форм, и составить суждение о ней как о части произведения. В сунском оригинале предметы исчезают *ни во*

что благодаря в высшей степени утонченной градации размывов туши, так что группа деревьев, клочок земли или скал на среднем плане создают настолько острое ощущение перехода от конечного к бесконечному, что для удержания в равновесии твердых тел требуется обширное пустое пространство.

Посредством «кисти и туши» китайцы поддерживали безукоризненную гармонию между близким и далеким, а посредством пустот они могли установить единую меру мотивов по плоскости и по глубине, тогда как пустоты, представлявшие качество ци, внушали ощущение недостижимого и таинственного. Пейзажи строились на нюансах туши – то легкие и воздушные, то лежащие на шелк тяжелыми сильными штрихами.

Они так продуманы в своем ритмическом многообразии, так богаты в своей тональности, что зритель воспринимает черный цвет туши как красочную гамму реального мира, подчиненную единому настроению. Незаполненное пространство свитка создает ощущение необъятного воздушного простора. Подобные примеры нейтральной пустоты в живописи – высочайшее искусство виртуозного владения техникой кистевой живописи тушью – являются примерами стремления к совершенству для современных художников Китая, работающих в направлении традиционной китайской живописи и стремящихся найти свои способы художественного выражения.

Традиционная пейзажная живопись, стремясь к простоте и доступности передаваемых образов во всех изменениях жизни и стилистических направлений, благодаря исключительной емкости и способности к усвоению новых идей сохранила свою жизнеспособность и в наши дни.



Дай Цзинь. Возвращение путников в грозу. XV в.



Шэнь Чжоу. Пейзаж с путником.

Литература

1. Виноградова, Н. А. Китайская пейзажная живопись / Н.А. Виноградова. – М.: Лань, 1972.
2. Кравцова, М.Е. История искусства Китая / М.Е. Кравцова. – М.: Лань, 2004.
3. Роули, Дж. Принципы китайской живописи. «Книга Прозрений» / Дж. Роули; сост. В.В. Малявин. – М.: Наталис, 1997.
4. Белецкий, П. А. Китайское искусство / П.А. Белецкий. – М., 1957.
5. Самосюк, К. Ю. Го Си / К. Ю. Самосюк. – М., 1978.

О ТРАДИЦИЯХ В НАЦИОНАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ

Ли Сяонань, Н.В. Мартынова

В статье раскрывается главная особенность китайской живописи – ее традиционность: материалы, техника и приемы, размеры и форма композиций, жанры и направления. Автор рассматривает особенности развития китайской живописи на примере трех знаменитых художников (Сюй Бэй Хун, Ци Бай Ши и Пань Тянь Шоу), каждый из которых повлиял на развитие традиционной живописи и оставил яркий творческий след в истории искусства и культуры Поднебесной.

Ключевые слова: *традиции Китая, история искусства, народная культура, бумажная вырезка, оберег.*

ABOUT TRADITION IN NATIONAL PAINTING CHINA

Li Syaonan, N. V. Martynova

The article deals with the main feature of Chinese painting's tradition: materials, equipment and techniques, the size and shape of the songs, genres and directions. The author considers the features of the development of Chinese painting by the example of the three famous artists Xu Bei Hong, Qi Bai Shi and Pan Tyan Shou, each of which influenced the development of traditional painting and left a bright creative mark on the history of art and culture of China.

Key words: *Chinese tradition, art history, folk culture, paper cutting, amulet.*

В современном изобразительном искусстве Китая направление «Китайская национальная живопись» является по-прежнему популярным среди художников. Во-первых, потому, что в художественных колледжах и университетах большое внимание уделяется традиционной живописи, проводятся ежегодные конкурсы каллиграфии и копий знаменитых художников Древнего Китая, а также конкурсы на экспериментальные работы с современными сюжетами и мотивами, исполненными в традиционных техниках. Во-вторых, традиционная китайская живопись представляет особую целую философскую систему и бережно сохраняемые традиции. Традиционными являются как жанры живописи – пейзаж, изображения цветов и фруктов, животных и насекомых, портрет, так и изобразительные приемы – «гун пи», «се и», окрашивание, размывка тушью и другие виды техники. Основными способами нанесения тушью линий рисунка являются: прикосновение, окрашивание, сильный или легкий нажим, сухой или влажный эффект, перспектива, прозрачность, густота и пустота. Эти термины специалисты используют, чтобы описать приемы изображения.

Традиционными являются и формы картины: настенная роспись, свиток (вертикальный / горизонтальный), роспись на веерах, которая известна с периода династии Джоу, Хань Уы и развивалась в династии Лючао. Живопись «цветов и птиц», «горы и воды» была популярна в династиях Сьуй Тан. В периоды Уы Дин, Юго-Северной и Тань Мин Цин династий буддийское искусство и западная живопись оказали сильное влияние на *традиции* китайской национальной живописи. Китайская традиционная живопись стремится к гармонии и целостности, чтобы добиваться жизненной достоверности и совершенства техники изображения. Поскольку у китайской каллиграфии и национальной живописи есть много общего, то они тесно связаны друг с другом. Так как специальная кисть, тушь, бумага являются необходимыми инструментами китайского изобразительного искусства, то живопись, каллиграфия оказываются во взаимном влиянии, определяя сущность «китайской традиционной живописи». Еще их объединяют отточенность и выверенные виртуозные движения как каллиграфического письма кистью, так и рисунка гор-вод или цветов (исправить сделанные ошибки или внести поправки в рисунок тушью нельзя).

Современная китайская живопись, развиваясь, продолжает основываться на национальных традициях, при этом идет освоение новых художественных материалов, технологий изобразительного искусства зарубежных стран. В XIX-XX вв. в Китае самыми известными художниками были: Сюй Бэй Хун, Ци Бай Ши и Пань Тянь Шоу. Сюй Бэй Хун (1895-1953) стоял у истоков *возрождения* и *обновления* китайской национальной живописи. В его творчестве слились воедино национальные традиционные средства художественного выражения и опыт современного реалистического искусства.

Сюй Бэй Хун выступил как создатель нового направления, которое сочетало классические традиции с реалистическими достижениями европейского искусства. Являясь родоначальником новаторской линии в живописи, он ратовал за обогащение изобразительных средств национальной живописи посредством гармоничного сочетания древних традиций и достижений мирового искусства, выступал за диалог Востока и Запада. Творчество, общественная и педагогическая деятельность Сюй Бэй Хуна сыграли большую роль в развитии нового, реалистического китайского искусства, в воспи-

тании художественно-эстетических взглядов широких слоев китайского народа, а также в установлении связей китайской художественной культуры с искусством других стран.

Другой не менее известный художник Ци Бай Ши (1863–1957) основывался в своем творчестве на простоте и непосредственности народного искусства.

Это направление в живописи, возникшее еще в X – XII столетиях и получившее особое распространение в XVI – XVII вв., объединяло многих художников, считавшихся не профессионалами, а глав-



Сюй Бэй Хун.
Лошадь. Тушь.



Ци Бай Ши. Цыплята под пальмой. Тушь.

ным образом коллекционерами-эрудитами, писавших картины на основании копии-изучения знаменитых классических образцов. Феномен национальной живописи Ци Бай Ши в том, что он предлагал вести работу в нескольких направлениях: в контексте современной китайской жизни в целом, ее особых социальных, религиозных и этических установок, а также в контексте высказываний китайских философов, художников и критиков о «китайской национальной живописи», выявляющих особенности национальных традиций живописи и ее восприятия. Живопись в Китае практически никогда не была «искусством для искусства», но всегда *содержала задачу нравственного совершенствования личности зрителя.*



Ци Бай Ши.
Цветы лотоса.
Бумага, краски.



Ци Бай Ши.
Креветки. Бумага, тушь.

Так видел миссию своего искусства Ци Бай Ши. Даосская экзотерическая линия живописи воздействовала преимущественно в рамках индивидуального восприятия и ритуала. Многие художники Китая умели сочетать в своем искусстве черты и конфуцианской и даосско-буддийской тенденций. Наиболее ярким примером синтеза этих двух тенденций может служить творчество Ци Бай Ши. Эзотерическое искусство в рамках конфуцианской традиции способствовало развитию более демократического по форме рисунка. То обстоятельство, что живописный свиток Ци Бай Ши насыщен философско-символическим содержанием, способствует тому, что в сфере восприятия искусства развивается система ассоциативного прочтения символов (бамбук, бабочка, сосна – начинают требовать ассоциативного мышления). Стремление раскрыть идею, смысл бытия *наделяло китайскую живопись дидактической функцией*, которая особо свойственна искусству Ци Бай Ши. Но живое и непосредственное эстетическое начало то же присутствовало в его искусстве. Иногда детали пейзажа не содержат глубокомысленного символа, а идут от непосредственного восхищения художника природой и этим радуют творца и зрителя.

Художнику XX в. не так-то просто совместить в себе стремление идти в ногу с жизнью и одновременно следовать «отшельническим» взглядам средневековых мастеров, у которых стилем жизни и формой отстаивания своей личности были, как правило, уход в монашество, отказ от активной общественной деятельности. Примером этого направления является творчество художника Пань Тянь Шоу (1897-1965).



Пань Тянь Шоу.
Кошка. Тушь.



Пань Тянь Шоу. Мчатся джонки. Тушь.

Он своим искусством демонстрирует тончайший синтез старого и нового, достигнутый благодаря тому, что этот мастер не только сформировался в русле эстетических концепций средневековых традиций, но и был наделен особым социальным чутьем. Его темперамент оказался созвучным запросам времени. В поле внимания Пань Тянь Шоу входит малое число предметов и явлений, поэтому содержание его работ более ограничено, он избирателен в выборе сюжетов своих картин, а в целом и более традиционен. Он сосредоточен на нескольких, важных для него мотивах, которые варьируются

им в разнообразных формах и сочетаниях. Основами его художественных произведений всегда являлись национальная культура, китайская философия и эстетика. Живопись художника строится на использовании традиционных приемов работы кистью.

«Китайская национальная живопись» – это выражение эстетических потребностей народа, особая наука, которая заключается в том, чтобы сосредоточивать внимание на философии, эстетике, истории, литературе и поэзии, каллиграфии и рисунке. Она является выражением различных теорий и знания жизни, литературы, посредством художественных приемов и техник работы традиционными инструментами и материалами. Китайская живопись, как искусство, формировала свои традиции на протяжении длительного процесса и развивается до сих пор, обогащаясь новыми открытиями, техническими приемами и инновациями (экспериментами), селекцией. Многие современные художники работают над созданием своего собственного стиля в искусстве Поднебесной подобно открытию жемчужины или появлению чудесного цветка в мировом саду искусства.

Литература

1. Виноградова, Н.А. Пань Тань Шоу и традиции живописи гохуа / Н.А.Виноградова. – М., 1993.
2. Виноградова, Н.А. Искусство стран Дальнего Востока // Малая история искусств / Н.А. Виноградова, Н.С. Николаева. – М.: Искусство, 1979. – С. 374.
3. Завадская, Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е.В. Завадская. – М., 1975.
4. Завадская, Е.В. Ци Бай Ши / Е.В.Завадская. – М., 1982.
5. Кравцова, М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие / М.Е. Кравцова. – СПб.: Изд-во «Лань», 2004. – С. 428.
6. Пострелова, Т.А. Творчество Сюй Бэй Хуна и китайская художественная культура 20 в. / Т.А. Пострелова. – М., 1987.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ДРЕВНЕГО КИТАЯ

(на примере скульптуры, литературы и живописи)

Лю Цзылу, Н.В. Мартынова

В статье раскрываются исторические особенности развития культуры Китая, которая основываясь на духовных ценностях, близости к природе, стремлении к духовному самосовершенствованию, развивалась на основе учений даосизма и конфуцианства. Идея гармоничного соединения человека и природы пронизывает все китайское искусство. Авторы прослеживают историю развития искусства на примере уникальной художественной практики в области скульптуры, литературы и живописи.

Ключевые слова: *художественная культура, Древний Китай, скульптура, литература, живопись.*

SOME ASPECTS OF THE HISTORY OF DEVELOPMENT ART CULTURE OF ANCIENT CHINA

(for example, sculpture, literature and painting)

Liu Tszylu, N.V. Martynova

The article describes the historical features of the development of Chinese culture, which is based on spiritual values, closeness to nature, the pursuit of spiritual self-improvement, developed on the basis of the teachings of Taoism and Confucianism. The idea of a harmonious connection between man and nature permeates all Chinese art. The author traces the history of art on the example of a unique artistic practice in the field of sculpture, literature and painting.

Key words: *art culture, ancient China, sculpture, literature, painting.*

Художественная культура Китая впитала в себя основные духовные ценности, которые развивались в учениях даосизма и конфуцианства. Близость к природе, стремление к духовному совершенству, поиск гармонии в каждом явлении природы – будь то цветок, дерево, животное – позволили сформировать совершенно уникальное эстетическое сознание и художественную практику. Идея гармоничного соединения человека и природы пронизывает китайское искусство, начиная от каллиграфии до живописи. Даже китайская письменность (иероглифы) в традиционной китайской культуре рассматривается как особая область этики и эстетики: по своеобразию написания угадывалось душевное состояние автора, а стилизованным формам письменности – каллиграфическим надписям – придавалось даже магическое значение, они хранились в каждом доме, передаваясь из поколения в поколение. Иероглиф выступает как идеальная модель художественного произведения, в нем сочетаются строгость и простота формы с глубиной и символичностью содержания. Сохранившиеся материальные и литературные источники позволяют проследить процесс развития китайских религиозно-философских взглядов, возникновение социально-политических систем. Из различных источников мы видим, как развиваются градостроительство, архитектура, пластическое искусство; создаются сокровищницы поэзии и прозы; возникают значительные произведения изобразительного искусства, в том числе и портретная живопись; образуется общенациональная форма театра, а позднее и музыкальная драма. Китайские вышивки, фарфор, расписные эмали, резные изделия из камня, дерева, слоновой кости по своему изяществу и художественной ценности претендуют на одно из ведущих мест среди подобных изделий в мире. Значительными были и естественнонаучные достижения в области

образования, астрономии, магнетизма, медицины, книгопечатания и т.д. Достигнуты успехи в экономическом развитии, расширении внешних сношений. Культура Китая оказала большое влияние сначала на развитие культуры многочисленных соседних народов, населявших обширные территории позднейших Монголии, Тибета, Индокитая, Кореи и Японии, а затем и на большое число ведущих держав средневекового мира. Значительную лепту китайская культура внесла и в развитие мировой культуры. Ее самобытность, высокая художественная и нравственная ценность говорят о творческой одаренности и глубоких корнях китайского народа.

Скульптура, являясь одним из ведущих видов изобразительного искусства Китая, прошла очень сложный и противоречивый путь развития, длительный период в ней целиком принадлежал культовому искусству. Скульптура Древнего Китая связана прежде всего с погребальной культурой. Вместе с буддизмом в Китай пришло не только строительство многоэтажных пагод и скальных храмов, но и искусство монументальной скульптуры, в комплексах Лунмэня, Юньгана и Дуньхуана органической частью архитектуры явились фрески, барельефы и особенно круглая скульптура. Она характерна для индо-буддийской скульптуры, с характерными для буддийских святых канонами изображений, поз и жестов. В каждом китайском храме можно встретить скульптурные изображения, техника изготовления и оформления которых так или иначе восходит к индо-буддийской. Вместе с буддизмом пришла в Китай и практика скульптурного изображения льва – животного, которое в Китае до буддизма практически не было известно. Но искусство круглой скульптуры существовало в Китае задолго до буддизма. Основные памятники, дошедшие до наших дней, по которым можно судить о зарождении и развитии скульптуры: ритуальная утварь, бронзовые сосуды, бронзовые секиры и колокола, нефритовые диски и песты, скульптура эпохи Инь; бронзовые зеркала и светильники, сосуды-документы, погребальная скульптура эпохи Чжоу; погребальная скульптура периода империи Цинь и Хань и «Подземная армия» как ярчайший образец скульптурного искусства Древнего Китая. Древнейшая цивилизация Шан (Инь) существовала во второй половине II тысячелетия до н.э. в Китае на обширной территории от Ганьсу до Шаньдуна и от Хэбэя до Хунани и Цзянси. Возникновение искусства скульптуры было связано и с развитием ремесла, изготовлением сосудов, погребальных урн и других ритуальных предметов. При недавних раскопках обнесенного мощной стеной поселения с дворцовым комплексом в Паньлуичэне под Хуанпи была обнаружена уникальная пластика – заупокойные нефритовые фигурки. Они изображают людей разного общественного положения и этнической принадлежности.

В скульптурных археологических находках отражаются религиозные верования шанцев: тотемизм, культ предков, представление о верховном божестве (Шанди). Предметы материальной культуры носят отпечаток ритуальной функции, – например, ритуальные бронзовые сосуды. Шанское общество жило в условиях развивающегося бронзового века. Техника бронзового литья шанцев позволяла изготавливать из бронзы различную ритуальную утварь. Среди находок выделяется котел Сымуудин, достигающий веса 875 кг. На шанской бронзе (ритуальных сосудах и оружии) преобладают анималистические орнаментальные мотивы и сюжетные композиции.

Древнекитайские бронзовые сосуды представляли собой как бы модель космоса: об это свидетельствуют символика основных форм, горизонтальная и вертикальная структура сосудов. Найденны в захоронениях и другая ритуальная утварь: диски «би» и песты «гуй». Орнаментальные мотивы эпохи Шан – это магический орнамент лэйвэнь («узор грома»). Сосуды с масками «тао-те» представляют собой бронзовые сосуды на четырех ножках, украшенные с четырех сторон (человеческими) личинами. Например, знаменитый сосуд «Тигр, пожирающий человека» как формально-смысловая модель древнекитайского ритуала. Среди этих предметов присутствуют и образцы древней скульптуры из камня (яшма, нефрит, мрамор).

Ранняя история чжоусцев, по традиции, связана с землями в бассейне р. Вэйхэ (приток Хуанхэ). Период с 1122 г. по 770 г. до н.э. китайская историческая традиция относит ко времени древнекитайского государства Западное Чжоу. Эпоха Чжоу характеризуется чжоуской бронзой. Если в эпоху Шан-Инь бронза использовалась мало, то с эпохи Западного Чжоу бронза начинает применяться все шире. Даже сделки с рабами, как и с другим имуществом, оформлялись отливкой соответствующего документа на ритуальном бронзовом сосуде; это придавало юридическому акту одновременно и сакральный смысл. Надписи на бронзе являются и эпиграфическими памятниками эпохи Западного Чжоу. К этому периоду относят появление новых мотивов в орнаменте бронзовых сосудов – стилизованное изображение драконов среди облаков. Образ дракона возник из древнекитайской мифологии. Среди археологических находок: бронзовые зеркала, играющие ритуальную роль (зеркало как роль священного атрибута); бронзовые светильники; погребальная скульптура Древнего Китая.

Период Восточного Чжоу – это 770-256 гг. до н.э. К тому времени, согласно традиционной историографии, на территории Китая существовало около 200 царств. Среди них одни относили себя к потомкам чжоусцев, другие – шанцев. Но все они признавали над собой верховную власть чжоуского вана, провозглашаемого Сыном Неба, и считали себя «срединными царствами» (чжунго) мира – средоточием Вселенной. Распространившаяся в это время ритуально-магическая концепция чжоуского вана как Сына Неба была связана с культом Неба – верховного божества, зародившимся в Китае вместе с чжоуской государственностью. Это нашло отражение в искусстве, в том числе в скульптуре. Чжоуская цивилизация восприняла и развила важные достижения шаньской культуры. В это время прогрессирует технология изготовления бронзовых сплавов, расширяется производство бронзовых изделий. Кроме «срединных царств», на территории Китая находились и другие крупные государства, обладавшие высокой оригинальной культурой. Например, чжуншаньские изделия относятся к лучшим художественным образцам бронзолитейного искусства Древнего Китая середины I тысячелетия до н.э. Становятся все более тесными взаимоотношения «срединных царств» с периферийными, происходят ожесточенные войны между царствами, приобретавших исключительно напряженный характер в начале второй половины I тысячелетия до н.э. В междоусобную борьбу «срединных царств» активно вмешиваются сильные в военном отношении царства, и именно их участие в той или иной военной коалиции зачастую решает исход конфликтов. «Государства с десятью тысячами боевых колесниц» («Вань чэн го») представлялись современникам могучей силой, определявшей судьбы Поднебесной. Эти процессы отражаются в скульптуре, особенно ритуальной, в образах, символизирующих могучую силу.

Культурно-историческое развитие Ханьской империи ярко отражено в ханьской архитектуре и скульптуре. Характерна «космическая» структура китайского города (Чанъань, Лоян) – в основном башнеобразные постройки, а также сочетание наземной и подземной структур в погребальных комплексах. В найденных там ритуальных предметах тоже присутствует космогоническая символика. Среди ханьского погребального инвентаря найдены: светильники, курильницы, бронзовые зеркала, керамические сосуды. Погребальный обряд и «нефритовые одежды» ханьского времени, древнекитайский обычай мумификации тела покойного оказали влияние на развитие вотивной скульптуры. Погребальный рельеф – ведущий вид скульптуры эпохи Хань. Ханьский рельеф также богат космогонической символикой. В нем отражена мифология Древнего Китая. Например, образ «Большого изгнания», который реконструирован по изображениям в гробницах. Стилистические особенности ханьского рельефа: мотив божественного полета. Провинции Шаньдун и Сычуань были основными художественными центрами изготовления рельефа. В середине I тысячелетия до н.э. карта Древнего Китая кардинальным образом меняется: от 200 государственных образований остается меньше 30, среди которых выделяются «семь сильнейших» – Цинь, Янь и Чу, относящиеся к числу «периферийных», а также Вэй, Чжао, Хань и Ци – крупнейшие из «срединных царств». Непримируемая борьба

между ними за господство в Поднебесной становится определяющим фактором истории Древнего Китая в последующий период. Образование империй и жестокая борьба за могущество империй отразилось и в искусстве. Период ранних империй Цинь и Хань характеризуется господством принципов имперского искусства, что наложило отпечаток на развитие скульптуры. Об имперской государственной политике свидетельствуют великие памятники прошлого. Это Великая китайская стена как акт космогонического порядка. В таком же духе выстроен некрополь императора Цинь Шихуана – центральный памятник эпохи и уникальный для мирового искусства образец погребального комплекса. Образцом погребальной скульптуры эпохи Цинь является «Подземная армия» (или «Глиняная армия») Цинь Шихуана. Феномен ее освещен в исторических источниках (Сыма Цянь «Исторические записки»). Символика «Глиняной армии» – величие империи и ее непобедимость. Но в период династии Хань (206 до н.э. – 220 н.э.) происходит и развитие реалистических черт в скульптуре. В каменных рельефах погребений проглядывают конкретные образы людей. Эти мифологические сцены, исполненные в технике плоского рельефа, отличаются острой выразительностью силуэтов и динамичностью. Высокого подъема достигла в то время монументальная скульптура. Образцом является каменная статуя лошади на могиле 117 г. до н.э.

Литература в Китае, как и в других странах древнего мира, родилась отнюдь не как эстетическое явление, а как составная часть практической деятельности. Самыми ранними письменными текстами на китайском языке были гадательные надписи, выцарапанные каким-либо острым орудием на черепашьем панцире или лопаточной кости барана. Желая узнать, например, будет ли удачной охота, правитель приказывал нанести свой вопрос на панцирь и потом положить панцирь на огонь. Специальный гадатель истолковывал «ответ божества» в соответствии с характером трещин, появившихся от огня. Впоследствии материалом для надписей стала служить бронза (на огромных ритуальных сосудах по поручению древних царей делались дарственные или иные надписи). С начала I тыс. до н. э. китайцы начали использовать для письма бамбуковые планки. На каждой такой дощечке помещалось примерно по сорок иероглифов (слов). Планки нанизывали на веревку и соединяли в связки. Легко представить себе, какими громоздкими и неудобными были первые китайские книги. Каждая, по нашим понятиям, даже небольшая книга занимала несколько возов. В III в. до н.э. китайцы стали применять для письма шелк. Дороговизна этого материала привела в начале нашей эры к изобретению бумаги, в результате чего и появилась возможность широкого распространения письменного слова. Утилитарно-практическое отношение к письменному слову зафиксировано в термине, которым сами древние китайцы обозначали понятие «словесность» – «вэнь» (первоначально – рисунок, орнамент). Синкретическое понимание словесности как всей суммы письменных памятников обнаруживается у одного из первых китайских историков и библиографов – Бань Гу (32 –92 гг. н. э.). Составляя официальную «Историю династии Хань», он отвел в ней место и специальному «Описанию искусств». Библиография Бань Гу дает нам возможность сказать, какие типы произведений письменности существовали в Древнем Китае и как представляли себе тогдашние китайцы состав своей словесности, это помогает представить себе, какой процент древних сочинений до нас не дошел. Поскольку при Бань Гу конфуцианство уже было провозглашено официальной государственной идеологией, то совершенно естественно, что первое место в своем перечне древний историограф отводит сочинениям конфуцианского канона: «Книге перемен» – «Ицзину» и продолжающим ее древним гадательным натурфилософским текстам; «Книге истории» – «Шуцзину» и соответственно ее толкованиям, одним из которых являлась «Книга песен» – «Шицзин», в которую будто бы сам Конфуций включил 305 песен древних царств (современные ученые датируют эти произведения XI –VII вв. до н. э.). Этот поэтический свод донес до нас самые различные образцы древнейшей лирической и гимнической поэзии. В песнях еще чувствуется дух первобытной жизни. По ним можно представить себе и заботы земледельцев, и беспокойную жизнь приближенных государя, и бесстрашие тогдашних охотников, смело

вступавших в поединки с тиграми, и удаль молодецкой пляски, и печаль одинокой женщины, муж которой ушел в далекий поход. В песнях «Шицзина» еще почти незаметно расслоение общества на антагонистические классы. Песни, собранные в своде, были созданы в эпоху Чжоу, начавшуюся в XII в. до н.э., когда Китай представлял собой ряд небольших царств, номинально подчинявшихся чжоускому правителю – Сыну Неба. Царства эти часто были невелики – столичный город с пригородами, в которых жили земледельцы. Отношения между правителем и подданными в таких царствах носили во многом патриархальный характер. В песнях, видимо, более поздних, – например, «Месяцеслов» или «Мыши...» – заметны первые ростки недовольства земледельцев своими правителями, которым, как поется в первой песне, достаются все убитые на охоте кабаны или от которых, как во второй песне, крестьяне собираются уйти в иные, счастливые места. Есть в «Книге песен», особенно в последней ее части, и сравнительно большие произведения ритуального характера, подобные «Князю-просо» – гимну мифическому герою-первопредку, научившему людей сеять злаки.

Наряду с «Книгой песен» из произведений конфуцианского канона бесспорный художественный интерес имеют и знаменитая «Книга истории», и особенно последующая историческая литература, приписанная в библиографическом своде Бань Гу к первой канонизированной летописи «Весны и Осени». Кроме «Летописи Цзо» («Цзочжуань»), составленной в IV в. до н.э. Цзоцю Мином и считавшейся комментарием к «Веснам и Осеням», в числе последователей древних летописцев оказался у Бань Гу и автор знаменитых «Исторических записок» Сыма Цянь (145 –86 гг. до н.э.), создавший свой труд как официальный исторический памятник. Люди, оставившие свой след в истории страны, независимо от их социального положения, были предметом его пристального внимания. Древние философы различных школ и направлений, сановники и полководцы, поэты и шуты-актеры, «мстители» и «скользкие говоруны» – всем им отвел место в своей огромной книге Сыма Цянь, в том ее разделе, который он назвал «лечжуань» – «отдельные жизнеописания». Значительная часть сведений о древних китайских авторах, образцы произведений которых даются и в этом томе, известны нам именно благодаря его труду.

Следующее место за трудами конфуцианских наставников Бань Гу отвел сочинениям представителей другой влиятельной философской школы древности – даосам. Ее родоначальником традиция считает полумифического старца Лао-цзы, жившего будто бы в одно время с Конфуцием, в VI в. до н. э., и ведшего с ним дискуссии по проблемам бытия. Приписываемое Лао-цзы сочинение «Даодэзин» – «Книга о Пути и Добродетели». В отличие от конфуцианцев, интересовавшихся в первую очередь проблемами этики управления государством, последователи даосизма разрабатывали проблемы бытия, утверждая примат естественного Пути – Дао как основы всего сущего во Вселенной, как источника всех вещей и явлений. «Добродетель» в данном случае весьма условный перевод даосского понятия Дэ, которое рассматривалось как индивидуальное проявление Дао – Пути, как форма проявления Дао в отдельном человеке, показывающая нравственное совершенство личности, следующей Дао и достигшей абсолютной гармонии с окружающим миром. «Книга о Пути и Добродетели» – совершенно особый памятник в истории древнекитайской литературы, это ритмически организованная афористическая проза, на протяжении веков бывшая непревзойденной по своим художественным достоинствам и нашедшая продолжение в книге «Чжуан-цзы», автором которой считается другой классик даосской мысли – Чжуан Чжоу, знаменитый Чжуан-цзы (IV в. до н. э.). Он соединил поэтическую афористичность с традицией примера, притчи, поясняющей часто в весьма необычных формах идеи суетности и иллюзорности человеческого бытия и важности слияния человека с естественной природой. Перечислив десять школ мыслителей, Бань Гу перешел к описанию литературы поэтической (вспомним, что «Книга песен» как памятник конфуцианского канона была рассмотрена им ранее). К литературе этой он отнес произведения двух ведущих в его время жанров: поэм – фу и песен – гэши. Если гэши пелись, то фу скандировались, они писались вроде бы и прозой, но

рифмованной, являя собой промежуточное явление между поэзией и прозой. «Традиция гласит: «То, что не поется, а скандируется, называется фу. Тот, кто, поднявшись высоко, может слагать фу, достоин именоваться великим мужем», – так пояснял Бань Гу особенности и эволюцию жанра фу. Поэмы фу писались обычно в трехчастной форме и состояли из вступления (стой), собственно описания (фу) и завершения (луань, или сюнь). Вступление нередко представляло собой диалог поэта с кем-либо из правителей, в котором высказывалась основная идея поэмы, развиваемая уже во второй части, а в заключении автор давал свое резюме и высказывал личный взгляд на описанные события.

Мы попытались обрисовать в общих чертах всю совокупность древнекитайских письменных памятников. В Древнем Китае была заложена идеологическая основа, на которой развивались средневековое искусство и словесность не только в самом Китае, но и в сопредельных странах Дальнего Востока – Японии, Корее, Вьетнаме. Тогда же сложились и многие темы китайской поэзии, тот богатый арсенал символов и образов, без знания которого нельзя правильно понять классическую литературу дальневосточных народов.

Другим из высших достижений древнекитайского искусства является живопись, в особенности живопись на свитке. Китайская картина-свиток – это совершенно новый вид искусства, созданный специально для созерцания, освобожденный от подчиненно декоративных функций. Основными жанрами живописи на свитке были исторический и бытовой портрет, портрет, связанный с заупокойным культом, пейзаж, жанр «птицы и цветы». Китайский портрет ханьской эпохи сочетал в себе реалистическую достоверность (так, фигуры воинов из гробницы Цинь Ши-хуанди явно передают индивидуальные черты их прототипов) и символичность, иногда граничащую с карикатурностью. В китайской картине каждый предмет глубоко символичен, каждое дерево, цветок, животное или птица является знаком поэтического образа: сосна – это символ долголетия, бамбук – стойкости и счастья, аист – одиночества и святости и т.д. Форма китайских пейзажей – вытянутый свиток – помогала ощутить необъятность пространства, показать не какую-то часть природы, а целостность всего мироздания. Все жанры древнекитайского искусства несли в себе глубокий нравственный смысл и идею совершенствования человека, настраивали на особое восприятие: восхищение природой, ее красотой и работой мастера. Наверное, поэтому красота китайских пейзажей с их особой выразительностью и особой символикой вызывает восхищение у европейцев, позволяет открывать им иное видение мира, иную, чем привычная, эстетику.

Китайская живопись не является картиной в европейском понимании. С древнейших времен, по всей видимости, на рубеже нашей эры, была выработана форма живописных свитков – узкая и длинная полоса бумаги или специально обработанного проклеенного шелка с двумя валиками по краям, которая бережно хранилась в специальных ящиках и разворачивалась только в редких случаях для рассматривания. В Китае, где в помещениях не было прочных и массивных, как в Европе, стен, а воздух в комнатах во многом определялся климатом улицы, вешивать картины, не защищенные, как у нас, стеклом, было бы для них вредно. Вместе с тем картина была своего рода ревниво оберегаемой драгоценностью, которую не принято было выставлять на всеобщее обозрение и которая показывалась только узкому кругу ценителей.

Китайские свитки имеют две формы. Одна из них вертикальная, когда развернутый и повышенный на стену свиток висит перпендикулярно к полу, другая горизонтальная, когда свиток постепенно разворачивается и по мере рассматривания снова свертывается на столе. Вертикальные свитки обычно не превышают трех метров, тогда как горизонтальные, являясь своеобразной панорамой, иллюстрированной повестью, где показана либо серия объединенных в единую композицию пейзажей, либо сцены городской уличной жизни, достигают подчас свыше десятка метров.

Другой особенностью китайской живописи является то, что она представляет собой объединение художественного искусства с поэтическим. На китайской картине нередко встретишь изобра-

жение пейзажа и иероглифические надписи, поясняющие суть картины. В китайском пейзаже можно увидеть голые островерхие горы севера, меняя окраску от освещения дня. Белоснежные могучие сосны у их подножий, выжженные солнцем пустыни с остатками древних городов, заброшенные скальные храмы, тропические леса юга, населенные бесчисленным множеством зверей и птиц. За всей чудной природой, изображаемой в китайских картинах кроются лиричные и трепетные стихи. Их образы и формы, их идеи, а зачастую и техника представляются европейцу не понятными. В самом деле: откуда ему знать, что две дремлющие в прибрежных камышах пушистые мандариновые уточки или летящая в небе пара гусей на картине живописца являются символами нерасторжимой любви, понятными каждому образованному китайцу, а сочетание бамбука, сосны и дикорастущей сливы мэйхуа (по-китайски: три друга холодной зимы), изображение которых мы беспрерывно встречаем и на китайских картинах и на вазах, означают стойкость и верную дружбу. Например, на картине художника Ни Цзяня (XIV в.), где написано тонкое деревце с обнаженными ветвями, выросшее среди маленького острова, затерянного среди безбрежной глади воды, зритель воспримет сначала лишь показанный художником печальный пейзаж. И только тот, кто сможет прочесть помещенную сверху картины красивую надпись, понимает, что художник в этом лирическом и грустном пейзаже изображал не только природу, но хотел передать свои горестные чувства, вызванные завоеванием его родины монголами. Аллегория, символ и поэтическое образное толкование мира вошли в плоть и кровь китайской действительности. Мост через озеро, пещера в скалах, беседка в парке часто получали такие названия: «Мост орхидей», «Ворота дракона», «Павильон для слушания течения реки» либо «Беседка для созерцания луны» и т.д. Детям часто давали и дают поныне поэтические имена, навеянные образами природы: «ласточка», «росточек», «Мэйхуа» и т.д.

Сложное образное мировосприятие, постоянное обращение к образам природы для передачи своих чувств зародилось в Китае еще в глубокой древности. Вся китайская мифология связана с борьбой человека против стихий, с наивным и образным толкованием явлений природы. Китайская живопись была неоднозначной по смыслу. Поэты, художники во времена господства иноземных династий или в те годы, когда страну разоряли неумные и жестокие правители, писали стихи и картины, где в традиционные сюжеты и формы вкладывали совсем иной, скрытый подтекст. Так, художник XVII – XVIII вв. Ши Тао на картине «Дикие травы», где видна только дорога, заросшая сорняком, помещает надпись, полную скрытого смысла: «Вот что растет на проезжей дороге». Под дикой травой, засоряющей путь, художник подразумевал завоевателей-маньчжуров, пришедших к власти в 1644 г. и надолго задержавших развитие китайской культуры. Китайская живопись неразрывно связана с поэзией. Порой художники дополняли свою картину строками из стихов. Великий китайский критик Чжан Янь-юань подчеркнул неразрывность поэзии с живописью, сказав: «Когда они не могли выразить свою мысль живописью, они писали иероглифы, когда они не могли выразить свою мысль через письменность, они писали картины».

Это обязательное сочетание картины и надписи необычно для европейского восприятия. Китайские художники не только дополняли и эмоционально обогащали смысл своих произведений стихами, которые рождали как бы новые образы, развивали фантазию зрителя, но и вписывали с таким мастерством и блеском свои иероглифы в картину, что она приобрела от этого особую законченность и остроту. Каллиграфия в виде надписей часто отдельно помещалась на свитках, образуя картины из одних иероглифов, и имела много разных стилей. Тысячелетиями исчисляется развитие пейзажного жанра в Китае, известного как одно из величайших достижений мирового искусства. Китайский пейзаж не похож на европейский. Их различает не только разница формы картины. Китайский пейзаж «Шань-шуй» («горы- воды») сложился и достиг необыкновенного расцвета уже к VII – VIII вв. н.э., положив начало всей дальневосточной пейзажной живописи, тогда как в Европе пейзаж возник как самостоятельное явление лишь в эпоху Возрождения и разделился на множество направлений в связи

с национальными особенностями разных стран. В европейском пейзаже мир, изображенный художником, словно увиден им из окна. Это часть природы, сельской местности или города, которую может охватить глаз живописца и где человек, даже если его и нет на картине, всегда чувствует себя как бы хозяином. В китайском пейзаже часто присутствует изображение гор и вод – это устоявшаяся издревле традиция, связанная с религиозно-философским пониманием природы, где взаимодействуют две силы: активная мужская «янь» и пассивная женская «инь». Близкие к небу горы – это активная сила, мягкая и глубокая вода – пассивная, женская. В древности, когда зародились эти представления, горы и воды обожествлялись как властители человеческой жизни. Вода приносила урожаи, дарила посевам или несла страшные наводнения, от нее зависело счастье или горе людей. Недоступные, окутанные извечной тайной горы были местом, куда уходило солнце. Своими вершинами они соприкасались с небом. Эта древняя символика, давно утратившая в Китае свой первоначальный смысл, тем не менее легла в основу прочной традиции изображения природы.

Китайский художник никогда не писал с натуры и никогда не делал этюдов, как это принято в европейской живописи. Но впечатление, которое остается от многих китайских произведений, таково, будто художник только что осязал шелковистые перья изображенной им маленькой птички или подсмотрел танец двух бабочек над цветущим деревом. Китайский живописец изображает природу в двух аспектах. Один – это пейзажи гор и вод, «шань-шуй», т.е. тип классического китайского пейзажа на длинных свитках, где важны не детали, а общее ощущение величия и гармонии мира; другой, не являющийся пейзажем в полном смысле этого слова, так называемый жанр «цветов и птиц» – своеобразный мир жизни животных, также необычайно распространенный в древности и сохранивший свою жизнеспособность в наши дни. Иногда произведения этого жанра писались на круглых и альбомных листах, на ширмах и веерах и изображали то птичку на ветке, то обезьяну, качающую детеныша, то стрекозу, порхающую над цветком лотоса. Именно здесь художник позволяет себе рассматривать каждое движение растения или животного, словно в увеличительное стекло, бесконечно приближая их к зрителю и вместе с тем воплощая в этих маленьких сценах единую и цельную картину природы. В пейзажах «гор и вод» природа, напротив, словно отдалена от зрителя, представляясь перед ним как нечто титаническое и могучее. Всмотриваясь в пейзаж, человек чувствует себя бесконечно малой частью этого мира, но вместе с тем безумная смелость и бескрайняя широта развернутых перед ним просторов вызывают в нем восхищение и гордость. Сам мир китайской живописи – это мир природы, с жизнью которой всеми нитями связан человек.

Китайские живописцы со временем выработали свою школу пейзажной живописи, отличную от европейской. В китайской пейзажной живописи самый дальний объект расположен выше предыдущего. Поэтому китайский пейзаж выглядит более объемным. А европейский пейзаж строится по принципам линейной перспективы, т.е. дальность картины выражена уменьшением дальних объектов относительно переднего плана. В китайском пейзаже на переднем плане размещены крупные объекты: скалы, деревья иногда строения. Эти детали переднего плана являлись своего рода масштабными единицами. Дали почти не видно, она как бы смазана, затянута дымкой. Любая травинка, по которой ползет букашка, или сидит на лепестках лотоса, или гусь, в камышах, зовущий подругу, – эти скромные изображения в китайской картине никогда не ощущаются как обычная будничная сцена. Зритель чувствует и воспринимает подобные композиции в качестве жизни огромного мира, где каждая деталь является выразителем великих и вечных законов бытия.

Литература

1. Авдиев, В.И. История Древнего Востока / В.И.Авдиев. – М.: Высшая школа, 1970. – С. 612.
2. Васильев, Л.С. История религии Востока / Л.С.Васильев. – М.: Книжный дом «Университет», 2001. – С. 425.

3. Виноградова, Н.А. Китайская пейзажная живопись / Н.А. Виноградова. – М.: Изобразительное искусство, 2003. – С. 160.
4. Виноградова, Н.А. Искусство стран Дальнего Востока // Малая история искусств / Н.А. Виноградова, Н.С. Николаева – М.: Искусство, 1979. – С. 374.
5. Виноградова, Н.А. Искусство средневекового Китая / Н.А. Виноградова. – М.: Малая Академия художеств, 1962. – С. 101.
6. Глухарева, О.Н. Краткая история искусств Китая / О.Н., Глухарева, Б.П. Денике. – М.: Искусство, 1948. – С. 212.
7. Малявин, В.В. Китайская цивилизация / В.В. Малявин. – М.: Астрель, 2000. – С. 627.

УДК 7.03 (510)

ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА И О НЕКОТОРЫХ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ КИТАЙСКИХ ЭМАЛЕЙ

Гань Имэй, Н.В. Мартынова

В статье затронуты вопросы истории зарождения и развития искусства художественной эмали. В первой части статьи даны интересные факты расцвета искусства эмали в Китае. Вторая ее часть посвящена технологии и связанными с ней художественными особенностями изготовления изделий в технике перегородчатой эмали, традициям, которые поддерживаются и приумножаются современными мастерами в наши дни.

Ключевые слова: искусство, художественная эмаль, технология, традиции, техника эмали.

FROM THE HISTORY OF ARTS AND SOME ART AND TECHNOLOGICAL FEATURES CHINESE ENAMELS

Gan Yimei, N.V. Martynova

The article deals with problems of the history of the origin and development of enamel art. In the first part of the article some interesting facts on flowering of enamel art in China. The second part of the article is dealing with technology and related artistic features of manufacturing products in cloisonné technique of enamel, and the traditions that are supported and multiplied by modern masters in our age.

Key words: art, art enamel, technology, tradition, technique enamel.

С глубокой древности, когда ремесленники Китая, овладев технологией бронзового литья и секретом плавления цветного стекла, проводили эксперименты с различными материалами, разрабатывали и совершенствовали технологию украшения изделий, относятся истоки производства перегородчатой эмали. В период Юань (1271-1368) в пекинские дворцовые мастерские, основанные монголами, к производству были привлечены мастера и технологи из тех стран, где процветало высокохудожественное ремесло эмали. Подтверждением этого служит каталог эмалей пекинского музея Гугун, в котором представлено 8 вещей, относящихся к периоду Юань, с марками правления Цзин-тай.

Расцвета искусство перегородчатых эмалей в Китае достигло в годы правления маньчжурской династии Цин (1644-1911). Особенностью эмалей цзин-тай лань этого периода является яркая, можно сказать, пестрая, полихромная палитра, что было привнесено в китайскую культуру сравнительно поздно и не соответствовало традиционным эстетическим стандартам существовавшего производства эмалей. Так, Цао Чжао 曹昭, китайский литератор XIV в., оставил в трактате «Гэ гу яо лунь» 格古要論 («Рассуждение о древних образцах», впервые изданном в 1387 г.) письменное замечание о том, что «пестрые» перегородчатые эмали не годятся для кабинета ученого с его холодным и сдержанным интерьером, а подходят лишь для женских покоев. Но маньчжурская аристократия полюбила

этот стиль эмали, поэтому в период Цин появилась мода на вещи в интерьере в технике эмали: предметы ритуальные и алтарные эмалевые наборы (как правило, украшали интерьеры храмов эпохи Цин); бытовые предметы и вазы в павильонах дворца императора, причем не только покои на женской половине, но и залах правителя. Много внимания развитию производства и собирательству эмалей уделил император Кан-си (1662-1722), по воле которого китайские ремесленники успешно освоили новый для них прием эмалевого производства – *технику расписных эмалей*. Особое внимание эмалевому производству уделял также внук Кан-си, Цянь-лун (1736-1795). В последние десятилетия XX в. техника горячей эмали вышла за рамки традиционного круга своего применения. Соединяя в себе ювелирную драгоценность материала со свободой станковой живописи, этот вид искусства не имеет широкого распространения и является элитарным. Современная горячая эмаль в Китае сочетает в себе много различных техник и способов обработки как металла, так и самой эмали, дающих возможность разнообразных решений и декоративных, и сложно-живописных.

Эмаль, представляя собой стекловидный порошок, который получают путем измельчения стекловидных пластин до необходимой фракции, смачивается водой до нужной консистенции и наносится в ячейки, создаваемые металлическими пластинками. По своему химическому составу эмали – это соли кремниевой кислоты (свинцово-силикатное стекло). Непрозрачность достигается введением в сплав оксида мышьяка, олова, каолина. Окраска производится при добавлении окислов определенных металлов: медь, например, дает бирюзовые, зеленые и красные тона; охра и сурьма – желтые; марганец – фиолетовые и пурпурные; железо образует красно-коричневую гамму; кобальт позволяет получить синий цвет разной интенсивности. По данным специалистов Тайваньского дворцового музея, в редких случаях для получения красного цвета в эмалях периода Цзин-тай использовали дробленые минералы вроде агата.

Первый этап работы предполагал плавление кусков цветной эмали при температуре 1300-1400°C. После этого эмаль дробили в порошок и растирали с водой до образования кашицы («шликера»). Перед помещением приготовленной массы в ячейки рисунка металлическую поверхность обрабатывали штихелем или протравливали кислотой для лучшего сцепления эмали с металлом. Затем изделие обжигали в газовой или бензиновой печи при температуре от 700 до 900°C. Обжиг самих вещей производился несколько раз, в считанные минуты или даже секунды и при пониженной температуре (750-680°C), достаточной, чтобы эмалевый порошок расплавился и прилип к металлической основе.

Сложность технологического процесса в том, что разные виды и цвета эмали требуют и разной температуры обжига, после которой порошок эмали сплавляется в цветной стекловидный слой. Тип эмалей диктует художественные особенности, необходимые мастеру в достижении эстетической красоты изделия. Различаются прозрачный и так называемый «глухой», непрозрачный тип эмали. Другой особенностью является то, что во время обжига эмалевый слой подвергается усадке, будучи насыпанным до обжига по верхний край перегородки, он «опускается», становится ниже перегородок. Поэтому процесс изготовления одного изделия длительный: чтобы сравнять эмаль по высоте на всей поверхности изделия, требуется неоднократный процесс заполнения эмали «шликером» в ячейке и последующего обжига. В зависимости от сложности композиции и задач, стоящих перед мастером, работа порой проходит от 5 до 100 этапов обжига. Особенность работы с эмалью и в том, что мастер не имеет возможности вмешиваться во взаимодействие эмали с высокой температурой, он лишь может, основываясь на опыте и интуиции, регулировать время и температуру обжига для достижения желаемого результата. Именно эти технологические особенности и формируют уникальность каждого произведения из эмали, в точности повторить его не в силах даже сам автор.

Наиболее распространенными в Китае с древности до наших дней техниками художественных эмалей на металле являются: *выемчатые* (цзань-тай фа-лан 鑿胎琺琅), *перегородчатые* (цзин-тай лань 景泰藍) и *расписные* (хуа фа-лан 畫琺琅). Китайское название техники выемчатой эмали –

цзань-тай фа-лан, буквально переводится как «эмаль по чеканному (вырезанному) основанию». В научной литературе на европейских языках выемчатые эмали, вне зависимости от их культурной принадлежности, принято обозначать французским названием – *champlevé*. Однако надо отметить, что *выемчатые эмали* в Китае не получили широкого распространения. Возможно, это связано с художественным эффектом, достигаемым в изделиях, напоминающем инкрустацию камнем или стеклом, на которые не было моды. Основу чеканного или гравированного металла заполняли цветным стекловидным порошком, который при обжиге вплавлялся в углубления, создавая в декоре поверхности не совсем четкие границы рисунка. Некоторые исследователи (например, Лю Лян-ю) описывали аналогии подобных изделий среди архаичных вещей: бронзовые ритуальные сосуды и детали вооружения древности (II – I тыс. до н.э.) инкрустированы цветными камнями и стеклом. Те из произведений, в которых вставки фиксированы при помощи обжига, можно считать прототипами более поздних выемчатых эмалей. В японских собраниях коллекций изделий Древнего Китая сохранились единичные вещи такого рода, которые предположительно выполнены в эпоху Тан (618-907). Некоторые произведения, сочетающие в декоре поверхности перегородчатую и выемчатую эмаль, датируются первой половиной XV в. и известны по публикациям, а также кругу искусствоведов и коллекционеров, принадлежат частному коллекционеру Пьеру Олдри. Большинство самых известных вещей (из музейных и частных собраний Китая и за его пределами) было создано в годы правления маньчжурской династии Цин.

Китайские перегородчатые эмали, обозначаемые термином «цзин-тай лань» (буквально переводится как «бирюзово-голубые»), появились в период короткого царствования минского императора Цзин-тая 景泰 (1450-1456). Этот термин, встречающийся в древних источниках специальной китайской литературы, отражал технологические характеристики процесса – 掐/搯絲 琺琅 ця/тао сы фа-лан, «гнутые (скрученные) проволоки [и] для эмали». Главными центрами производства перегородчатых эмалей в Поднебесной были г. Пекин (северная столица), г. Кантон (Гуанчжоу) – важнейший южный порт и г. Янчжоу, расположенный на Великом канале в районе р. Янцзы, служивший в прошлом посредником в торговле между севером и югом страны. В XIX в., особенно в годы Гуансью (1875-1908) в Пекине, помимо дворцовых мастерских, изделия которых часто помечались императорскими марками с девизами правлений, большое распространение получили частные мастерские.

Изделия в технике перегородчатой эмали в Китае с момента появления и до наших дней пользуются наибольшей популярностью. В литературе можно встретить их общее название – клуазонне (*cloisonné* – от фр. *cloison*, «перегородка»). Термин отражает суть производственного процесса: при изготовлении подобных вещей разноцветные порошковые эмали сплавлялись во время обжига в ячейках рисунка, образованного линиями перегородок *из металлической проволоки*. Попавшие в Китай предметы из металла с эмалью, в результате внешней торговли со средневековой Византией и странами Ближнего Востока носили название даши яо 大食窯 («арабская обожженная посуда»), они стали очень популярными и тем самым стимулировали развитие аналогичного производства в Китае.

Особенно заметных успехов минские эмальеры достигли в первой половине XVI в. и в начале правления императора Вань-ли (1573-1620), прославившегося в качестве мецената и ревностного покровителя буддизма (фо-цзяо). Наряду с бытовыми и декоративными формами своего времени, в минских эмалях существует группа сакральных предметов весьма архаичных форм, восходящих к древним ритуальным бронзам эпох Шан и Чжоу (II-I тыс. до н.э.) Однако впоследствии мастера отказались от идеи их прямого копирования, перейдя к более творческой по духу стилизации, поскольку требовалось адаптировать древние формы к изменявшимся условиям жизни вещей (найти им новое применение). Так возникли широко известные типы храмовых ваз и курильниц, распространенные среди китайских эмалей с XV в.



Этапы выполнения изделий в технике перегородчатой эмали.



Современные изделия в технике.

Одна из наиболее популярных – «археологическая» форма ритуального треножника дин 鼎, хотя в возрожденном виде предмет сменил свое изначальное назначение. Древний котел для приготовления ритуальной пищи, высокие ноги которого позволяли разводить огонь непосредственно под корпусом сосуда, стал курильницей, применявшейся для сожжения благовоний и ароматизации воздуха в жилых и храмовых помещениях. Другие характерные формы, получившие новое рождение – ритуальные винные сосуды ху 壺, цзунь 尊 и гу 觚. Кубок – Гу биконической формы, служивший в древности для церемониальных возлияний жертвенного

вина, был сохранен в качестве вазы и со временем стал составной частью алтарного набора у-гун 五供.

Металл, используемый китайскими мастерами для производства формы под эмаль – это в основном медь или сплавы на основе меди. Химический анализ, произведенный специалистами Тайваньского национального дворцового музея, показал, что формы перегородчатых эмалей периода Мин (1368-1644) часто состоят из сплава, содержащего 70-80% меди, 20-30% цинка и менее 1% олова и свинца. Во времена династии Цин, наряду с чистой медью, использовался аналогичный сплав; допускалось и комбинированное применение материалов (чистой меди и ее сплавов). Со второй половины XVII в. для производства перегородок, наряду с традиционными материалами, начинают использовать железо. В правление императоров под девизами Юн-чжэн (1723-1735) и Цянь-лун для изготовления основы под эмаль иногда применяли также чистое золото, что повышало эстетический вид произведений, которые, несмотря на дороговизну, были крайне популярны. Мода диктует спрос – древние китайские мастера разработали процесс золочения свободных от эмали участков металла в заключение производственного процесса. Широко практикуемый древними мастерами периода Мин способ золочения – дуцзинь 鍍金 («золочение огнем» с использованием ртутной амальгамы) применяется мастерами последующих династий. Но декоративное покрытие золотом хорошо сохранилось лишь на вещах в музее Пекина, периода династии Цин, и не только потому, что они были произведены значительно позднее, а по причине лучшего качества золочения и большей толщины в них золотого слоя. Со второй половины XIX в. производственные процессы в мастерских Китая механизмируются, и широкое распространение получает другой способ – гальванозолочение.

Серебро, как правило, не играло особой декоративной роли в классических китайских перегородчатых эмалях, однако среди произведений, относящихся к концу периода Цин и первой трети XX в., можно выделить целую группу вещей с серебряной и посеребренной основой. В тот же период, получает распространение и декоративное патинирование металла. Наряду с золочением, сереб-

рением и патинированием фрагментов металлической формы, свободных от рисунка, уже с эпохи Мин применялся способ покрытия их одноцветной эмалью («контрэмалью»).

Самые ранние перегородчатые эмали XV в. отличались массивными формами, отлитыми из сплава на медной основе. Подобные вещи, как правило, расцвечены эмалями основных цветов – бирюзового, синего, зеленого, желтого, красного и белого, которые нанесены на металлическое тело вещи очень толстым слоем (более 1 мм). Их колорит, схожий с гаммой росписи минского ши-цзы 獅子, фениксов фэн-хуан 鳳凰, драконов лун 龍, иконография которых также помогает при определении времени производства вещей. Например, в композиции шуан лун си чжу 雙龍戲珠 – «пара драконов, играющих жемчужиной» на эмалях периода Вань-ли драконам свойственны вполне определенные черты, позволяющие опознать изображения этого времени: круглые глаза навывкате, брови в форме петушиного гребня, широко открытая пасть, длинная борода, развевающиеся усы, очерченная параллельными линиями «вздыбленная» грива. Между фигурами драконов часто помещаются иероглиф шоу 壽, «долголетие» или свастика – вань 卍, служившая символом долголетия, это особенно популярный декоративный мотив в правление Вань-ли (являлась омонимом первого иероглифа этого девиза). При Вань-ли в декоре перегородчатых эмалей были распространены как условные геометрические фоны, так и близкие к реальности мотивы жанра хуа-няо – легко узнаваемые изображения летящих бабочек, цветущих побегов сливы, лотосов, хризантем, гвоздик, камелий и других цветов – среди садовых камней юань-линь-ши 園林石. Иногда эти мотивы соседствуют со ставшими традиционными условными изображениями фантастических львов ши-цзы и растительным побегом в виде лозы с головками стилизованных лотосов. Кроме изображений жанра хуа-няо, в перегородчатых эмалях рубежа XVI – XVII вв. распространяются пейзажи и бытовые сцены в ландшафтном окружении.

Наступление смутного времени после кончины Вань-ли (1620), предшествующего смене династий, ознаменовалось отсутствием императорского контроля над ремесленными мастерскими, возобновившегося лишь в 1690-х гг., в период правления второго государя победившей маньчжурской династии Цин (1644-1911). Интересно, что улушение качества перегородчатых эмалей, созданных под императорским контролем в этот период, наблюдается лишь десятью годами позже, чем фарфора. Наиболее интересные в художественном отношении эмали периода Цин были созданы в течение трех великих правлений XVIII в. (Кан-си, Юн-чжэн, Цянь-лун) и после длительного перерыва – в последней четверти XIX – начале XX вв. В декоре вещей XVIII в. преобладали матовые эмали, исключение составляет прозрачная зеленая эмаль, некоторое время применяемая в клуазонне периода Кан-си. Уже в начале XVIII в. возрожденные придворные мастерские иногда производили клуазонне крупных размеров, причем некоторые изделия помечались императорскими марками. Перегородчатые эмали правления Юн-чжэн (1723-1735), как правило, не маркированные, часто украшались полихромным орнаментальным или растительным узором на бирюзовом фоне, изображениями бабочек и цветов. Вещам этого правления в целом свойственны разреженность и элегантность композиций, в которых логика геометрических орнаментов, унаследованных от более ранних изделий, смягчена непринужденностью природных форм.

В правление Цянь-лун (1736-1795), которое можно по праву назвать «золотым веком» китайских клуазонне, были реорганизованы и расширены дворцовые мастерские. Стремление этого государя и его близкого окружения к великолепию как осознанному «царскому» стилю жизни проявилось в создании роскошных и несколько помпезных произведений. Ревнивый интерес Цянь-луна ко всему, что выпускалось дворцовыми мастерскими XVIII в., сказался в обилии маркированных вещей. Стремясь возродить традиции «седой старины», восходящей к «Чжоу ли» («Чжоускому ритуалу»), Цянь-лун утвердил законом некоторые представленные в сборнике ритуальной утвари царствующей династии («Хуан-чао лица туши» 皇朝禮器圖式) архаичные типы бронзовых сосудов для императорских жертвоприношений в столичных храмах, ставшие образцами для мастеров перегородчатых эмалей.

Составленные по императорскому указу каталоги дворцовой коллекции древней бронзы (самым представительным из них был «Циньдин Сицин гуцзянь» 欽定西清古監 выделенный иероглиф «цзянь» с ключом «金») («Высочайше утвержденный [каталог] древностей [кабинета] Сицин») также дали новый импульс увлечению архаичными образами и формами в искусстве того времени. Характерные типы чжоуских бронзовых изделий узнаются в курильницах и вазах из алтарных наборов XVIII в. Все предметы ритуального назначения, как правило, декорированы *полихромными изображениями* растительного побега с головками *лотосов*. Формы сосудов часто дополнены скульптурными и рельефными деталями, – например, фигурками драконов или фениксов, позолоченными львиными масками. Типичным краевым орнаментом выступает геометрический мотив, соединяющий черты европейского меандра (весьма популярного в искусстве западного классицизма XVIII-XIX вв. узора, восходящего к греческой античности) и «громового узора» лэй-вэнь, применявшегося в древнекитайской бронзе.

К распространенным декоративным мотивам в эмалях периода Цянь-лун относятся пейзажи. В отличие от ранних более условных композиций ландшафты этого времени, как правило, имеют четкое цветовое деление на «небо», заполненное бирюзовой эмалью, и «землю», песочно-желтую, с зелеными полосками травы. При сохранении обычного для китайских пейзажей вертикального построения, единственно возможного при взгляде сверху («с высоты птичьего полета»), небу отводится неожиданно много места – почти половина формата композиций. Подобное отклонение от традиционных норм следует связать с влиянием европейской пейзажной живописи, привнесенным на китайскую почву западными мастерами, которые, как и наиболее известный из них – итальянец Джузеппе Кастильоне (китайское имя – Лан Ши-нин), долгое время работавший при пекинском дворе, создал «компромиссный стиль», характерный для искусства правления Цянь-лун. Художественный облик клуазонне середины и второй половины XVIII в. определялся использованием только матовых цветных эмалей. Среди них появилась розовая эмаль, доставленная из Европы лишь в первой четверти столетия и особенно широко распространенная в расписных эмалях на металле и фарфоре фэнь-цай 粉彩 («розового семейства»).

Ассортимент китайских клуазонне периода Цянь-лун включает широкое разнообразие форм и декоративных мотивов, скульптурных изображений фантастических и реальных животных, птиц и даже людей, часто имеющих жанровую трактовку. Творческие эксперименты художников этого периода направлены к достижению оригинальности и технического совершенства произведений. Существует немало примеров соединения в них разных техник – перегородчатой и расписной или выемчатой эмали; формы многих клуазонне имеют эксцентричные скульптурные дополнения, которые бывают изящными и забавными или же, напротив, представляются слишком суетными и надуманными. Однако все они при этом, как правило, выполнены с завидным мастерством. Эпоха расцвета императорских мастерских завершается с концом эры Цянь-лун. Колорит и мотивы декора перегородчатых эмалей периода Цзя-цин (1796-1820), сочетая растительный узор с головками лотосов на бирюзовом фоне и меандровидный узор лэй-вэнь, как правило, укладываются в русло стиля Цянь-лун. Новшеством, появившимся в Китае на рубеже XVIII – XIX в., представляется техника рельефной эмали по чеканному фону (*geroussé*), используемая в отделке предметов или только их отдельных деталей.

Середина XIX в. характеризуется временным сокращением ремесленного производства, что, отражая сложную внутривосточную ситуацию, сказалось на количестве и качестве выпускаемых перегородчатых эмалей. Выход из кризиса, проявившийся в возрождении производства и внешней торговли, восстановлении и расцвете ремесел, произошел лишь в годы царствования императоров под девизами Тун-чжи (1862-1874) и Гуан-сюй (1875-1908). При этом была безвозвратно утрачена преобладающая роль императорских мастерских, позабылись многие действовавшие прежде запреты (регламент на изображение императорских символов – драконов-лун и применение желтого цвета).

Указанные обстоятельства, связанные с потерей авторитета государственной власти, как и появление широкого круга частных заказчиков, в том числе европейцев, проживавших в Китае, изменили облик цинских перегородчатых эмалей. Вещи правления Тун-чжи отмечены усилиями мастеров, возобновить прерванную традицию, их декор характеризуется высокой степенью обобщенности рисунка и сравнительно небольшим числом цветов в колорите. В произведениях угадывается стилизация приемов клуазонне эпохи Мин и ранняя иконография отдельных изображений. Популярны, к примеру, трактовка растительного мотива с головками лотосов в духе минских образцов и восходящий к тому же иконографическому источнику вариант изображения дракона Лун в композиции шуан лун си чжу.

Среди подражательных вещей XIX в., находящихся в разных собраниях, немало очень плохих копий или подделок оригиналов XVI в., что может оправдать в целом прохладное отношение к ним специалистов. Однако нельзя объяснять происхождение всей группы этих эмалей исключительно практикой имитаций, преследующих коммерческую цель. После Опиумных войн в Китае спрос на изделия в «минском стиле» вырос благодаря заинтересованности европейцев. Созданные на основе минских оригиналов вещи образовали самостоятельное направление среди клуазонне династии Цин.

Переломный момент в производстве эмалей и их последний расцвет наступает в годы Гуан-суй (1875-1908) и Сюань-тун (1909-1911). Произведения этих лет, часто предназначенные для европейских заказчиков, отмечены чертами западных стилей (эkleктика и модерн). Начало XX в. знаменуется также особым влиянием Японии в политической и культурной жизни Китая, поэтому некоторые клуазонне, выполненные в целом в русле китайской традиции, имеют много общего с японскими эмальями, которые, в свою очередь, учитывали опыт минских произведений.

Наиболее важные технологические новшества, определившие художественный облик вещей этого времени (приемы декоративного серебрения и патинирования металла, общее улучшение качества шлифовки изделий и уменьшение толщины перегородок, использование цветных фонов, альтернативных традиционному бирюзовому фону), отчасти явились результатом японского влияния. Вместе с тем эксперимент с цветными фонами основывался на характерном для китайского ремесла стремлении подражать в технике клуазонне изделиям из других материалов – белого фарфора, красного или черного лака с полихромным декором. Видимо, мастера позднецинского времени сознательно подводили итог всему, что было сделано до них в производстве перегородчатых эмалей, сплавляя в своих творениях достижения минских ремесленников с находками китайских мастеров эмали XVIII в. Для последних, к примеру, характерно использование фигурных клейм или круглых медальонов с рисунком, которые выделяются цветом на общем фоне. Этот художественный прием, удачно вписавшийся в эстетические нормы западной эkleктики, становится одним из основных способов декора клуазонне в конце маньчжурского периода.

Прозрачные цветные эмали, практически не наблюдавшиеся в вещах династии Цин после первой трети XVIII в., но традиционные для произведений периода Мин и с успехом применяемые японскими мастерами второй половины XIX – начала XX вв., вернулись в производство китайских клуазонне периода Гуан-суй. Марки с императорскими девизами XIX в. на китайских клуазонне очень редки. Однако многие произведения, особенно в конце правления Цинн, имеют фальшивые марки периода Мин (в каллиграфических почерках чжуань 篆 или кай-шу 楷書), еще чаще – написанную уставом кай-шу марку Цянь-лун нянь чжи 乾隆年 «чжи» («Сделано в правление Цянь-луна»). К сожалению и в современном производстве китайских перегородчатых эмалей широко распространено применение подобных фальшивых марок династий, относящихся к периодам расцвета этого искусства. Очевидно, маркировка выступала своеобразным знаком, а значит, и гарантом качества вещей, а значит, и их ценности. Усилиями цехов по изготовлению современных изделий, находящихся под патронажем центров туризма в Китае, а также мастерами в условиях постоянного интереса и спроса все-таки сохраняется верность традициям по тиражированию лучших образцов древнекитайского искусства эмали, популярного и в наши дни.

Литература

1. Неглинская, М.А. Китайские перегородчатые эмали XV – первой трети XX века. Собрание Государственного музея Востока / М.А.Неглинская. – М., 2006.
2. Цзиньшутай фалан ци (Предметы из металла с эмалями). – Сянган, 2002.
3. Чан, Линьшэн. Минчао цзаоцидэ таосы фалан гуньи (Техника перегородчатой эмали раннего периода правления династии Мин)// Сб. Вэнь у гуань хуа / Линьшэн Чан. – Изд. Национального музея Гугун, Тайвань, 1991, № 4;
4. Brinker, H. Chinese cloisonné. The Pierre Uldry collection / H. Brinker, A. Lutz. – N.Y., 1989.
5. Chang, Lin-sheng. The dragon motif in cloisonné / Lin-sheng Chang. – National palace museum bulletin. – Vol.XI, № 4. Sept.-oct. 1976.
6. Li, Xueqin. The Wonder of Chinese Bronzes / Xueqin, Li. – Beijing, 1980.

УДК 75/76 (510)

К ВОПРОСУ ИСТОРИИ И ТРАДИЦИЙ В ИСКУССТВЕ КИТАЯ. НЯНЬХУА – НАРОДНАЯ ГРАВЮРА НА ДЕРЕВЕ

Ли Сяотин, Н.В. Мартынова

Авторы рассматривают вопросы истории и традиций в народной культуре Китая на примере истории няньхуа – «новогодняя картина», красочных народных изображений, выполняемых в технике гравюры на дереве, которые было принято дарить и менять в канун старого китайского Нового года – праздника Весны.

Ключевые слова: традиции, искусство, гравюра, народная культура.

FOR THE HISTORY AND TRADITION IN THE ART OF CHINA. NYANHUA – FOLK WOODCUTS

Do Syaotin, N.V. Martynova

The author considered issues of the history and traditions of Chinese folk culture through the example of Niangua – «New Year picture». The colorful folk images are carried out in the technique of wood engraving, which was made presents, or to replace old ones on the eve of the old Chinese New Year – Spring Festival.

Key words: traditions, art, prints, folk culture.

Одним из популярных видов традиционного искусства Китая является народная гравюра на дереве. Яркие красочные картинки, отпечатанные во множестве разбросанных по всей территории страны частных мастерских, украшали стены городских и деревенских домов. Картины было принято менять в канун китайского Нового года: старые листы сжигали, новые покупали, дарили, получали в подарок. Термин няньхуа – «новогодняя картина» – связан именно с этой традицией, он довольно поздний, в разные исторические периоды народная гравюра называлась по-разному: от чжи хуа – «бумажные картинки» при династии Сун до хуа пянь – «разрисованные карточки» в раннюю эпоху династии Цин; картинки, отпечатанные в разных районах, также обозначались по-своему. Современный китайский специалист по гравюре Ван Шу-цунь утверждает, что термин *няньхуа* применил впервые в конце XIX в. писатель Ли Гуан-тин. Ученый Дунь Ли-чэнь, в начале нашего столетия описавший пекинские праздники и календарные обычаи, говоря о народных картинах, использовал выражение *хуар*, «картинки», как и советский исследователь Китая В.М. Алексеев в своих дневниках путешествий по Китаю. Термин «няньхуа» прочно закрепился за народной картиной лишь в работах ки-

тайских и европейских исследователей второй половины XX в., хотя он не совсем точен, ибо картины производились и продавались в течение всего года, существовало даже их разделение на чунь бань – «весенние доски», которые начинали делать с 15 числа 1 луны, с Праздника фонарей; и цю бань – «осенние доски». Весенние считались лучшими, так как весной больше свободного времени и можно более тщательно отделать картину, осенью же, когда в преддверии новогодних торжеств, отовсюду съезжались купцы, гравюры выходили более грубыми и небрежными. К некоторым праздникам печатались особые няньхуа: *к празднику 5-го дня 5-й луны требовались в большом количестве заклинания от нечистой силы.*

Китайская народная картина отличается своим древним происхождением и сложными путями формирования, и она является уникальным культурным феноменом, ибо вряд ли в какой-либо другой стране можно встретить народную гравюру столь многообразную по содержанию, совершенную по форме, высокопрофессиональную и популярную. Надо отметить, что русские исследователи Китая долгое время няньхуа называли «лубком», что, несомненно, удобно было использовать в научных текстах, но принято может быть с оговоркой, потому, что «лубок» – русское слово, которое вызывает немедленные и стойкие ассоциации с русской народной картиной. Причем термин «лубочный» самим народом России никогда не применялся. Он возник в среде образованных слоев населения. Лубом в России называлась липовая кора, и определение «лубочный», видимо, связано с липовыми досками (называемыми в просторечье «лубом»). «Лубком» в России именовали и ксилографическую народную картинку, и гравюру на меди, и рисованную народную картинку, тогда как под *няньхуа мы понимаем практически исключительно ксилографическую гравюру.* В работах китайских искусствоведов мы встречаем название этот вида искусства наиболее распространенным термином – няньхуа с его буквальным переводом – «новогодняя картина», либо *народная картина.*

Китайская народная картина есть род многоцветной ксилографической гравюры. Первоначально мастер делал набросок тушью на бумаге, затем рисунок переводился на гладкую ореховую или грушевую доску. Досок печатали несколько: одна давала черно-белый контур, затем на один и тот же лист бумаги последовательно накладывалось от трех до пяти разноокрашенных досок. Это общая схема, но в разных районах существовали варианты – особая техника резьбы, дополнительная раскраска от руки, различная цветовая гамма, печатание на цветной бумаге. В провинции Фуцзянь, например, отпечатки делали на бумаге ярко-красного цвета, в Кайфыне применялся необычный способ цветной печати: несколько листов бумаги пропитывали воском, когда воск застывал, на полувывшейся твердой пластине вырезали рисунок и окрашивали каждый лист-трафарет в свой цвет. При печатании бумагу прикладывали к воценой окрашенной пластине и начинали водить по ней смоченной в воде кистью, цвет просачивался на поверхность бумаги, после высыхания бумагу прикладывали к пластине с другим рисунком и другим цветом, процедура повторялась. Техника не позволяла использовать одновременно много цветов, отсюда скромная палитра кайфынских народных картин. Искусствовед Ван Шу-цунь полагал, что кайфынские печатники использовали утраченный танский способ окрашивания шелковых тканей.

История народной картины уходит в далекое прошлое. Исследователи приводят примерно одинаковый список из десяти источников в доказательство того, что прообразы няньхуа существовали еще при династии Хань. Большинство источников указывает на изображения, которые можно идентифицировать как древние аналоги наиболее распространенных в новое время народных гравюр – парных картин дверных духов – мэнь-шэней. Функциональное их назначение – охранять жилище от вторжения злых духов – с древности не изменилось, но их персональный состав и, соответственно, иконографическая традиция постоянно менялись. В последние несколько столетий дверные духи чаще всего воспринимались в облике двух генералов – Цинь Шу-бао и Ху Цзин-дэ, «из них один – китаец, другой – иноземец. Оба воеводы завоевывали Китаю страну за страной в блестящий период ки-

тайского великого могущества – в эпоху Тан (618 – 907), и поэтому суеверная мысль течет, очевидно, так: как в своем зрительном облике эти генералы были страшны своим врагам, так и в незримом и лишь воображаемом своем состоянии они могут устрашить тех врагов, на которых направляет их новый повелитель, т.е. обладатель картины» [3, с. 42].

Древние предки других видов народной картины вычисляются с меньшей определенностью. Технические усовершенствования для многократного копирования изображения или текста, как те вылепленные из глины или вырезанные из кости и камня печати для получения отпечатков-амулетов, о которых подробно пишет Т.Картер (102, 12 – 19), подтолкнули появление и развитие ксилографической техники; в этом качестве они могут рассматриваться и как дальние предки и народной гравюры.

Изобретение ксилографии относят обычно к IX в. Преимущества нового метода тиражирования были оценены, прежде всего, применительно к производству одностраничных гравюр-икон, амулетов и календарей, тогда как лишь спустя полтора века рукописная книга была окончательно вытеснена книгой печатной: «буддийские листовки [из дуньхуанских находок Стейна] были именно картиной, а не книгой, и, таким образом, китайская народная картина старше китайской книги» [3, с. 19].

В полном объеме технические возможности ксилографии стали использоваться лишь при в эпоху Сун, К.К.Флуг выделяет следующие типы сунского книгопечатания: буддийское и даосское, светское и конфуцианское, конфуцианское правительственное книгопечатание и, наконец, книгопечатание частное. Ученый Л.Н.Меньшиков определяет эти институты несколько иначе: правительственное книгопечатание – в столице Бяньляне с разрешения императора и его последующим утверждением; печатни местных административных управлений; буддийские монастыри и частные печатни [1].

Множество сунских источников свидетельствует о бурном развитии в XI – XII вв. разных форм городской торговли, среди которой торговля книгами и другими печатными изданиями занимала не последнее место. Она осуществлялась непосредственно книжными лавками, на рынках и при монастырях. Помимо книг продавались бумажные деньги для жертвоприношений, вырезки из бумаги, а также чжихуа – «бумажные картинки», непосредственные предшественники няньхуа. Ван Шу-цунь опубликовал найденную в Шэньси в 1973 г. гравюру на бумаге, озаглавленную «Дунфан Шо крадет персик» [5]. Надпись на гравюре свидетельствует, что она сделана по эскизу У Дао-цзы. Ученый полагает, что она была отпечатана при Сун, является самым ранним в мире образцом цветной гравюры, и подтверждает факт существования няньхуа уже в конце Сун, при Ляо и Цзинь. Образцов юаньских одностраничных гравюр не сохранилось, за исключением небольшого листа «Драгоценности во все стороны» с изображением коня и нескольких людей, длинные носы которых, по мнению Ван Шу-цуня, свидетельствуют, что это монголы или какой-нибудь другой народ Северо-Запада. Ван Шу-цунь видит в композиции картины прообраз позднейших народных картин с изображением лошади [6].

Малая степень сохранности одностраничных гравюр периода монгольского владычества не означает, что традиция этого жанра ксилографии прервалась, графические листы более позднего времени подтверждают ее непрерывность. Эпоха Мин была периодом бурного расцвета книгопечатания и ксилографической гравюры, до наших дней дошло множество образцов различной печатной продукции. Наиболее плодотворным периодом считаются годы под девизом правления Вань-ли (1573 – 1620), к тому же времени относится и быстрое развитие техники многоцветной печати. Способ этот был известен в Китае давно, считается, что его знали уже при Тан, но активно он начал применяться лишь в XVII в. Если пренебречь деталями, он был идентичен способу печатания народной картины. В XVII в. эта техника использовалась в основном при издании альбомов и руководств по живописи. Различные живописные жанры – пейзаж, цветы и птицы – стали оказывать все возрастающее влияние на гравюру, начался процесс приспособления живописных приемов к графической технике.

Появляются художники, работающие специально для многоцветной гравюры. Из них следует выделить Чэнь Хун-шоу (1598 – 1653), создателя рисунков ко многим произведениям художественной литературы. Чэнь Хун-шоу был, очевидно, первым, кто выполнил иллюстрации на отдельных листах. Это 40 листов на сюжет романа «Речные заводы» и 48 листов с портретами героев и писателей древности. Жанр определяется как ецзы – «игральные карты», употреблявшиеся при любимой в среде образованных китайцев застольной игре, основанной на необходимости быстрого узнавания литературного произведения, на проигравшего накладывался штраф вином. Гравюры с изображением сцен из произведений художественной литературы наклеивались на листы твердой бумаги или костяные пластины. Сама игра существовала еще при Тан, но массовой стала после периода Вань-ли и при Цин, большинство картинок делалось в явном подражании манере Чэнь Хун-шоу. Помимо игральные карт, примером односторонних гравюр минского времени может служить лист 1488 г. из коллекции Ван Шу-цуня «Пройдет праздник 9 дня 9 луны, и зимние холода исчезнут», этот сюжет встречается и в поздних няньхуа [3], а также гравюра 1597 г. с изображением бога долголетия Шоу-сина с близнецами Хэ-Хэ в окружении Восьми даосских бессмертных [4].

К середине XVII в. независимо друг от друга в разных концах страны складываются два центра по производству народной гравированной картины. Каждый из этих центров определил свой стиль няньхуа, которые стали печататься позднее на сопредельных с ним территориях. Условно эти стили можно назвать «северным» и «южным», в рамках этих двух больших стилей картины каждой провинции, каждого уезда имели свои характерные черты. Вся динамика развития ксилографии при династии Мин приводит к неизбежному возникновению нового жанра гравюры на дереве, который облегчал возможность нижних слоев китайского общества воспринимать новый вид искусства: вначале – как искусство, обслуживающее культ («китайская народная картина ранее всего сформировалась как икона»), затем – как искусство, способное отразить все стороны жизни общества.

Центром печатания няньхуа на севере Китая стал Янлюцин, небольшой городок близ Тяньцзиня. «Янлюцинские няньхуа» – на самом деле собирательное понятие: Янлюцин – наиболее старое и знаменитое место из почти 30 расположенных вокруг Тяньцзиня деревень, где печатали народные картины. Рынок Янлюцина был местом, где продавалась продукция всего района и развозилась оттуда по стране. Наиболее старой из сохранившихся к XX в. считается печатня Дай Лян-цзэна, о которой известно, что она функционировала уже в годы Чун-чжэнь (1628 – 1644). Сам Дай Лян-цзэн, по сведениям некоторых источников живший во второй половине XVIII в., был представителем девятого поколения семьи, занимавшейся ксилографией. Именно ему удалось создать первоклассную мастерскую, привлечь прекрасных художников и резчиков, под его именем она просуществовала вплоть до XX в. Еще одна крупная мастерская приблизительно того же времени – мастерская Ци Цзянь-луна. Кроме них, в конце Мин – начале Цин в Янлюцине и окрестностях либо только няньхуа, либо няньхуа как подсобным промыслом занималось еще множество семейств. Янлюцинских картин раннего периода – с конца Мин до середины XIX в. – сохранилось чуть больше 60.

Центром по производству няньхуа на юге стал городок Таохуау близ Сучжоу провинции Цзянсу, тесно связанный в китайской культуре с именем жившего здесь художника Тан Бо-ху (Тан Иня) (1466/70 – 1523/24). Здесь бурно расцветают различные ремесла – *изготовление вееров, кистей, бумажных фонарей, хлопушек для фейерверков, ширм*. Таохуау – старинный центр книгопечатания, здесь добывалась красная глина, из которой делалась краска. Как и в случае с Янлюцином, Таохуау – центр, вокруг которого сосредоточились небольшие деревеньки, где располагались печатни. До 1850 г. производством няньхуа занималось более 50 мастерских. На рубеже XVII– XVIII вв. здесь складывается особая школа гравюры, получившая название гусубань – «доски из Гусу», т.е. Сучжоу. Эта школа заимствовала европейскую технику гравюры на меди, в основном для создания больших видовых картин. Исследователи народной картины считают, что стиль ранних янлюцинских картин более «живописен» и сложился под влиянием жанровой живописи жэньхуа, на него воздействовала

близость Пекина с его художественной академией Хуаюань, тогда как «южные» картины сохранили бóльшую связь с традицией минской книжной иллюстрации.

В середине XIX в. на естественное развитие народной картины оказывает сильное влияние Тайпинское восстание (1850 – 1864). Тайпины, выступая под знаменами новой религии – христианства протестантского толка с неизбежно сильным влиянием традиционных китайских учений – создавали новую идеологию и новое искусство. Хун Сю-цюань воспринимал себя сыном бога, призванным бороться с демонами-маньчжурами и ликвидировать идолопоклонство. Из этого последнего тезиса вытекает абсолютный запрет на изображение людей, который распространялся как на искусство самих участников восстания, о чем красноречиво свидетельствуют стенные росписи в столице Тайпинского государства Нанкине, так и на творчество людей, непосредственного отношения к тайпинам не имеющих. Для няньхуа, основные центры производства которых оказались в руках восставших, этот запрет был губительным. Сучжоуских картин вследствие пожара промыслов не сохранилось, янлюцинских осталось 11, все они имеют печать мастерской Ци Цзянь-луна. На картинах изображены цветы, птицы и насекомые, один лист – пейзаж, картина с обезьяной и лошадыю иллюстрирует поговорку [5]. Анализу картин посвящена статья крупнейшего специалиста по тайпинам Ло Эр-гана (150), в которой он утверждает, что все они не есть собственно янлюцинские няньхуа, а картины, сделанные тайпинскими художниками – участниками Северного похода – в мастерской Ци Цзянь-луна, с учетом янлюцинских традиций. Следовательно, янлюцинских картин тайпинского периода до нас не дошло, и неизвестно, существовали ли таковые. Тайпинское искусство просуществовало ровно столько, сколько длился идеологический диктат лидеров восстания.

В последующий за подавлением Тайпинского восстания период экономической стабилизации старые промыслы няньхуа возрождаются, возникают новые. Деятельность мастерских-печатен в Янлюцине восстановилась очень быстро, производство вскоре превысило довоенный уровень. Продолжили работу старые мастерские – Дай Лян-цэна и Ци Цзянь-луна, на каждой из них работало по 50 художников и до 200 рабочих – резчиков и печатников. В Янлюцине мастерскими-печатнями владело около дюжины семейств, всего в производстве няньхуа было задействовано около трех тысяч человек. Работа в мастерских оплачивалась довольно хорошо: средний заработок составлял 670 юаней в год. Мастерские конкурировали между собой, помимо няньхуа занимались изготовлением вееров, ширм, бумажных фонарей, воздушных змеев, производством календарей. Печатни обслуживались специальными мастерскими по производству бумаги: только у Дай Лян-цэна в разное время было от трех до пяти таких мастерских. Новые транспортные средства – поезда и корабли – расширяли возможности сбыта, в Тяньцзине открылось несколько новых магазинов няньхуа.

С художественной точки зрения, поздние картины Янлюцина отличны от ранних образцов. Несомненно, некоторое упрощение техники резьбы и удешевление производства вследствие его массовости при общем высоком уровне, который сохранялся во всех мастерских, где работали традиционно, *а не начали производить откровенную дешевку с применением новейших западных технологий.* Няньхуа нуждались в притоке новых сил и идей, поэтому в Янлюцин приезжали художники из других районов страны. Самый известный из них – шанхайский художник Цянь Цзи-шэнь (Хуй-ань) (1833 – 1911). Будучи уже известным мастером жанровой живописи, он приехал в Янлюцин, где для мастерской Айчжу-чжай – «Кабинет любителя бамбука» – создал серию картин в новом для няньхуа стиле, основанном на копировании живописи старых мастеров, воспроизведении мельчайших деталей обстановки. В этом стиле художник и его ученики делали эскизы новых картин на старые, традиционные сюжеты [5].

Во второй половине XIX в. промыслы няньхуа возникают во всех районах страны. Под «промыслом» понимается обычно целый район близкорасположенных небольших городков и деревень, в котором практически все жители имели какое-то отношение к производству народных картин: меньшая часть целиком на профессиональной основе – художники, резчики, печатники, бóльшая – как

подсобный промысел: известно, например, что почти все женщины Янлюцина занимались подкраской гравюр от руки.

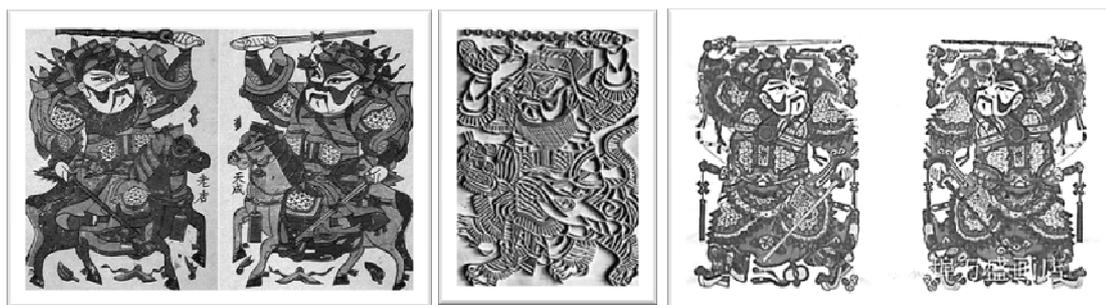
При печати сразу делалась сотня отпечатков, которые потом подвергались поэтапно дальнейшим процедурам. До наших дней сохранились не докрашенные до конца янлюцинские картины, где на неокрашенных местах видны иероглифы, указывающие на то, какую краску следует сюда наложить.

Промыслы няньхуа зарождались в центрах традиционного книгопечатания, в них же обычно существовали и другие родственные производства: печатание картин для фонарей, окон, горшков. Для успешного развития промысла было необходимо наличие развитого транспортного сообщения, чаще – судоходного: так, наиболее известный аньхуйский промысел – уезд Линьцюань – располагался на берегу Янцзы, шаньсийский уезд Линьфэнь – на реке Фэньхэ, впадающей в Хуанхэ. Развитие сети железных дорог стимулировало формирование промыслов народной картины во многих отдаленных районах. Вторая половина XIX в. интересна также созданием в крупнейших городах – Пекине, Шанхае – различного рода печатных производств. В основном с применением заимствованной у европейцев техники олеографии на японской бумаге печатались довольно безвкусные календари с изображением красавиц, золотых рыбок и т.п. Однако в том же Шанхае производились картины, тяготеющие к копированию живописных образцов, безупречные в художественном отношении и весьма дорогие. В 1894 г. организовывается ставшая знаменитой мастерская Жунбао-чжай – «Кабинет прославленных драгоценностей», выпускающая ксилографические гравюры высокого качества в классическом стиле. На работу в такие мастерские охотно принимались лучшие художники и резчики няньхуа, что, с одной стороны приводило к оттоку профессионалов из традиционных промыслов, а с другой, – *обеспечивало преемственность и непрерывность традиций*. Традиционное бытование народной картины продолжалось и в первые десятилетия XX в., затем социальные изменения в жизни общества привели к осознанию необходимости создания так называемого нового стиля – синь няньхуа (новой народной картины).

Китайская народная картина няньхуа, ориентированная непосредственно на рынок, создавалась прежде всего как красивая народная книга для не умеющих читать, и в этом – одно из ее основных достоинств. Без этих ярких красочных картинок мы были бы лишены очень важного: изумительно четкого отражения представления китайского народа о своих литературе и истории, сохранившихся до наших дней.



Украшение входных дверей народными картинами с функцией защитников дома.



Эволюция образа «Бог – охранник дома» в няньхуа.



Работы современных мастеров народной картины.



В мастерских по изготовлению няньхуа.

Литература

1. Алексеев, В.М. Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. – М., 1966.
2. Виноградова, Т.И. Театральная народная картина: зарождение традиции иллюстрирования литературных произведений // 22 научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы докладов. – М., 1991. – Ч. 1. – С. 105-08.
3. Грубее, В. Духовная культура Китая. Литература, религия, культура / пер. с нем. П.О.Эфрусси. – СПб., 1912 (Современное человечество. «Библиотека естествознания»).
4. Пчелина (Рудова), М.Л. Народная картина няньхуа как источник для изучения духовной культуры Китая: Автореферат дис. ...канд. ист. наук. – М.; Л., 1968.
5. Рифтин, Б.Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае (Устные и книжные версии «Троецарствия»). – М., 1970. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
6. Серова, С.А. Китайский театр и традиционное китайское общество XVI-XVII вв. – М., 1990.

ТЕХНИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОСПИСИ ФАРФОРА В ЭПОХУ ДИНАСТИИ МИН

Лян Цзе, Н.В. Мартынова

В статье рассматриваются вопросы истории развития производства китайского фарфора на протяжении многих веков, а также способы декорирования, технико-художественные особенности росписи фарфора часто встречающимися изображениями разновидностей дракона, символом-оберегом на фарфоровых изделиях династии Мин.

Ключевые слова: *китайский фарфор, декорирование, роспись, символ, оберег, династия Мин.*

TECHNICAL FEATURES ART PAINTING PORCELAIN IN THE MING DYNASTY

Liang Jie, N.V. Martynova

The article deals with the history of Chinese porcelain production for many centuries, as well as methods of decoration, technique and artistic features of porcelain painting, where dragon and its variants' design is frequently used as the symbol-talisman porcelains of the Ming dynasty.

Key words: *china, decoration, painting, symbol, amulet, Ming Dynasty.*

В древней истории Китая известна личность императора под именем Хун У, явившегося основателем новой династии – Мин (1368 – 1644), представители которой стали на путь восстановления и укрепления традиций феодального Китая времени Тан и Сун. В частности, это проявилось в стремлении императора Хун У развивать придворное искусство, сделать дворец императора, как было в танскую эпоху, центром сосредоточения культурных сил. Собирая ко двору лучших художников, он одновременно обратил большое внимание на развитие художественных ремесел, особенно на производство фарфора, которое с этого времени концентрируется в Цзиндэжэне, в провинции Цзян-си.

В продолжение нескольких тысячелетий в Китае шла весьма интенсивная, последовательная работа по усовершенствованию качества черепка и глазури, поискам новых форм и художественных приемов его декорирования. Этот длительный творческий процесс подготовил изобретение настоящего фарфора, появление которого опередило Европу на восемь столетий. По-видимому, в этом сыграли немалую роль попытки довести керамическую массу до уровня наиболее ценных за твердость, звонкость и богатую расцветку материалов, – таких, как нефрит, а может быть, и других полудрагоценных камней, имевших издавна большое распространение в Китае.

Производство фарфора (керамики) в Цзиндэжэне китайские источники отмечают уже с VII в. Основание первого императорского завода относится к 1004 г. Огромные залежи первоклассного сырья в окрестностях Цзиндэжэня способствовали бесперебойному развитию производства лучшего китайского фарфора на протяжении многих веков.

Во второй год правления императора Хун У строится новый завод, число печей которого достигает двадцати. С этого времени ведущая роль в производстве фарфора окончательно переходит к Цзиндэжэню. Конкуренцию с ним не выдерживают многочисленные, более мелкие центры керамического производства, так как все основные императорские заказы поступают в Цзиндэжэнь, а впоследствии к нему переходят и все массовые поставки на внешний рынок. Последующие императоры Минской династии продолжали следить за производством фарфора в Цзиндэжэне, и к началу XV в. количество императорских печей достигает уже 58. Проявляя практический интерес к развитию в этом пункте фарфорового производства, Минские императоры предъявляли очень высокие требования к художественному качеству изделий. Только в условиях крепостной организации работы на им-

ператорских заводах можно было создавать произведения искусства, подчас требовавшие (помимо высокого мастерства гончаров) не менее года на выполнение. Сложность изготовления императорских заказов, при их больших размерах, не всегда была под силу казенным заводам, и во избежание опозданий поставок, принимаются лучшие изделия частных предприятий, работавших при династии Мин на внутренний широкий рынок, а с XVI в., после открытия морских путей из Европы в Китай, – и на внешний.

Все это способствовало подъему фарфорового производства. Памятники, дошедшие до нас в значительно большем количестве, чем от предыдущих периодов, свидетельствуют о дальнейшем развитии этой отрасли производства, проявившемся как в умение использовать и сохранить старые традиции, так и приобретать новые, особенно в области применения живописи на белом фарфоровом черепке.

В изделиях монохромного фарфора используются и совершенствуются декоративные приемы, применение гравировки или легкого рельефа на чистом, тонком фарфоре позволяет добиваться неподражаемого изящества. Белые тонкостенные изделия дошли до нас в немногих экземплярах. Тончайшие, почти прозрачные стенки, качество выполнения рисунка легким рельефом с помощью нанесения жидкой фарфоровой массы под глазурью, при легкости пропорций, – наивысшие достижения в этом направлении при династии Мин, – позволяют считать их уникальными произведениями искусства.

Цветные глазури, применяемые на монохромах, отличаются яркостью, интенсивностью тонов. Особенно часто используются желтая и бирюзовая глазури. Нередкое явление, наблюдаемое и в предыдущие эпохи, – заимствование от бронзы форм для монохромов с ручками в виде львиных голов, держащих в пасти кольцо. С бронзы же переносится и орнамент – меандр и другие геометрические узоры, угловатые контуры которых приспособлены к металлической технике. Сочетание такого рода орнамента на одном предмете с крупными очертаниями чисто-керамических узоров – иногда гравированных, иногда рельефных – порождает новое, усложненное впечатление от простых форм изделий.

От монохрома один шаг к полихромной росписи. И для периода Мин началом явилось применение глазури нескольких цветов. Те же глазури начинают применять и для выполнения собственно росписи фарфора по неглазурованному, обожженному черепку. Для разграничения разноцветных плоскостей орнамента вводится рельефный, или углубленный контур. Орнаментация этой группы обычно выполнена крупным рисунком и отличается большой декоративностью. Палитра – бирюзовая, желтая, зеленая, лиловая и коричневая глазури, применяемые иногда одновременно, по две или по три на одном предмете, очень сочные, с бархатистым тоном. Впоследствии, в начале правления новой династии, эти глазури или эмали развиваются в новые группы, обобщаемые термином «эмали по бисквиту».

Занявшая самостоятельное место уже в юаньский период синяя подглазурная роспись по фарфору теперь широко применяется и значительно совершенствуется при одновременном улучшении качества самого черепка.

Как свидетельствуют китайские источники, вначале употребляли импортный кобальт, по видимому, завезенный арабскими купцами. Но впоследствии его стали добывать во многих пунктах и окрестностях Цзиндэчжэня, и свой, местный, вытеснил более дорогой, привозный. Фарфор с синей росписью особенно усовершенствовался в начале XV в. Он достигает большого разнообразия не только в характере орнамента, но и еще больше в приемах нанесения краски и изменения ее оттенков.

При выполнении линейного орнамента ширина линии уменьшается до толщины нити, однако, несмотря на это, во всей орнаментации такого типа совершенно отсутствует сухость рисунка и не чувствуется трудности выполнения, вытекающей из способности краски при слишком быстром впи-

тивании ее необожженным, пористым черепком давать «расплывы». Неподражаемого совершенства достигает мастерство художника во владении кистью. Оно выражается в уверенном мазке или линии, получающимися в нужный момент красивые изгибы или утолщения. Эта уверенность руки стоит в непосредственной связи с искусством каллиграфического письма, насчитывающим в Китае много сотен веков развития.

Другой способ, используемый и самостоятельно, и в соединении с контурным рисунком, – чисто живописный. При его применении производится свободная заливка краской различных оттенков, ограниченных тонкой линией, плоскостей декорируемого изделия или контурного рисунка. Примером декорировки этого типа может служить блюдо из собрания Эрмитажа. На блюде изображена поднимающаяся уступами скала. На ней растут кусты пионов, многочисленные ветви их окружают скалу, заполняя весь круг блюда. Такие же пионы повторяются на изящном зигзагообразном стебле, тянущемся по борту, и выполнены они в чисто-живописной, свободной манере. Одновременно часто применялось такое построение композиции, при котором использовали синее пятно скалы, цветка или любой части рисунка в качестве фона, оставляя изображение белым резервом. Блестящим примером одновременного использования всех живописных и технических приемов, вошедших в обиход минского художника, может служить изображение плывущей по горизонтали рыбы на круглом зеркале блюда. Здесь использованы мазки и линии различной толщины и характера в изображении водорослей, стеблей, контуров лотосов по борту. Но вместе с тем заливка кобальтом больших плоскостей не затрудняет художника, и он их дает в различных вариантах, оставляя резервом белые линии или пятна на теле рыбы, удачно используя эти блики для оживления глаза или контура головы. Нельзя пройти мимо того, как художником разрешена сложная композиция в данном изображении. Размещение каждого пятна и линии подчинено основной теме – как можно ярче передать движение плывущей в воде среди водорослей живой рыбы. И это действительно удается художнику: извилистые очертания водорослей, расположенные асимметрично, напоминают о колеблющейся воде. Вместе с тем размещение водорослей выполнено так искусно, что расположение рыбы прекрасно увязано с круглой плоскостью блюда, замыкая в нем движение и рыбы, и воды. Изображения плавающих рыбок среди водорослей, наряду с самыми разнообразными сюжетами, часто встречаются в различных композиционных построениях в росписи фарфора и этой династии, и начала следующей, но каждый раз поразительным является исключительный реализм, свобода и смелость передачи изображений одной краской, несмотря на приспособление композиционной схемы в первую очередь к форме расписываемого предмета.

В некоторых случаях в росписи одновременно с кобальтом применяли красную подглазурную краску, отличавшуюся приглушенным, кирпичным оттенком, отчасти служившую и для самостоятельной росписи. В этой двухцветной гамме частым сюжетом было изображение драконов среди цветов или облаков. В XVI в., в связи с истощением источников сырья, служившего для этой краски, она выходит из употребления, уступая место надглазурной, добываемой из окиси железа, отличающейся яркостью и меньшей сложностью применения. Искания в области полихромной росписи при Минской династии привели в XV в. к большему разнообразию красочной гаммы, составляемой из двух, трех и нескольких красок, накладываемых поверх обожженной глазури. Сами по себе они отличались большой яркостью, которая зависит в первую очередь от интенсивности чистых тонов красок, поэтому их не смешивали, а умело сопоставляли, усиливая звучание цвета, – может быть, с подсознательным учетом слитного их восприятия глазом.

Зафиксировано применение росписи красной и зеленой эмалью. Шире распространено было сочетание этих двух красок с желтой эмалью. И, наконец, увеличение палитры до нескольких красок служит одним из важных показателей значительного сдвига в фарфоровой живописи. Эмалевые краски, накладываемые поверх обожженной глазури дополнительно к подглазурному кобальту, не-

смотря на усложнение техники изготовления, требующей вторичного обжига, предоставляли более широкие возможности для выполнения сложных живописных сюжетов.

Говоря о лучших достижениях искусства фарфора Минской династии, следует отметить, что живописные искания художников-керамистов по-разному проявлялись (главным образом исходя из материалов) в развитии двух основных групп росписи: кобальтовой и полихромной. Эти виды росписи были направлены одновременно на разрешение декоративных задач, что отличало художника-керамиста от художника станковой живописи. Огромные достижения в развитии живописи по фарфору именно в этих двух направлениях проявляются в большой свободе выполнения многочислен-



Музейные образцы фарфора Минской династии.

ных сюжетов и разнообразии их композиционной трактовки.

Поражает богатство тематики росписи. Среди растительных мотивов особенно часты своеобразно стилизованные лотосы и пионы. Отличается большой живостью передача изображений рыб, скачущих морских коней, драконов и фениксов среди об-

лаков, аистов, ланей.

Среди многих других тем значительное место занимают фигурки людей, детей или мифологических существ, очень свободно размещаемых, в строгом соответствии композиции формам вазы.

Наибольшего совершенства полихромная роспись достигает в XVI в., и общим развитием росписи по фарфору можно объяснить усложнение композиций в эту пору. В первую очередь оно выражается в проявлении определенного интереса к изображению пейзажа, пока еще в виде намеков – кустиков травы или традиционной скалы, выполненной сочной синей, а иногда и зеленой краской. Иногда же фигурная сцена оказывается размещенной на фоне крыльца или угла дома. Большое место, занимаемое в китайской живописи пейзажем, не могло не найти отклика и в росписи фарфора, и это особенно остро проявляется в конце XVI в. Передавая пейзаж совершенно произвольно и условно, подчас с помощью только нескольких его элементов, художники самой композицией заставляли воспринимать изображение всего нескольких скал и дерева как целый пейзаж. Вместе с тем известны случаи перенесения на фарфор сюжетов лучших картин танской и сунской эпох.

С этого же времени появляется и другое направление в построении композиции: главные темы, особенно если они повторяются или их несколько, разделяются или обрамляются геометрическим орнаментом, помещенным в горизонтальные пояски или вертикальные полосы. Орнамент очень разнообразен, контрастирует с более реалистическими или натуралистическими изображениями животных или цветов в образованных геометрическими обрамлениями резервах. В этих орнаментах обычно преобладает железистая красная, с гораздо меньшим добавлением зеленой и желтой эмалей. Рисунки нередко оказываются заимствованными со старых китайских тканей.

Постепенно назревший к XVI в. упадок в производстве фарфора Минского Китая выразился в политическом ослаблении, деградации хозяйства и истощении производительных сил. В частности, он заметно сказался и на развитии производства Цзиндэчженя. В конце XVI в. от чиновников, наблюдающих за производством и поставками ко двору фарфоровых изделий, к императору поступают

просьбы – сократить потребление фарфора, уменьшить количество заказов на особенно трудные типы изделий. Это говорит о несомненном упадке производства на казенных заводах. Заказы императора сокращаются. В то же время частные предприятия переключаются на работу для внешнего рынка.

С китайским фарфором были знакомы многие страны. Разные источники сообщают о переселении в XIII в. в Иран тысячи китайских ремесленников, среди которых, вероятно, были и гончары. Изображения китайских драконов и других орнаментальных мотивов уже в XIV в. появляются на иранских люстровых изразцах и больших архитектурных изразцовых композициях в Средней Азии. Помимо того, большое количество фарфора, главным образом селадонов и кобальтов, попадало на Ближний Восток – его копировали в глине, подчас очень удачно, в мастерских Египта, Сирии и Ирана также уже с XIV в. Известен факт переселения Шах-Аббасом (1585 – 1627) некоторого количества гончаров в Исфахан. На китайском фарфоре из коллекции Шах-Аббаса можно встретить имитации арабских надписей и форм, говорящих о том, что китайские гончары уже при династии Мин учитывали вкус покупателя. С конца XVI в. расширяется морская торговля. Испанцы и португальцы, главные покупатели китайского фарфора, с начала XVII в. уступают свое монопольное положение голландской Ост-Индской компании, в течение всего XVII в. вывозящей в Европу огромные количества фарфора (в основном с росписью кобальтом).

Теперь, за недостатком императорских заказов, частные предприятия начинают зависеть от иностранного рынка. И в следующие века в фарфоровом искусстве будет наблюдаться заимствование тем, характерных для ранних минских кобальтов (например, дракон, фениксы, животные, птицы, рыбы). Наиболее ярко это проявится в росписи сервизов, где сотни предметов должны были иметь одинаковый орнамент. И вместе с тем роспись этих сервизов, преимущественно скалы, цветы, птицы, отличается очень высоким художественным качеством выполнения, сочной гаммой красок и живостью передачи живых существ. И до наших дней дошла традиция минских художников-керамистов – всегда сохранять связь и гармонию между формой и покрывающим ее орнаментом, вытекающие из виртуозного искусства художников-керамистов, работающих от руки, без трафаретов.

Литература

1. Арапова, Т.Б. Символично-благопожелательные композиции в росписях китайского фарфора конца XIV первой трети XVIII вв. Научные сообщения ГМИНВ / Т.Б. Арапова. – М., 1977.
2. Похвалинская, Л. Волшебный мир фарфора / The Magical World of Porcelain / Л.Похвалинская. – СПб.: Заман, 2003.
3. Виноградова, Н.А. Искусство Китая. Всеобщая история искусств / Н.А. Виноградова. – М., 1966.

СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЫНКА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ КИТАЯ

Дай Жу

В статье описаны пути развития художественного рынка, рассматриваются ситуации с продажей и коллекционированием произведений как традиционного китайского, так и современного искусства на глобальном рынке произведений искусства в Китае. Дан анализ различных аспектов развития современного китайского искусства и некоторых проблем становления и развития современного АРТ-бизнеса в Поднебесной.

Ключевые слова: художественный рынок, коллекционирование, китайское искусство, АРТ-бизнес.

ORIGINALITY OF ART MARKET AT THE MODERN STAGE OF CHINESE DEVELOPMENT

Dai Ru

The article describes the development of the art market, considering the situation of sale and collection of art works as Chinese traditional and modern art on the global art market in China. The analysis of various aspects of the development of contemporary Chinese art, addresses some of the history of the birth of market structures, such as a gallery, art exhibitions and auctions. Reflects some of the changes taking place in the art market, as it is a new level of development.

Key words: art market, collecting, Chinese art, the art business.

现代中国原创艺术市场的发展

戴茹

本文通过分析中国传统和现代艺术作品在全球艺术的销售和收藏，介绍了艺术市场的发展。文中对中国当代艺术的发展的各个方面进行分析，阐述了一些市场结构，如画廊、艺术展览和拍卖的发展史。文中阐述了艺术市场中的一些变化，这些变化带领艺术市场步入了一个新的发展水平，同时分析了当代艺术业务在中国发展的问题。

關鍵詞：藝術市場，收藏，中國藝術品，藝術品經營。

Экономическая реформа в КНР преодолела путь в почти 30 лет. Эти 30 лет были отмечены блестящими успехами. Процесс развития китайского рынка произведений искусства, связи между современными рынками произведений искусства Китая и других стран, становление и развитие основных структур рынка произведений искусства, представленность произведений китайского искусства на рынке современного искусства – таковы вопросы, на которые необходимо найти ответы. Экономика не является определяющим фактором для искусства, однако связи между искусством и экономикой несомненны. Они не получили должного внимания, но на самом деле искусство и экономику связывают тысячи нитей, что привело к появлению новой научной дисциплины – истории экономики искусства. «История экономики искусства изучает механизмы взаимного влияния между экономикой и искусством, процессы их взаимодействия, результаты и возникающие закономерности. Это и часть культурологических исследований и новая область истории современного искусства» [3].

На протяжении последних нескольких лет исследования в области коммерческой культуры и искусства постепенно превращаются в одно из направлений в рамках изучения истории искусства. Увидели свет некоторые новые подходы и методы исследования, изложение истории изобразитель-

ных искусств стало гораздо более разнообразным. В современных исторических исследованиях важным направлением стало исследование экономического аспекта истории развития китайского искусства, включая структуры, спонсирующие традиционное искусство в Китае, коллекционеров, механизмы коммерческого обращения предметов искусства и т.д. В ряде исследований изучаются процессы развития рынка как произведений традиционного искусства, так и современного, а также художественные феномены, возникающие на китайском художественном рынке.

Анализ рынка китайского искусства можно разделить на несколько этапов: первый – это теория рынка искусств, второй – анализ практики рынка искусств, третий – изложение некоторых результатов работы художественного рынка. Также имеются числовые показатели, взятые из печатных, в том числе периодических изданий, по рынку предметов искусства. Если говорить о теоретических изысканиях в области экономики и искусства, то за рубежом уже в 60-70-е гг. XX в. появились работы, посвященные экономическим аспектам художественной деятельности, – например, «The Economics of Arts» (1976), «The Economics of Performing Arts» (1979).

Что же касается Китая, то здесь впервые заговорили о необходимости создания теории экономики искусства лишь в начале 80-х гг. XX в. Однако вплоть до начала XXI в. появилось едва ли больше десятка статей, где в заголовке было вынесено словосочетание «экономика искусства», а работ, в которых с теоретических позиций по-настоящему поднимались бы вопросы взаимосвязи между искусством и экономикой, было и того меньше. Даже сейчас количество исследований внутри страны, посвященных рынку искусства, по-прежнему весьма ограничено. Причин, вследствие которых экономический взгляд на ценность художественных произведений не пользуется особой популярностью, несколько. Они кроются и в особенностях исторического развития Китая, и в текущей действительности, и в непроработанности теоретических подходов. Поскольку китайцы обычно считают, что между «искусством» и «экономикой» не существует никакой связи, им сложно представить возможную взаимообусловленность этих понятий и явлений.

Исследовательские работы в области экономики искусства можно условно разделить на два типа в зависимости от того, что в них ставится во главу угла. Во-первых, экономику рассматривают в контексте категорий искусства, беря за основу историю развития культуры. Например, доктор Ли Сянминь в работе «История китайской индустрии культуры» рыночные отношения и история культуры рассматривает во взаимосвязи. «Индустрия культуры, как понятие и концепция, является, с одной стороны, порождением промышленной революции, а с другой, – заимствованием из-за рубежа, классическим «заморским товаром». Эта книга представляет собой всестороннее исследование по вопросам развития китайского рынка произведений искусства. Описывая процесс развития в Китае рынка традиционных художественных произведений, автор останавливается на таких вопросах как возникновение обмена произведениями искусства, поддержка художественного творчества и др. Необходимо упомянуть, что автор этой книги еще в 1985 г. выдвинул и разработал теорию «духовной экономики», став создателем истории экономики искусства и экономики духа. Он является одним из первых отечественных исследователей индустрии культуры.

В другом типе исследовательских работ, напротив, экономика искусства помещается в контекст экономических категорий. В них рассматриваются теоретические аспекты функционирования рынка художественных ценностей и проводятся исследования по структуре рынка произведений искусства. К таким работам относятся, например, изданная в 1983 г. книга Ли Шуляна «Введение в экономику искусства» и вышедшая в свет в 2004 г. книга Гу Чжаогуй «Основы экономики искусства». Данные работы направлены, главным образом, на исследование функционирования рынка искусства в условиях системы китайского социализма. Эта тема рассматривается под двумя углами – с точки зрения анализа производительных сил и анализа производственных отношений. Приняв за логическое начало исследований понятие «художественный товар», включая в него и рынок литературных това-

ров, авторы проводят системный анализ и исследование вопросов производства художественных ценностей, в том числе целей и источников этого производства, а также производственных сил и производственных отношений в художественной сфере.

Особый акцент при этом сделан на творческом производстве художественных товаров, их товарообороте и сбыте. Благодаря такому подходу логически просматривается исторический процесс воспроизводства художественных ценностей, в развитии раскрывается становление производственных сил и производственных отношений в этой сфере в условиях социалистических рыночных отношений, их основополагающие факторы, специфические особенности и законодательная база, с экономической точки зрения проводится всесторонний анализ и дается убедительное толкование всему процессу развития художественного производства, показывается его смысл – создание духовного богатства в условиях материальной практической деятельности, и его сущность – «овладение вещественным миром методами художественного творчества». В том же ряду следует упомянуть вышедшую в 2005 г. книгу Ли Ванькана, посвященную общему обзору художественного рынка, где, в частности, говорится: «Несмотря на то, что в стране отмечается всплеск инвестиций в производство художественных товаров и деятельности по их оценке и коллекционированию, в исследованиях по этим вопросам существует немало пробелов из-за того, что они зачастую направлены на сиюминутный рыночный результат. В данной книге творчески рассматриваются вопросы, касающиеся поставщиков и потребителей художественных товаров, стоимости произведений искусства, коллекционирования и инвестирования в художественные ценности, организации картинных галерей, проведения художественных выставок, работы маклеров в области искусства, маркетинговой стратегии продвижения художественных товаров на рынке и др. В целом в книге даются оригинальный анализ и всестороннее обобщение особенностей китайского рынка художественных произведений».

В изданной в 2003 г. работе Бо Чжиляна «Отчет о китайском рынке художественных произведений» подчеркивается, что процессы функциональных видоизменений, происходящие в настоящее время на рынке индустрии культуры Китая, а также выявившаяся в ходе экономического процесса неустойчивость законодательной базы в этой сфере, выдвигают перед исследовательским сообществом, занимающимся научно-теоретическим и рыночно-прикладным изучением экономики искусства, множество новых вопросов и создают пространство для инноваций. «Отчет о китайском рынке художественных произведений» объективно и всестороннее обозначает эти новые содержательные моменты. Кроме того, на текущий момент он является наиболее законченным и всеобъемлющим исследовательским отчетом о состоянии китайского художественного рынка.

Среди работ по истории изобразительного искусства также наличествуют труды, в которых просматривается новый исследовательский подход. К примеру, в «Истории современного китайского изобразительного искусства. Новейшая история», написанной Ли Чжуцзинем и Вань Цинли, отдельная глава посвящена китайскому рынку художественных ценностей, где ярко показано его текущее состояние. Хотя теоретические исследования по экономике и искусству еще в значительной степени находятся на этапе поиска и среди них нет по-настоящему авторитетных трудов, однако в этих авторских изысканиях есть немало полезных исследований и наблюдений. В книге «Практический курс по инвестиционной стратегии и аукционным торгам произведениями искусства», изданной Чжу Цзюньбо, который более 30 лет занимается издательской и коммерческой деятельностью в сфере искусства, являясь одним из наиболее известных специалистов в своей области, подробно раскрываются такие вопросы как оценка стоимости произведений искусства, проблема их классификации, предложение и сбыт художественных ценностей, рынок художественных произведений и посреднические услуги, рыночные котировки произведений искусства, а также дается подробный обзор внутреннего и зарубежного художественного рынка. Эта книга отличается большим своеобразием. «В большинстве книг, посвященных инвестициям в художественные ценности, основной акцент ставится на том, как

определить подлинность того или иного произведения искусства. Однако в данной работе упор сделан на управлении инвестициями и на том, каким образом осуществлять сделки через аукционы». («Практический курс по инвестиционной стратегии и аукционным торгам произведениями искусства», «Введение»). В этой работе даны детальное описание и анализ всех сегментов китайского рынка произведений искусства. В книге Е Цзы «Рынок произведений искусства китайской живописи и каллиграфии» всестороннее описывается история инвестиций и коллекционирования произведений искусства этого направления как в Древнем Китае, так и в Новое и Новейшее время, а также дается достаточно серьезный системный и перспективный обзор коллекций и собраний китайского живописного искусства и акварели.

В 2007 г. Си Му опубликовал книгу «Основные тенденции развития рынка китайской живописи», в которой содержится огромное количество исследовательских материалов по теме рынка живописи в Китае. Это издание, будучи отредактированным в Центре исследований рынка при Ассоциации галерей китайской живописи, представляет собой специализированный системный исследовательский труд в области изучения рынка произведений китайской живописи, определяющий основные тенденции коллекционного дела и имеющий важное теоретическое и практическое значения для развития рынка живописи в Китае. В книге в нестрогой исторической последовательности в качестве основной темы исследуется процесс зарождения рынка китайской живописи на протяжении последних 20 лет, раскрывается его сложный и пестрый характер. В ней впервые системно и всестороннее комментируется весь комплекс вопросов функционирования этого рынка, с теоретических и практических позиций изучаются основные факторы его развития и трансформации, а также на основе широкого и подробнейшего документального материала и статистических показателей анализируются его основные тенденции, направления и переменные (факторы) становления.

Эта книга стала наиболее значительным специализированным трудом по научной оценке китайского рынка произведений живописного искусства, появившихся в стране с начала 80-х гг. прошлого века, когда в Китае начала осуществляться политика реформ и открытости. Как информативно-справочный материал она имеет огромную ценность для понимания современного состояния и перспектив развития рынка китайской живописи. Кроме того, сложно переоценить ее значение с точки зрения выработки инвесторами краткосрочной и долгосрочной стратегии своего поведения на рынке, осуществления оценки стоимости (произведений искусства) и выбора объектов для инвестиций. В книге также затрагивается проблематика научной оценки (критики) произведений современных китайских живописцев.

Книга Тай Чуньжуна «Аукционы произведений искусства», вышедшая в 2004 г., всестороннее и подробно освещает вопросы функционирования, законодательного обеспечения и исторического развития аукционной отрасли. Это одна из немногих книг в современном Китае, в которых детально рассматривается работа этой отрасли. В 2001 г. в свет вышла составленная председателем организационного комитета Шанхайской художественной выставки Фан Цюаньлинем книга «Рынок произведений искусства и художественные выставки». Эта работа содержит историческую ретроспективу и опыт проведения художественных выставок за рубежом. Она включает также рассмотрение ряда вопросов рынка произведений искусства, не относящихся к сфере художественных выставок, в том числе вопросов организации картинных галерей, проведения аукционных торгов, оценки художественных произведений, освещения художественной жизни в СМИ, проведения Интернет-аукционов и др., делая по ним ряд полезных замечаний и наблюдений.

Большинство авторов статей, вошедших в эту книгу, имеют многолетний опыт работы на рынке произведений искусства, являются журналистами профильных печатных и электронных изданий или организаторами художественной деятельности. В своих статьях они доносят до читателя разнообразную информацию о современном рынке художественных произведений, включая сведения

о новой структуре китайского рынка произведений искусств, способах вмешательства в его работу и др. Все это дает достаточно реальное теоретическое основание для определения путей дальнейшего развития выставочной деятельности и рынка произведений искусств. «Ежегодный обзор индустрии культуры Китая» начал выпускаться по инициативе Научно-исследовательского института индустрии культуры при Пекинском университете под общим руководством Министерства культуры КНР на базе данных о развитии и инновациях в области отечественной индустрии культуры. В его составлении участвуют многие известные ученые и сотрудники научно-исследовательских учреждений, высших учебных заведений целого ряда стран мира, а также предприниматели. «Ежегодный обзор индустрии культуры Китая» является авторитетным отечественным исследовательским изданием по вопросам индустрии культуры. В нем всесторонне рассматриваются состояние и тенденции развития китайской индустрии культуры, исследуется и анализируется (государственная) политика в этой области. Выпускается также журнал «Художественное достояние», составляемый Научно-исследовательским центром анализа рынка художественных произведений при Центральном институте изобразительных искусств и ряд других изданий. В 2006 г. вышел в свет «Каталог аукционных торгов произведениями китайского искусства в 1996-2005 гг.», представляющий собой иллюстрированный каталог разветвленного содержания. По данным за последние 10 лет по нему можно проследить произошедшее за этот период повышение рыночной стоимости отдельных категорий коллекционных объектов, а также некоторые тенденции аукционных торгов. Таким образом, этот справочник дает коллекционерам возможность определить направление движения цен по выбранным объектам коллекционирования, являясь источником необходимой справочной информации [5].

Кроме того, в последние годы появился ряд специальных периодических изданий по рынку произведений искусства обзорного характера: к примеру, журнал «Искусство Востока» включает разделы «Искусство Востока. Мастера», «Искусство Востока. Классика», «Искусство Востока. Экономика и финансы», а также «Искусство Востока. Каллиграфия». Журнал «Искусство Востока. Экономика и финансы» является первым отечественным специализированным периодическим изданием, посвященным крепнущему день ото дня китайскому рынку произведений искусства,

Объединив научный потенциал научно-исследовательского центра анализа рынка художественных произведений при Центральном институте изобразительных искусств и авторитет специалистов художественных музеев в сфере искусства и аукционных торгов, данное издание с финансово-экономической точки зрения анализирует тенденции развития рынка произведений искусства, сообщает о наиболее важных и конструктивных событиях и явлениях в области коллекционирования и инвестиций в художественные ценности, с новых позиций «рассматривает художественный рынок, в первую очередь живопись, а также другие виды искусства, принимая во внимание историческую эволюцию связанных с китайским искусством в новую и новейшую эпоху факторов, такие как механизмы спонсорства, образование и механизмы популяризации искусства, дает объяснение исторической эволюции китайского изобразительного искусства в новую и новейшую эпоху, а также процессам на рынке предметов искусства, художественного образования, организаций художников и популяризации искусства» [2].

Интересен для нашего исследования ряд периодических печатных изданий Министерства культуры Китайской Народной Республики: журнал «Художественный рынок», посвященный рынку современных художественных произведений, крупнейшее специализированное периодическое печатное издание, обращенное непосредственно к инвесторам и коллекционерам произведений искусства, в нем находит всестороннее отражение ситуация на отечественном и зарубежном рынке художественных ценностей, анализируются рыночные тенденции, определяется подлинность произведений искусства, оценивается стоимость антикварных вещей, оказывается содействие художникам в выходе на рынок; специализированный журнал «Коллекционер» – один из наиболее авторитетно представляющих различные произведения искусства и коллекционные экспонаты (однако печатаю-

щиеся в нем статьи и материалы имеют определенную сложность с точки зрения их упорядочения и анализа) [5].

Все перечисленные теоретические работы созданы трудом их авторов на протяжении нескольких десятков лет. Это объективные исследования, написанные на основе практического опыта их создателей.

История развития китайского рынка искусств началась в период династии Тан (618-907 гг. н.э.), рынок произведений традиционного искусства в Китае расцвел. Спрос на картины и каллиграфические работы достиг невиданных ранее высот, что привело к появлению профессиональных торговцев живописью. В период династии Сун (960-1270 гг. н.э.) рынок искусства был также масштабным, сформировались достаточно разветвленные рыночные структуры, в качестве посредников на рынке выступали профессиональные перекупщики картин. «Спрос на рынке создавали императорский дом, чиновничество и монастыри, часть продукции отправлялась на экспорт» [1]. В эпоху династий Мин (1368-1644 гг. н.э.) и Цин (1644-1911 гг. н.э.) рынок картин и каллиграфии вступил в период своего расцвета. Рынки предметов искусства концентрировались в экономических центрах. Начиная с позднего периода династии Цин феодальные механизмы рыночной экономики Древнего Китая заменяются на капиталистические. Во всех сферах общества происходят колоссальные перемены, что влечет за собой сдвиги в эстетических вкусах и системе ценностей художников и их аудитории, а это, в свою очередь, дает толчок переменам в китайской живописи Новой и Новейшей эпохи.

После начала проведения политики реформ и открытости (с 1978 г.), когда одновременно с реформами и развитием китайской экономики институционально развивался рынок произведений искусства, постоянно появлялись новые художественные направления. Развитие галерей, выставок и аукционов стало важным структурным элементом рынка современного искусства. С начала 80-х гг. XX в., по мере реализации политики реформ и открытости, в Китае начал зарождаться современный рынок художественных ценностей и произведений искусства, который, однако, до сих пор все еще находится на начальном этапе развития. Сфера китайского рынка произведений искусства затрагивает такие вопросы как организация художественных выставок и аукционов, деятельность картинных галерей, оборот произведений декоративно-прикладного искусства, международный обмен художественными ценностями, экспертиза произведений искусства, законодательство в сфере искусства и художественных выставок, художественная критика, различные механизмы управления обращением произведениями искусства и т.п.

Произведения искусства вообще не относятся к явлениям, которые предназначены для удовлетворения повседневных потребностей людей. Система спроса на них, равно как и их свойства и атрибуты, сильно дифференцированы. Если говорить о создателях художественных ценностей, то ранее они, как и общество в целом, полагали, что побудительная причина любого художественного творчества и конечное назначение произведения не связаны с рыночными отношениями, *что истинное творчество не предназначено для выхода на рынок*. Система рыночного ценообразования также не стимулировала художников к выходу на рынок, что в свою очередь препятствовало экономической поддержке искусства и выработке критериев его оценки. Возникновение художественного рынка позволяет произведениям искусства получить непосредственный доступ к публике, а формируемая рынком конкретная цена на то или иное произведение выражает его текущую стоимость, позволяющую в денежном выражении оценить труд художника, что дает мощный экономический стимул для художественного творчества. Произведения искусства не только выполняют задачу накопления и передачи из поколения в поколение культурного наследия, но и исподволь оказывают влияние на мировоззрение людей, абсорбируют лучшие мировые культурные достижения. Однако при этом важно, чтобы при их создании был индивидуальный творческий подход, чтобы они не утрачивали личностного созидательного начала, не теряли присущие каждому народу культурные особенности и традиции [6].

*Ситуация художественного рынка в настоящее время такова, что производителей художественных произведений слишком много, а полноценный потребительский спрос внутри страны как с точки зрения сознания и мышления, так и с точки зрения экономических возможностей населения еще не сформировался. Большинство китайских художественных галерей, если их можно так назвать, существуют преимущественно в форме картинных лавок, тогда как настоящие галереи произведений искусства в их истинном значении все еще находятся в зачаточном состоянии (на этапе поиска). Нормальный художественный рынок в большинстве случаев как раз формируется посредством создания системы картинных (художественных) галерей. Поскольку каждая галерея располагает «своими» коллекционерами и художниками, она обслуживает коллекционеров, интересующихся определенным направлением искусства и произведениями определенного стиля и жанра, т.е. имеет свою специфику и занимает свою нишу (на рынке). Художественный рынок, будучи сферой обращения дорогих вещей (предметов роскоши), не нуждается в картинных лавках, а те, в свою очередь, являясь сегментом рынка товаров повседневного спроса, не могут существовать на рынке дорогих вещей. В настоящее время на рынке есть художественные лавки и магазины, которые обслуживают самых разнообразных потребителей и реализуют продукцию, имеющую отношение к искусству. Однако продаваемые в них товары *не могут считаться произведениями искусства, а представляют собой промышленную или поточную продукцию художественного направления*. Художники, создающие произведения, предназначенные для обращения на художественном рынке, могут быть профессионалами, а могут быть любителями в худшем понимании этого слова. Коллекционерами могут быть как частные лица, так и художественные музеи, музеи изобразительных искусств и т.п. Художественный рынок является своего рода мостом между художниками и коллекционерами, играя роль связующего звена с функцией посредничества.*

В обычной ситуации коллекционер приобретает произведение искусства для себя и, как правило (за исключением особых случаев) не планирует выставлять его на рынок. Он собирает художественные ценности для удовлетворения своих духовных потребностей в области искусства. Коллекционер, представленный каким-либо учреждением, приобретает произведения искусства для удовлетворения художественных или научных потребностей. Он является конечным потребителем, а не посредником в потреблении и не ставит своей целью извлечение прибыли. У коллекционера и посредника кардинально различаются побудительные мотивы приобретения произведений искусства и результаты такого приобретения. *Только из коллекционеров, не руководствующихся получением прибыли, можно воспитать истинных коллекционеров для художественного рынка*. Настоящий, нормально функционирующий рынок произведений искусства может сложиться лишь при наличии всех четырех сегментов: и коллекционеров, и художников, и произведений, и художественных галерей, которые в совокупности образуют цельную, логически взаимообусловленную систему [4].

В настоящее время в Китае нет недостатка ни в художниках, создающих произведения современного искусства, ни в самих таких произведениях, однако нет достаточного количества коллекционеров современного искусства (все они в основном находятся на Западе). Конечно, есть солидное общество китайских бизнесменов, которые приобретают произведения современного искусства, следуя современной моде, однако они не являются ни ценителями, ни конечными приобретателями, а рассматривают такие приобретения как товар, который в дальнейшем – после его повышения в цене – можно будет выгодно перепродать. Такой АРТ-бизнес по купле-продаже художественных произведений представлен инвесторами, вкладывающими средства с целью извлечения прибыли в будущем. Конечно, среди китайских приобретателей есть те, кто не рассматривает свои покупки в качестве выгодных инвестиционных вложений. Однако не считают это и удовлетворением духовных потребностей, а покупают лишь с бытовой целью (подарок, украшение офиса, холлов гостиниц, стен гостиниц строящегося элитного жилья). Поэтому такие приобретатели не способствуют формированию в стране нормального рынка художественных произведений.

В Китае большинство сделок по купле-продаже произведений искусства совершается через аукционы, что обусловлено как рядом объективных внутренних факторов, так и внешними причинами. Однако далеко не все произведения искусства должны выставляться на аукционные торги. В принципе аукционы предназначены лишь для продажи незначительного количества художественных произведений, – как правило, специфической направленности. Аукционы могут оказывать влияние на состояние художественного рынка, но лишь как фактор, способствующий развитию художественных галерей. Рынок же формируется тремя сторонами – *художниками, коллекционерами и художественными галереями*.

Сейчас в Китае еще мало специализированных местных художественных галерей и коллекционеров. Совершающиеся в стране сделки по купле-продаже произведений современного искусства являются заслугой самих художников и представляют собой сегмент международного рынка современного искусства. Такие сделки нельзя рассматривать как свидетельство наличия полноценного собственно китайского художественного рынка. Тем не менее в Китае существуют большие проекты, – например, ART-зона «798» в Пекине, или подобные ART-зоны в Шанхае, где сформировалась собственная культура ART-менеджмента, свой собственный вкус и соответствующий рынок произведений искусства из разных стран и городов Китая. Эти зоны являются притягательными туристическими объектами, куда стремится окунуться как начинающий художник, так и именитые художники, чтобы быть в тренде или почерпнуть свежую идею.

Современное искусство является частью современной мировой культуры и результатом поступательного развития искусства от прошлого к настоящему. Китайская традиционная культура и национальное искусство, несмотря на западное влияние, остаются отличными от культуры и искусства других стран. Однако это отнюдь не означает, что китайцы как нация не воспринимают проблематику и экспериментаторство современного искусства. Современные художники Китая, представляют самые разнообразные школы и направления, и нет недостатка в произведениях искусства самых различных по форме и содержанию, манере и материалам исполнения. На выставках мы видим активные поиски взаимосвязи содержания с формой, а порой и просто увлечение красивой формой в скульптуре, текстурой и фактурой в масляной живописи. Есть все основания утверждать, что когда в Китае появятся и укрепятся художественные галереи и коллекционеры современного искусства, в стране сформируется и национальный рынок современного искусства. В условиях полноценной конкуренции на рынке в силу специфики ценности произведений искусства анализ новейших событий на нем сталкивается с серьезными трудностями, иногда сделать правильные выводы крайне сложно, тем более составить системную картину на разрозненном материале. В настоящее время дать определенную оценку Арт-рынку в Китае крайне трудно, так как он динамичен, бурно развивается, находится в процессе формирования международного художественного рынка. На это есть ряд причин: непрерывное изменение внутренних факторов, оказывающих влияние на рынок, малое количество работ о рынке произведений искусства, стремительный рост тенденций интернационализации рынка современного искусства, усиление взаимозависимости темпов изменений на рынке от экономического развития. Актуальность исследования очевидна, особенно в ситуации ныне активно развивающегося культурного обмена между странами с его очевидной экономической стороной, и полезна для искусствоведов, включенных в создание единого глобального культурного пространства.

Литература

1. Бай, Чжилян. Исследование китайских предметов искусства / Бай Чжилян. – Пекин, 2003.
2. Популярный журнал «Антиквары» («Шоуцан»). – Пекин, 1995 – 2006.
3. Популярный журнал «Восточное искусство. Финансы». («Дунфанишу. Цайцзин»). – Пекин, 1995 -2007 .
4. Си, Му. Тенденции рынка китайской живописи / Си Му. – Наньчан, 2007.
5. Цюаньлинь, Фан. Художественная галерея и художественная ярмарка / Фан Цюаньлинь. – Шанхай, 2001.
6. Чэнь, Лбйшэн. История искусства Китая: 1949-1966. / Чэнь Лбйшэн. – Пекин, 2000.

ВОПЛОЩЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВИДЕНИЯ ЧЕРЕЗ АРХИТЕКТОНИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ КРАСОЧНЫХ НАСЛОЕНИЙ КАРТИННОЙ ПЛОСКОСТИ

А.М. Тыченко, О.Б. Павленкович

В статье рассмотрен вопрос воплощения художественного видения как специфического взгляда художника на окружающую действительность в контексте проблемы архитектоники красочных слоев живописного произведения в целях создания пластического и эстетического образа восприятия.

Ключевые слова: *архитектоника, искусство, восприятие, фактура.*

THE EMBODIMENT OF ARTISTIC VISION THROUGH ARCHITECTURAL SOLUTION LAYERING COLORFUL PICTURE PLANE

А.М. Tychenko, O.B. Pavlenkovich

An artistic vision is interpreted as a specific view of the artist on the surrounding reality in the context of architectural colorful layers of the painting in order to create an image of plastic and aesthetic perception.

Key words: *architectonic, art, perception, texture.*

«Не старайтесь слишком подражать природе. Искусство – это абстракция, извлекайте ее из природы, фантазируя на ее основе, и думайте больше о творении, которое при этом возникает».

Гоген [2].

В искусстве живописи краска как технологическая составляющая работы является одним из решающих факторов эстетического воздействия на зрителя. Красками художник решает проблемы передачи цветового строя, создает на холсте иллюзию материальности предметов окружающей действительности, имитируя тактильные характеристики внешней формы объектов, а также строит собственно фактуру поверхности красочных слоев.

Для современных художников фактура – одно из главных выразительных средств. Изображение не просто воспроизводит внешнее подобие предмета, а создает у зрителя ассоциативный художественный образ. Привычные качества предметов могут меняться, а красочная фактура часто приобретает самостоятельное значение, вызывая череду ощущений и чувств [4].

Гибкость и широта эмоциональных и психических переживаний человека определяют многообразие живописных произведений. Художник, реализуя свою идею, создает среду, в которой выявляются идеи и чувства, которыми он хочет увлечь зрителя. Неоднородность восприятия, сложность мира как предмета искусства делают эту задачу чрезвычайно трудной.

Художник остро чувствует и видит, т.е. проникает сквозь внешнюю оболочку явлений в их суть, может мысленно условно изолировать этот предмет или явление или увидеть их в неожиданных сопоставлениях и связях, почувствовать их особое эмоциональное звучание или открыть какие-то новые стороны. Художник как человек, чувствующий пластическую красоту мира, воспринимает все видимые явления в зрительной, пространственной и пластической форме. В ней существует и сам предмет. Природа, выступая как основа и первоисточник представлений художника о пластике, в свою очередь воспринимается им уже в свете определенной культуры пространственно-пластического видения.

Один из крупных искусствоведов Г. Рид (1893-1968) в книге «Воспитание искусством» описал 8 типов восприятия человека и в связи с этим склонностей к тем или иным пластическим решени-

ям художественного произведения, как воплощения авторского замысла: 1) органический, т.е. когда человек как бы сливается с самим объектом работы; 2) импрессионистический, когда человек воспроизводит свои ощущения, рожденные от «столкновения» с объектом; 3) ритмический, когда ощущается в первую очередь ритмическая повторяемость форм и мотивов; 4) структурный, когда изображение воспринимается сквозь призму самых основных линий построения; 5) перечисляющий, когда художник честно регистрирует все видимое в деталях; 6) хаптический, осязательный, когда искусство вызывает желание потрогать, передает осязательные ощущения; 7) декоративный; 8) образный, когда художник разрабатывает вымышленную тему [5, с. 55].

Художник индивидуален в своем видении мира, в познании его и подходе к его явлениям. Художественное видение не пассивный акт созерцания, а активные психологические процессы оценки свойств воспринимаемого, источник впечатлений, замыслов для воплощения в художественной форме. Художественное постижение мира начинается с видения – осознанного наблюдения, характеризующегося избирательностью, соотносением главного и второстепенного в объекте наблюдения, основанного на восприятии и знании о предмете.

Художник индивидуален и в поиске выразительных средств. В процессе работы над произведением происходит много изменений и композиционных находок. Поиск исходит из пластических возможностей материала – краски, как основы строительства художественного мира, его лаконичности и выразительности. В материале художник прежде всего выражает свое отношение к жизни вещей. Следовательно, материал, «работа материалов» будет всегда частью его общего видения мира [5].

С помощью материала организуется произведение искусства в реально существующий объект, картину, в новый факт действительности, своего рода «вторую реальность». Вне раскрытия возможностей материала невозможно никакое содержание работы. Художник в процессе творчества приходит к пониманию материала как основополагающего элемента формы выражения увиденного. Такое отношение к роли материала логично ведет к пластическому единству произведения. Качество его проработки придаст особую выразительность форме, сообщит ей чувственность и эмоциональность [3]. И здесь особенно велика роль фактуры поверхности собственно произведения, с учетом сочетания различных красочных наслоений. По меткому замечанию В.М. Полевого, «необходимо найти такое сочетание, такой момент, где слой краски только-только еще переходит в изображение. Здесь заключается самое сокровенное таинство – сотворение картины. Иной раз манера письма словно бы растворяется в форме предметов, изображенных в картине, так сказать, «умирает» в этой форме. Иной же раз художник готовит на холсте такую благоуханную «pasta», что покажется, будто эту живопись надо как бы вкушать серебряной ложечкой» [1].

Живопись – это искусство плоскости и одной точки зрения, пространство и объем в нем существуют только в иллюзии. Эта плоскость составляет главную условность живописи, и главная сложность для живописца состоит не в том, чтобы преодолеть условность, а в том, чтобы выдержать эту мнимость. Плоскость и поверхность картины – важные элементы воздействия, как и созданные образы. Ведь картина выполняет две функции – изобразительную и экспрессивно-декоративную. Именно эти две функции можно решить с помощью архитектоники картинной плоскости, т.е. найти такое выразительное материальное и духовное воплощение [4].

Архитектоника является важнейшим свойством общей композиционности построения картинной плоскости, зримым образом показывающая эстетическое и пластическое воплощение и назначение основных конструктивных линий композиции и выразительных фактурных решений. Она проявляется прежде всего через ясно выраженное членение и соотношение частей целого произведения [3].

Помнить о массах, об общем, о том, что поразило – в этом и заключена квинтэссенция художественного видения, замеченная Коро. Необходимо постараться найти любому этюду или картине правильную выразительную форму.

Архитектоничность произведения заключается и в единстве, конструктивного построения, и пластического выражения. Это означает, что выразительность картинной плоскости выступает как пластическое решение, так и архитектурное воплощение, она организуется и физическими и эстетическими свойствами живописной фактуры. Она определяется плотностью, вязкостью, легкостью фактур, поскольку от этого меняется внутреннее пластическое равновесие. Если работа построена соразмерно, масштабно, то и воспринимается как нечто самоценное, законченное [5, с. 62].

Строгие формы, широкие пространства и выразительная работа с материалом – один из многочисленных вариантов архитектурного построения картины, можно увидеть в работах Любови Поповой из одноименной серии произведений «Архитектоника». Элементы – результат кубофутуристического разложения форм – стали средством строения новых образов, явно тяготеющих к цельности существования [5]. Художница концентрирует живописные плоскости, уплотняет формы. Общая «фигура», состоящая из трех частей, располагается в самом центре. Края каждой из них отстоят от рамы на некотором расстоянии. Попова противодействует фактурному «уплыванию форм». Они останавливаются, можно сказать, стоят, опираясь на углы, образуя нечто вроде пирамиды» [1, с. 56].

С позиции сказанного можно определить архитектуру красочных наслоений как специфический метод построения изображения на картинной плоскости и в эстетическом, и в пластическом плане, потому что именно она формирует главное впечатление от восприятия объекта, через цельность внешнего образа выражает главную композиционную идею, создавая яркий выразительный образ в живописи.

Литература

1. Виппер, Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – Изд. 3-е. – М.: Изд. В. Шевчук, 2008. – 368 с.
2. Даниельссон, Б. Гоген в Полинезии. – М.: Искусство, 1973. – 280 с.
3. Жегин, Л.Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства) – М., 1970. – С. 254.
4. Кантор, А.М. Предмет и средства в живописи: Монография. – Л.: Сов. художник, 1981.– С. 90.
5. Ракитин, В. И. Искусство видеть. – М.: Знание, 1972. – 128 с.
6. Якимович, А. О построении пространства в современной картине // Пространство картины: Сборник статей. – М.: Сов. художник, 1989.– 368 с.

УДК 712.422+373.24

ОФОРМЛЕНИЕ ЦВЕТНИКА ДОШКОЛЬНОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ

Е.С. Асланова

В статье рассмотрены основы технологии оформления цветника дошкольного образовательного учреждения.

Ключевые слова: дошкольное образовательное учреждение, ландшафтный дизайн, цветник, благоустройство.

CLEARANCE FLOWER GARDEN PRESCHOOL EDUCATIONAL INSTITUTIONS

EU. Aslanova

The article covers the basics of technology of flower garden design at preschool educational institution.

Key words: pre-school educational institution, landscaping, flower garden, landscaping.

Ландшафтный дизайн – это искусство организации целостной эстетической среды с позиции архитектуры, строительства, инженерии, растениеводства и благоустройства территории. Ландшафтный дизайн является эффективным средством улучшения экологической обстановки в городах, по-

вышения качества и комфортности, гуманизации окружающей среды. Одной из главных задач ландшафтного дизайна является создание гармонии и красоты в сочетании с удобством применения инфраструктуры зданий, установление взаимосвязей между урбанизационными формами с природной средой. Конечным результатом разумного проектирования должно быть совершенное взаимодействие человека и продуктов труда с природным окружением [1].

Отечественная история педагогики дает большое количество материала, подтверждающего влияние дизайн-среды, в том числе окружающего ландшафта, на все педагогические процессы, протекающие в ней, а также значимую роль среды дошкольного образовательного учреждения (ДОУ) в формировании концепции педагогической деятельности. Это классические педагогические труды П.Ф. Каптерева, А.С. Макаренко, В.Л. Сухомлинского, К.Д. Ушинского, С.Т. Шацкого и др. К.Д. Ушинский в своих трудах указывал, что красивый ландшафт имеет огромное воспитательное влияние на развитие личности ребенка. Дизайн участка ДОУ должен быть комфортным, удобным и безопасным. Проектирование среды дошкольных учреждений невозможно без соблюдения строгих строительных и санитарных норм, оригинальных стилистических решений, объединяющих богатое культурное наследие и современность. Благоустройство и озеленение территории, создание комфортной ландшафтной зоны дошкольного образовательного учреждения способствуют осуществлению экологического и нравственного воспитания дошкольников [4].

Подготовка местности к выполнению ландшафтных работ на территории дошкольного учреждения начинается с художественного проектирования, основными правилами которого являются выявление основных требований, предъявляемых к оформлению территории, подбор компонентов ландшафта, выполнение эскизов и чертежей [2].

Учитывая требования, предъявляемые стандартом по оформлению дошкольного учреждения, необходимо определить место расположения элементов в ландшафте: растительности, камня, водных поверхностей в сочетании с сооружениями, малыми архитектурными формами на основе максимального учета местных особенностей. Стандарт оформления территорий ДОУ объединяет санитарно-эпидемиологические требования и развивающие принципы образовательных программ ДОУ и распространяется на дошкольные организации, реализующие основную общеобразовательную программу дошкольного образования.

В ландшафтном дизайне значимая роль отводится цветникам. Цветники – цветочно-декоративные элементы оформления парка, сада, сквера т.д. Под цветники отводится 3-5% озеленения площади. В цветниках преобладают рабатки, клумбы, свободное размещение цветочных групп на газонах вдоль дорожек и опушек. Применяются бордюры, цветочные гирлянды, вазы и др.

Создание экологической благоприятной среды в детском дошкольном учреждении – одна из ведущих задач по воспитанию у детей экологической культуры и осознанного отношения к природе [3].

Для реализации проекта были предложены варианты эскизов цветочных композиций: «Солнышко», «Зеленый уголок», «Калейдоскоп» и др., подобран ассортимент многолетних и однолетних культурных растений, проведены подготовительные работы.

Из всего разнообразия композиций была выбрана композиция «Калейдоскоп», которая представляла собой цветник, организованный по принципу непрерывного цветения в период с весны и до осени. В связи с этим цветовая гамма цветника постепенно менялась в течение всего весенне-осеннего периода и была своего рода «живым календарем времен года». Для цветника подобрали следующие растения: весна – маргаритки, которые зацветают в апреле, и незабудки, лето – агератум, бархатцы, ирис, лилии и др., осень – целозия, настурция, хризантема, завершающие сезон цветения. Центром цветочной композиции являлись папоротник, ирисы, карликовая хризантема, окруженные природными камнями. Внутри композиции проложили пешеходную дорожку для обзора цветника, по

которой дети смогут совершать познавательные прогулки. Из кустарников и цветущих деревьев наиболее подошли туя, гартензия древовидная, чубушник. Время цветения растений: конец апреля – начало октября.

Достоинством композиции является большое разнообразие растений и цветовой гаммы, меняющейся в течение всего периода их цветения, безопасных для детей и не причиняющих вреда их здоровью. Предложенный вариант композиции был одобрен администрацией, сотрудниками ДОУ, а также детьми и их родителями.

Для оформления цветника необходимо было выполнить поэтапно следующие виды работ: подготовка почвы, обрамление цветника, посадка растений, послепосадочный уход.

Первым этапом при подготовке почвы являлась разметка цветника согласно утвержденному плану-эскизу. Разметка производилась с помощью деревянных колышков и шпагата.

Далее выполнялись земляные работы: участок очистили от мусора и сорняков, почву обрабатывали ручным способом на глубину 25-50 см. Основными инструментами были штыковая и подборная лопата. Затем произвели насыпку дренирующего слоя песка на 5-10 см. Сверху заполнили площадь цветника почвенной смесью на 20-40 см, внесли минеральные удобрения (по необходимости). Поверхность участка под цветник тщательно выровняли граблями и полили.

Обрамление цветника бетонными бордюрами наиболее грамотно сочетает в себе практичность и эстетичность. Основные преимущества – высокая надежность, аккуратный внешний вид, длительный срок использования.

Перед посадкой осуществлялся подбор ассортимента растений по сортам и видам. Семена сеют в почву для раннего всхода. С появлением третьего листа производят пикировку и высаживают в готовый грунт.

Посадка растений проводится в соответствии с требованиями и особенностями цветочных и травянистых растений. В цветник были высажены цветы с различным периодом цветения, разные по высоте.

Посадка деревьев проводилась по правилам. При посадке деревьев необходимо следить, чтобы земля заполняла все пространство между корнями.

В течение месяца после посадки растения регулярно поливали, рыхлили почву, пропалывали сорняки, обрезали отцветающие соцветия.

Необходимо учитывать, что после высадки растений наступает адаптационный период их к новым условиям и восстановление корневой системы, что обуславливает отсутствие полного декоративного эффекта в первое время после посадки. Для улучшения состояния растений необходимо следовать рекомендациям по уходу за ними.

Растения требуют ухода практически круглый год. Зимой они пребывают в состоянии глубокого покоя. Но в остальное время, в период вегетации, необходимо производить следующие работы. Вносить удобрения согласно рекомендуемым инструкциям для тех или иных видов растений. В открытом грунте лучшим из удобрений являются органические.

Внесение на 1 м² грунта 5 кг навозного перегноя считается очень активным, сильным удобрением. При недостатке органики следует вносить минеральные удобрения, содержащие азот, фосфор и калий. Азотные удобрения (сернокислый аммоний, калийная или натриевая селитра) вносят из расчета 20 г на 1 м² почвы. Фосфор в виде суперфосфата добавляют от 40 до 100 г на 1 м², калийную соль – до 30 г (или 250 г древесной золы) на 1 м². Все компоненты должны присутствовать в питании растения в сбалансированном виде, так как отсутствие хотя бы одного из главных элементов (азот, фосфор, калий или кальций) неизбежно влечет за собой недостаточность или невозможность усвоения остальных трех элементов, а также других питательных веществ.



Необходимо своевременно производить прополку растений и обрезку деревьев и кустарников. Прополку проводят во все периоды выращивания растений. Она заключается в удалении посторонних растений (сорняки) тем или иным способом – вручную, совками, мотыгами. После прополки растения нужно полить, так как им требуется достаточное количество воды.

Надо производить работы для создания комфортных условий для корней растений как летом, так и зимой – мульчирование: покрытие поверхности почвы каким-либо материалом (торфокрошка, древесные опилки, перегной и др.).

Окучивание требуется многим культурам. Этот прием улучшает водный, тепловой и воздушный режим, усиливает минеральное питание растений. Растения при окучивании лучше прогреваются.

Рыхление почвы в междурядьях до полива и после него (либо после дождя) уменьшит расход влаги и увеличит эффективность полива.

Обрезка может ускорить, продлить или задержать цветение, сократить испаряющую поверхность листьев, омолодить старые, потерявшие декоративность растения.

Прищипывание верхушек растений для усиления кушения проводят весной, однако этот метод задерживает цветение. Прищипывание проводят на хорошо укорененных растениях, но не во время пересадки.

Пасынкование – прием обрезки, при котором своевременно удаляют лишние боковые побеги, отнимающие питательные вещества у главных цветков и соцветий. Этот прием обязательно применяют при выращивании хризантем и георгинов.

Таким образом, ознакомление детей с природой требует постоянного общения с ней. Спроектированный цветник как вид озеленения и благоустройства территории хорошо вписался в окружающий ландшафт дошкольного образовательного учреждения, создал атмосферу благоприятной визуально-развивающей среды.

Литература

1. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / под ред. Г.Б. Минервина. – М.: Архитектура-С, 2004. – 288 с.
2. Крижановская, Н.Я. Основы ландшафтного дизайна: учебник / Н.Я. Крижановская. – Харьков: Константа, 2002. – 214 с.
3. Рыжова, Н.А. Экологическое образование дошкольников: теория и практика: Автореф. дис. ...д-ра пед. наук / Н.А. Рыжова. – М., 2000. – 49 с.
4. Ушинский, К.Д. Воспитание человека: избранное / сост. С.Ф. Егорова. – М., 2005. – 256 с.

СРЕДОВЫЕ КОНЦЕПЦИИ БИБЛИОТЕК И МЕДИАТЕК В ЗАРУБЕЖНОЙ ПРОЕКТНОЙ ПРАКТИКЕ

Н.И.Барсукова

Приведен обзор инновационных поисков в зарубежной проектной культуре в области библиотек и медиатек, анализируются средовые концепции наиболее оригинальных проектов, выявляются их основные принципы.

Ключевые слова: библиотека, медиатека, анализ, концепции.

ENVIRONMENTAL CONCEPTS AND LIBRARIES MEDIATHEQUE IN FOREIGN DESIGN PRACTICE

N.I.Barsukova

Gives an overview of the innovative searches in foreign design culture in the field of libraries and media libraries, analyzed the environmental concept of the most original projects, to identify their the basic principles.

Key words: library, media library, analysis, concept.

Рост объектов культурного назначения в зарубежной проектной практике в последние десятилетия был вызван рядом идеологических и экономических предпосылок. Во-первых: успешное решение ключевых инфраструктурных и социальных проблем городов – жилищной проблемы, повышение благосостояния общества, появление средств не только на решение насущных задач, но и на реставрацию и сохранение памятников, появление новых объектов культуры. Во-вторых: возникновение индустрии туризма и осознание значения туризма для сохранения культурного наследия. В-третьих: брендинговая политика по продвижению городов и созданию уникальных архитектурных объектов городской среды.

К числу наиболее посещаемых учреждений культуры по-прежнему относятся библиотеки: школьные, университетские, муниципальные, королевские, национальные. На сегодняшний день во всем мире строительство библиотек приобрело массовый характер и изменило само понятие архитектурной и дизайнерской «нормы» для них.

Современная библиотека – это информационное, культурно-просветительское, а порой и научно-исследовательское учреждение, социальный институт информации, культуры, науки, досуга, а также интеллектуальная информационная организация, где основной упор делается на инновационные технологии обслуживания.

В современных библиотеках к интеллектуальным, вероятно, следует отнести те функции клубов и Дворцов культуры, которые в последние 20 лет все более переключиваются в библиотеки. К ним можно причислить культурно-массовые мероприятия и кружковую работу, а также разные виды обслуживания лиц с ограниченными физическими возможностями.

С другой стороны, данное понятие обозначает внедрение в организации автоматизированных, компьютерных и иных инновационных технологий, предназначенных для нормального функционирования, хранения и сохранения как ее самой (зданий, помещений), так и находящихся в ней материально-технических средств, информации и др., а также управления максимальным количеством осуществляемых в ней процессов.

Эти и иные применяемые в библиотеках современные методы способствуют росту информационного обслуживания социума и осуществляются не только с целью удовлетворения читательских

интересов, но для отдыха и участия посетителей библиотек в различных культурно-массовых мероприятиях.

В зарубежной практике библиотеки очень быстро превращаются в новейшие мультимедийные центры, которые часто называют медиатеками. По всему миру создаются оригинальные архитектурно-дизайнерские проекты библиотек и медиатек. Интерес к этому типу объектов иногда вызывает к жизни парадоксальные архитектурные решения – в американском городе Канзасе, например, здание библиотеки представляет собой огромного размера «книжную полку», растянувшуюся на целый квартал.

Термин «медиатека» стал использоваться во Франции в конце XX в. и по отношению к деятельности публичных библиотек предполагает создание интегрированного культурного информационного пространства, в котором используются разные средства коммуникации. Медиатека – это, прежде всего, организованное пространство для индивидуальной и массовой работы пользователей с информацией на электронных носителях.

Последние два десятилетия во Франции наблюдается настоящий бум в строительстве медиатек. К возведению медиатек подключается и местное население – медиатека им. Габриэлы Мистраль в Артиг-пре-Бордо строилась с учетом пожеланий жителей: оригинальный архитектурный проект, яркая цветовая гамма здания вызывают желание побывать там.

Во Франции была разработана специальная государственная программа строительства медиатек и других учреждений культуры в сельских и удаленных районах. Задача равномерного размещения библиотек в центрах крупных городов там в основном уже решена. В Париже находятся такие всемирно известные библиотеки, как библиотека Центра имени Жоржа Помпиду, библиотека Арсенала, библиотеки Св. Женевиевы и Мазарини.

Один из интересных проектов (Д. Перро) – Национальная библиотека Франции – носит имя бывшего президента страны Франсуа Миттерана (1996 г.). Основное библиотечное хранилище – это четыре высотные башни на левом берегу Сены, построенные в виде раскрытых книг. Каждая из них имеет свое название – башня Времени, башня Законов, башня Чисел, башня Букв и Писем. Библиотека имеет 30 млн. единиц хранения: департаментские фонды книг, брошюр, периодические издания и фонотека бывшей Национальной библиотеки Ришелье.

Оригинальность проекту придает то, что здания-книгохранилища обрамляют утопленный парк площадью в 12 тыс. кв. метров, который представляет собой естественную экосистему соснового бора с птицами и насекомыми. Книги хранятся в башнях и в подпольных помещениях, а читальные залы расположены на двух этажах, вокруг сада. Верхний этаж открыт для всех, нижний – только для обладателей «carte de chercheur», удостоверение исследователя. Его дают преподавателям, аспирантам и тем, кто может доказать, что ему нужны книги из спецхранилища.

Появление архитектурных объектов нового поколения, в том числе медиатек, означает отход от продолжительной монополии бумажных носителей информации. Одновременно доля электронных носителей увеличивается, и характер использования многих помещений радикально меняется. Современные архитектурные и дизайнерские решения все более ориентируются на создание условий, позволяющих гибко чередовать различные виды культурно-познавательной деятельности в структуре одного объекта.

Конструирование форм здания библиотеки часто подчинено принципу пространственной свободы, который приобретает особый смысл как в отношении внешнего облика здания, так и применительно к его внутреннему пространству. Освобождая, как бы «расчищая» пространство под главную функцию библиотеки – поиск информации и чтение, архитекторы применяют многопролетные покрытия, разрезая его световыми проемами или арками.

Медиатеки в Ниме (Carre d'Art), построенная по проекту Нормана Фостера, и Лионе (проект Доминика Перро) выполнены в стиле «хай-тек». В основу композиции медиатеки в Ниме положено

размещение в одном уровне различных функциональных зон, отвечающих наиболее востребованным формам получения информации с помощью различных носителей. По обеим сторонам от основного транзитного пространства располагаются кинозал, видеозал, зал для прослушивания музыкальных записей и библиотека.

Дизайн библиотечного пространства отличается оригинальностью светового решения и интегрированным подходом к трактовке оборудования. Имеющий в плане форму сегмента читальный зал освещается верхним светом через проем вдоль криволинейной стены со стеллажами и «распахивается» в природное окружение сквозь боковую остекленную поверхность. Преобладание светлых тонов мебели, выполненной из дерева, в сочетании с мягкими очертаниями контура потолка и ярким световым периметром создает ощущение легкости и воздушности интерьера библиотеки.

Пространство удачно масштабировано за счет функционально продуманной и в то же время композиционно интересной расстановки стеллажей, справочных модулей с компьютерами и столов. Интерьер предстает как «живое» информационное пространство, опровергающее устойчивые стереотипы в представлении о библиотеках как статичных, маловыразительных и однообразных помещениях.

Орлеанская медиатека знаменует новый этап в развитии «образной» архитектуры библиотек. Пятиэтажное здание расположено в центре города и как бы разграничивает историческое ядро с его плотной уличной сетью и современный город, застроенный в основном довольно безликими зданиями. В этом контексте проект архитекторов дю Бессе и Лиона должен был «облагородить» место, сыграв роль архитектурной доминанты, фиксирующей пересечение градостроительных осей и переключающей внимание с невыразительного окружения на себя.

Центром композиции главного фасада служит выдающееся вперед остекление главного читального зала. Цельность объема обманчива: план здания представляет собой сложное сочленение различных групп помещений. Архитекторы решали сложные пространственные задачи – вписать в один объем две аудитории, несколько разделенных по возрастным группам и тематике читальных залов, зал аудиовизуальной информации, офисы, кафе и другие помещения, продумать схему передвижения посетителей внутри здания. Внутренние пространства медиатеки оживляет игра красок и текстур, причем каждое помещение имеет неповторимое цветовое решение и облицовку.

Само понятие «библиотека» интерпретируется в зарубежной проектной культуре по-новому: как интеллектуальное пространство и центр культуры. Медиа арена Dalarna Media Arena (Швеция) представляет собой не только научную публичную библиотеку, но и выполняет функции активного места встреч для жителей.

Распространенный ранее прием организации библиотечного пространства в виде системы изолированных помещений заменяется приемами, которые дают возможность сочетать функции образования и развлечения в непрерывном, перетекающем пространстве, широко используя мультимедиа. В современных крупных зарубежных библиотеках созданы электронные каталоги, обеспечивающие пользователям быстрый и эффективный доступ к библиографической информации и выполнение различных сервисных функций (поиск и заказ необходимых изданий).

Дизайнерские решения зачастую направлены на организацию удобной для читателей среды. Яркое проявление этой тенденции – превалирующая в современных библиотеках свободная трактовка основных помещений, обладающих необходимым набором оборудования для хранения литературы и мест для чтения. При этом внутреннее и внешнее пространства гармонично объединяются. Помещения для пребывания обслуживающего персонала и обработки литературы часто размещаются за стеклянными перегородками, зрительно раздвигая пространство для читателей. Расстановка стеллажей для книг и разнообразие их дизайна составляют дополнительные возможности выражения индивидуальности каждого интерьера.

Один из самых интересных последних проектов – Национальная техническая библиотека (Прага, Чехия). Главный зал состоит из 9 этажей, где расположено 1,5 млн. экземпляров книг, журналов, рукописей. НТК является местом для обучения, конференций и выхода в сеть. Библиотека уникальна с точки зрения технических решений – в здании нет кондиционирования, нет радиаторов отопления, все здание работает только на естественной вентиляции. При этом оно рассчитано на единовременное посещение 6 тыс. человек. Все операции автоматизированы, для поиска книги можно пользоваться сайтом библиотеки или одним из информационных терминалов. На всех этажах главного зала и в ночном зале установлены автоматы с едой и напитками и индивидуальные шкафчики для хранения личных вещей. Можно взять в аренду индивидуальную кабинку для занятий, конференц-зал или аудиторию для коллективной работы.

Новая библиотека в Чунцине (Китай) представляет собой целый городской комплекс, включающий выставочные залы, читальные залы, древние архивы. Библиотека будет выступать и в роли центра проведения конференций. В новом культурном достоянии, помимо всего прочего, будут располагаться бассейн, общественный театр, ресторан и гостиничные номера для приглашенных актеров и ученых.

Приведенные примеры из зарубежной практики подтверждают необходимость дальнейшего поиска соответствующих средств дизайна и архитектуры для наиболее эффективного использования информационных и культурных ресурсов, заключенных в библиотечных зданиях.

Для обеспечения комфортного и доступного процесса получения информации и работы с ней концепция организации медиатеки базируется на следующих принципах:

1. Гибкая планировка, позволяющая пространству изменяться по мере использования ее посетителями.

2. Безбарьерная среда – создание комфортных, беспрепятственных условий пользования услугами медиатеки для каждого посетителя вне зависимости от возраста, социального положения, физических возможностей.

3. Универсальность трактовки библиотечного пространства. Современная медиатека стремится предложить потребителю посетить свои экспозиционные площади, сходить в кино, посмотреть медиа-представление, пообедать, поработать, или посетить мастер-класс в одном из своих зальных пространств.

Становится очевидным, что понятие библиотеки как отдельно существующего здания с информационными пространствами становится неактуальным.

Сохранив прежние функции, библиотека раздвигает границы и превращается в центр общения, работы и отдыха, совмещая в себе различные методы подачи и обработки информации, т.е. в медиатеку. Близость к читателям – интеллектуальная, культурная, социальная и т.д. позволит библиотеке сохранить и укрепить свои позиции.

Литература

1. Алешин, Л.И. Материально-техническая база библиотек. – М., 2012.
2. Барсукова, Н.И. Дизайн среды в проектной культуре постмодернизма. – М., 2007.
3. Барсукова, Н.И. Архитектурно-дизайнерские формы в системе современной культуры. – Оренбург: ОГУ, 2007.
4. Юмашева, Ю. Медиатека – библиотеке. – М.: Библиотековедение, 2004.

РАЗРАБОТКА КУКОЛ-МАРИОНЕТОК ПО МОТИВАМ КОМЕДИИ DELL'ARTE

Е.И. Брест, Д.Д. Давыдова

Рассматриваются особенности театральной куклы-марионетки, а также отличительные черты итальянской комедии dell'arte, синтез двух видов театров как толчок к созданию авторской коллекции кукол-марионеток.

Ключевые слова: *кукла, театр, марионетка, итальянская комедия.*

DEVELOPMENT PUPPETS BASED ON THE COMEDY DELL'ARTE

E.I. Brest, D.D. Davydova

The features of theatrical puppets – puppets, as well as the distinctive features of the Italian commedia dell'arte. Synthesis of two types of theater as an impetus to the creation of the collection of puppets.

Key words: *doll, theater, puppet Italian comedy.*

До сих пор неизвестно точно, как и когда появилась идея кукольного театра и кто показал первый в истории кукольный спектакль. Одни исследователи считают, что театр кукол возник из детской игры. Другие придерживаются мнения, что истоком театра стали народные праздники, игры и обряды с песнями, переодеваниями, участием масок и чучел животных. Некоторые говорят о происхождении театра из религии и ее обрядов, а кто-то это отрицает, доказывая, что театр возник еще до зарождения религии.

Кукольный театр удивительно, почти магически воздействует на человека, особенно на ребенка. Кукла снимает страх, переключает внимание, дает выплеснуться эмоциям, развивает в человеке творческое начало.

Но из всего кукольного разнообразия особенно хочется выделить марионеток, именно они могут заставить зрителя поверить в то, что кукла живет своей жизнью. Особенность марионетки в том, что она повторяет анатомию человека и приводится в движение при помощи нитей, подвязанных к ее голове и сочленениям. Нити собраны и укреплены на подвижной крестовине, или ваге (коромысле). Держа вагу в одной руке и подтягивая другой ту или иную нить, кукловод (невропаст) управляет движениями марионетки. Кукла, как правило, практически целиком состоит из ткани, но некоторые части делаются и из других материалов. Наиболее часто употребляемый материал – глина.

Существуют два варианта истории возникновения слова «марионетка». По первому слово идет от средневековых кукол, изображавших Деву Марию и часто называвшихся уменьшительными вариантами имени Мария (фр. Marion, Mariotte, Mariolle); в Венеции, в частности, деревянные механические куклы появлялись в дни ежегодных церковных праздников. Второй вариант – по фамилии изобретателя, итальянца Мариони.

Как мы видим, корни у самого термина «марионетка» итальянские, и потому весь проект было решено создать на тему итальянского театра. Истинно народным театром в Италии, по праву, можно считать комедию dell'arte. Именно она передает насмешливость и энергию, присущую итальянцам. В этом искусстве отражена сама жизнь, в ней нет ни отрицательных, ни положительных героев, в ней есть только люди.

Спектакли комедии dell'arte были излюбленным зрелищем массового зрителя. Этот театр в силу своей исконной народности обладал определенным идейным содержанием: в спектакле естественность чувств и простонародная сметка торжествовали над жадностью богачей, над пустопорожным фанфаронством «благородных особ», над надутым мудрствованием лжеученых. Таким образом,

как бы сама собой проникала в веселые и беззаботные представления комедии дель арте здоровая мораль, определялась та «сверхзадача» действия, которая делала спектакли комедии dell'arte не просто приятным увеселением, а бодрым и жизнерадостным зрелищем, заключающим в себе определенный этический и социальный смысл.

Главной отличительной чертой этого театра была импровизация. Именно импровизация в комедии дель арте была тем методом, посредством которого актеры имели возможность самостоятельно творить не только спектакль, но и своеобразную драматургию, выступая одновременно и исполнителями и авторами своего театра.

Особое внимание стоит уделить и самим героям театра. Существует большое количество масок (дзанни) комедии dell'arte, многие из них на слуху и до сих пор. Арлекин, Пьеро и Коломбина – эти имена слышали все, но мало кто знает, откуда они появились.

Один актер играл одну маску всю свою жизнь, ему приходилось «вживаться» в роль в прямом смысле этого слова. Пьесы могли меняться каждый день, но их персонажи оставались неизменными, как неизменными были и исполнители этих персонажей. Такой сценический закон держался в течение всей истории театра масок.

У каждого героя в ходе развития комедии сложился свой характер и внешний вид.

Панталоне – венецианский купец, богатый, полный спеси и самомнения, любящий приволочнуться за молодыми девушками, но скупой, хворый и незадачливый. Он в красной куртке, красных узеньких панталонах, красной шапочке, черном плаще, в маске, снабженной седой бородкой клинышком. Панталоне постоянно тщится изобразить из себя значительную особу, но всегда попадает впросак, так как единственное его преимущество перед другими – толстая мошна – никак не заменяет полного отсутствия личных достоинств у этого глупого, похотливого и своевольного старца.

Маска Панталоне пронизана духом антибуржуазной, народной сатиры, которая становится особенно злой и меткой в ту пору, когда итальянская буржуазия оказывается в состоянии полного упадка.

Арлекин по-деревенски простоват и наивен; он сохраняет неизменную веселость, не смущаясь никакими жизненными трудностями. Одет в клетчатые штаны и рубаху. Шапочка с заячьим хвостиком указывала на трусость героя.

Коломбина (Серветта) символизировала женскую мудрость. По характеру – кокетлива, мила и умна. Одевалась в клетчатое пышное платье. Часто изображалась с копной рыжих волос.

Маски итальянской комедии живы и сейчас. С их участием ставят постановки многие театры, они служат вдохновением для живописцев. Создается большое количество авторских кукол на основе комедии dell'arte. Нельзя упустить, конечно же, и венецианский карнавал, именно маски итальянского театра повлияли на возникновение многих венецианских масок и самого карнавала, например, в первый день празднеств запускают голубку – Коломбину, которая осыпает всех присутствующих конфетти.

В процессе разработки марионеток были использованы три образа, три маски, различные по характеру и по возрасту: Арлекин, Коломбина и Панталоне. Все образы были переработаны и стилизованы, за основу были взяты исторически сложившиеся костюмы актеров. Для изготовления марионеток были выбраны материалы: для волос натуральная овечья шерсть, сваленная в технике сухого валяния, лицо, кисти рук и ног изготавливаются из фаянса при помощи гипсовых форм, все конечности скрепляются проволочным каркасом и тканью, это позволяет кукле быть подвижной в суставах. Некоторые детали наряда расписаны в технике «батик» (например, юбка Коломбины). Для проекта была выбрана горизонтальная вага, но в последующих изделиях ее заменит вертикальная.

Изначально было интересно объединить два таких неординарных течения как итальянская комедия и театр кукол. Налет таинственности и загадочности существует на каждом из них, любой из

этих видов творчества может погрузить нас в сказку, но именно синтез может послужить толчком к возникновению чего-то нового и не менее интересного.

Литература

1. Куклы мира / под ред. М. Аксенова, Е. Ананьева, Т. Евсеева. – М., 2007. – 184 с.
2. Куклы: энциклопедия / Б. П. Голдовский. – М.: Время, 2004. – 494 с.
3. <http://www.markholia.com/2009/01/blog-post.html> Клейст Г. О театре марионеток
4. http://www.ereading.club/bookreader.php/1031630/Goldovskiyy_Rezhisserskoye_iskusstvo_teatra_kukol_Rossii_XX_veka.htm Режиссерское искусство театра кукол России XX века

УДК 747.012

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОСНОВНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ИНТЕРЬЕРА КРЕСТЬЯНСКОГО ЖИЛИЩА

М.В. Веселкина

В статье рассматриваются основные элементы интерьера традиционного крестьянского жилища, характерного для Западной Сибири, в том числе встречавшегося в обиходе еще в XX в. Даны краткие пояснения и толкования семантического значения и смысловой нагрузки данных элементов. Статья имеет обзорный ознакомительный характер и оставляет место для дальнейшего глубокого изучения предмета.

Ключевые слова: *крестьянская изба, традиционный интерьер, русская печь, красный угол, горница, кутный угол, полати, обряды.*

INTERPRETATION OF THE MAIN ELEMENTS OF THE INTERIOR PEASANT HOME

M. V. Vesolkina

The paper discusses the main elements of the interior of the traditional peasant dwellings typical of the territory of Western Siberia, including those encountered in everyday life even in the XX century. Given a brief explanation and interpretation of the semantic meaning and semantic meaning of data elements. Article is a review and exploratory in nature leaves room for further in-depth study of the subject.

Key words: *Peasant hut, traditional interior, Russian stove, red corner, Gornitsa, Kutna corner, loft, rites.*

Интерьер крестьянского жилища, который еще иной раз можно было встретить в XX в., складывался на протяжении столетий. Крестьянские избы, в основном, были однокомнатными или имели одну отапливаемую часть, собственно говоря – избу. Поэтому планировка жилища была очень рациональной, здесь не было ничего лишнего и все было под рукой.

Дверь, ведущая в избу, делалась невысокой, с приподнятым порогом, что способствовало сохранению тепла в доме. Кроме того, гость входя в избу, волей-неволей должен был поклониться хозяевам [3].

Основным компонентом жилища была печь, которая стояла справа или слева от входа, обычно ее делали в северном углу. Печи были «битыми» из глины, их ставили на деревянное опечье, приделывали чугунный шесток и железный дымоход, с потолка на крышу выводили кирпичную трубу или деревянный дымоход. Печи более позднего периода делали полностью из кирпича. Печь играла в доме главную роль. Она, как вместилище жизни и домашнего огня, воплощала в себе идею дома, его благополучия. В русских говорах «огонь» и «дым» являются олицетворением дома: «огнищанин» – владелец очага (дома); «дымница» – селение, деревня; дань хазарам дали «от дыма меч»; да и сам термин изба от «истопка» т.е. «топить», «истопить». Русская печь кормила, обогревала, на ней спали,

а в некоторых регионах даже мылись. Уважительное отношение к печи выразилось в пословицах и поговорках: «Печь нам мать родная»; «Печь в доме – то же, что алтарь в церкви, в ней хлеб печется»; «на печи все красное лето»; «Словно у печи погрелся».

Однако печь ассоциировалась не только с добром и благополучием, но и со старостью, беспомощностью, бесполезностью. Она является местом для немощных и больных: валяться на печи считалось недостойным уважающего себя человека. Лежать на печи – лениться, недаром деревянные лежанки на печи называли «ленивками». В народе говорили: «Хочешь есть калачи, так не сиди на печи».

Печь приравнивалась с дверью и окнами, так как через печную трубу осуществлялся контакт с внешним миром. Это был специфический вход и выход для сверхъестественных существ, а также для контактов с ними. Наиболее наглядна символика огня и печи, а также уподобления человека и хлеба в обряде перепекания ребенка. Другим обрядом, говорящим о связи печи с загробным миром, является прикладывание рук к печи после возвращения с похорон или заглядывания в нее, чтобы очиститься от соприкосновения с миром смерти, избавиться от страха перед покойником и тоски по умершему.

Огонь в печи тоже почитался и воспринимался как живое существо. До принятия христианства славян называли огнепоклонниками. Они сжигали своих покойников, веря, что пламя погребального костра перенесет их в райскую обитель. Самым чистым считался «живой огонь» полученный при помощи трения. Через него прогоняли стада, чтобы остановить падеж скота, также поступали при эпидемиях различных заболеваний. Несмотря на постоянное пребывание в печи, домовый огонь сохранил свою связь со стихией небесного огня и при необходимости мог противостоять ей. К примеру, в Вологодской губернии затапливали печь, чтобы «утешить» грозу. Как средство от стихийных бедствий использовали печную утварь. При приближении градовой тучи выбрасывали во двор хлебную лопату или кочергу либо складывали их крест-накрест для защиты посевов от града. Для борьбы с пожарами затапливали печи в соседних домах, поскольку считалось, что «дым на дым, и огонь на огонь не идут». В борьбе с обычным пожаром его обносили иконой Неопалимой купины или стояли лицом к огню с иконами [5].

Домашний огонь воплощал в себе целостность рода и семейного благополучия, его поддерживали в печи и сохраняли в виде горячих углей. Их старались не отдавать в другой дом, боясь, что вместе с ними уйдут из дома достаток и счастье. При переходе в новое жилище переносили угли с собой, переманивая тем самым домового. Когда кто-нибудь уходил из дома, печь закрывали заслонкой, чтобы ему повезло в пути, и не поминали его лихом. В Новгородской губернии, чтоб работа удалась, закрывали печь, садясь ткать. При приближении грозы трубу заслоняли, чтобы туда не смогла спрятаться нечистая сила и молния не ударила в избу. Русская печь, несмотря на свою массивность, благодаря всевозможным впадинам и печуркам, на которых можно было сушить мелкие вещи, имеет весьма элегантный вид, здесь, как и в других предметах обихода, проявляется стремление народа к сочетанию добротности и красоты.

Между стеной и тыльной или боковой стороной печи находилось запечье. При расположении за печью там располагалось конская упряжь, если с боку, то обычно кухонная утварь.

С боку печи, рядом с входной дверью, пристраивался голбец, который служил местом отдыха, особенно старых и малых. В некоторых регионах на голбце не спали, так как считали, что на нем спит домовый. Через дверь голбца, по лестнице спускались в подклет, где хранились припасы. Коегде высокий голбец был заменен коробом-«западной», высотой 30 см от пола, с задвижной крышкой, на котором тоже можно было спать. Со временем спуск в подклет дома расположился перед устьем печи, попадали в него через дверцу в полу. В настоящее время такое устройство распространено повсеместно в сельской местности, а на место голбца обычно стали ставить лавку [2].

Напротив устья печи находился кутный угол. Значение слова «кут» – угол или тупик. Он еще называется шолнушей, стряпней, бабьим кутом, в нем царила хозяйка. Этот участок избы не предназначался для чужих глаз и часто отделялся от остальной части избы занавеской или деревянной стенкой. В куте располагался стол, стенная полка – «грядка». В подстолье и на грядке размещалась необходимая кухонная утварь. Начиная с XIX в. в кутном углу или в запечье стал появляться шкаф для посуды, снабженный иногда откидным рабочим столом. Рядом с печью, сбоку или за ней, располагались полаты. Место, где обычно спали все члены семьи, от чужого взора их укрывали занавесками.

Под полатами был подполатный угол, или подпорожье – место хозяина дома. Здесь мужчина что-нибудь мастерил или чинил. Делал он это на лавке или «конике» – широкой лавке-сундуке, где хранился инструмент. Иногда под полатами ставили кровать, которую завешивали пологом. В подпорожье останавливались гости в ожидании приглашения хозяев, такое ожидание при низких полатах было крайне неудобным.

По диагонали от печи располагалась главная часть избы – красный угол, называли его еще передним, большим, почетным. Обращен он был всегда «на солнце», т.е. на юг или восток. Входящие в избу прежде всего обращались к красному углу и осеняли себя крестным знамением. Русская пословица гласит: «Первый поклон – Богу, второй – хозяину с хозяйкой, третий – всем добрым людям».

В красном углу всегда располагались иконы, это домовая божница ассоциировалась с церковным алтарем, а стол, стоящий в углу, уподоблялся престолу в божьем храме. Поэтому за столом нужно было себя вести, как в церкви, не разрешалось располагать на столе посторонние предметы. Хлеб на столе превращал его в престол. «Хлеб на стол, так и стол престол, а хлеба ни куска, так и стол доска». Считалось, что постоянное нахождение хлеба на столе должно обеспечить достаток и благополучие дому. Место за столом в красном углу было самое почетное, здесь сидел хозяин, священник или почетный гость («Красному гостю – красное место»). Почетность мест убывала по мере удаления от красного угла.

От красного угла вдоль стен устраивали широкие лавки, которые использовали для сидения, работы и сна. Одной стороной они плотно примыкали к стене, а с другой поддерживались или подставками, выпиленными из толстой доски, или фигурными ножками «стамишками». Такие ножки суживались к середине, которую украшало резное «яблоко». К краю лавки пришивали тесину, украшенную резьбой. Такая лавка называлась «опушенной». Сверху над лавками вдоль стен шли полки – воронцы [1].

С середины XIX в. в крестьянском жилище, особенно у зажиточных крестьян, появляется парадное жилое помещение – горница. Часть избы, стоящая на подклете, первоначально называлась клеть (современное – комната), позже – горница, так как по отношению к подклету была «горьним», т.е. верхним помещением. Когда появились крестьянские избы, состоящие из двух жилых помещений, горницей стали называть неотапливаемую и поэтому чистую часть дома, где жили летом. С XVII в. у горницы появляется и другое наименование – светлица, от слова «свет», так как, действительно, это было светлое, пригодное для домашней работы помещение, особенно после того, как в окнах крестьянских домов начали появляться стекла. Горница могла быть летним помещением, в случае всесезонного использования она отапливалась печью-голландкой. Горницы, как правило, имели более красочный интерьер, чем изба. Их основное назначение – прием гостей. В интерьере горниц используются стулья, кровати, горки сундуков [7].

Интерьер крестьянского дома, складывающийся веками, представляет наилучший образец сочетания красоты и удобства. Здесь нет ничего лишнего и всякая вещь на своем месте, все под рукой. Главным критерием крестьянского дома было удобство, чтобы человек мог в нем жить, работать и отдыхать. В настоящее время образ избы, ее классический интерьер активно используется для созда-

ния антуража туристических и развлекательных объектов, в первую очередь ресторанов, кафе и баров.

Литература

1. Бубнов, Е.Н. Русское деревянное зодчество Урала. – М.: Стройиздат, 1988.
2. Маковецкий, И.В. Архитектура русского народного жилища: Север и Верхнее Поволжье. – М.: Изд-во АН СССР, 1962.
3. Мильчик, М.И., Ушаков, Ю.С. Деревянная архитектура русского Севера. – Л., 1981.
4. Ополовников, А.В. Русское деревянное зодчество. – М.: Искусство, 1983.
5. Семенова, М. Мы – славяне! – СПб.: Азбука-Терра, 1997.
6. Смолицкий, В.Г. Русь избяная. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1993.
7. Соболев, А.А. Деревянный дом. Секреты старых мастеров. – Архангельск, 2003.

УДК 7.067.3

МОДНЫЕ ИННОВАЦИИ И ЦИКЛИЧНОСТЬ В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА

Е.А. Дьяконова

В статье прослеживается эволюция модных тенденций, анализируются причины изменений в моде. Одной из основных заметных особенностей дизайна костюма является его демонстративно динамическая изменчивость. Немаловажно и то, что изменения в моде в сфере дизайна костюма носят явно выраженный циклический характер.

Ключевые слова: эволюция, тенденции, мода, дизайн костюма.

FASHION AND INNOVATION CYCLICITY IN COSTUME DESIGN

Е.А. Dyakonova

The article traces the evolution of fashion trends, analyzes the causes of changes in fashion. One of the main features of notable costume design, it is defiantly dynamic variability. It is also important that the changes in fashion in costume design are pronounced cyclical.

Key words: evolution, trends, fashion, costume design.

Мода действует безгранично, и распространяется на самые разные области культурной, социальной жизни и поведения человека. Сегодня этот факт признает большинство исследователей. В принципе в сфере моды может попадать что угодно и кто угодно.

Функционирование модных стандартов людьми осознается не всегда, по причине того, что оно общепризнано в оформлении внешности человека (костюм, прическа, косметика и т.д.) и среды его обитания (архитектура, интерьер, бытовые изделия, транспорт).

Итак, мода в costume занимает привилегированное положение, и это стало причиной того, что одежду и моду рассматривают как синонимы, хотя, с одной стороны, создание и использование одежды регулируется не только модными факторами, а с другой стороны, как уже говорилось, мода существует и работает в самых разных областях [1].

И все же – как происходит смена, функционирование и развитие модных объектов и стандартов? Применительно к одежде – это, справедливо подчеркивают в своем исследовании А. Кребер и Д. Ричардсон, многообразные изменения и пертурбации в сфере модных стандартов и объектов, не выходящие за рамки присущих данной культуре или цивилизации основных образцов, которые можно рассматривать как достаточно стабильные. Многочисленные «моды» чаще всего представляют

собой лишь вариации этих основных. Естественно, основные культурные образцы также поддаются изменениям, но революционные преобразования в основных образцах – относительно редкое явление [2].

В качестве главных культурных образцов выступают обычаи, традиции, культурные ценности, стили и т.д. К примеру, несмотря на частые смены «мод», европейский костюм на отрезке длительного характеризуется единством стилевых признаков, отличающих его от костюмов других стран.

Модное изменение, т.е. изменение в сфере модных объектов и стандартов, имеет два направления – инновационное и циклическое. Рассмотрим вначале первое из них.

Инновация – это процесс внедрения и утверждения нового («нововведение»). Сущность модной инновации заключается в том, что на смену одним стандартам и объектам («старомодным»), приходят другие («новомодные»). Бывает и такое, что объект остается прежним, а в стандарте осуществляется инновация. Примером служит иной способ носить головной убор того же самого фасона. Но бывает и наоборот – объект изменяется, а стандарт остается прежним; это наиболее частый вид инновации (например, смена широких брюк на узкие, длинной юбки на короткую). Также существует и одновременная инновация в объектах и стандартах. И наконец, модная инновация может состоять вообще в отказе от объекта, когда этот отказ наделяется модными значениями (например, отказ от пользования шарфом, зонтиком, веером и т.д.).

Выделяются три вида модной инновации. Первый осуществляется посредством значимости собственной традиции определенной области культуры. Этот вид назовем инновацией посредством традиции, несмотря на парадоксальность подобного выражения. Каждое поколение так или иначе осуществляет свой выбор в том, что досталось ему по наследству, и в этом смысле выбирает не только свое будущее, но и прошлое – это и обуславливает факт многообразия культурного наследия [3].

Еще один путь модной инновации – заимствование из других областей культуры (например, заимствование в одежде стилевых особенностей архитектуры). Инновация посредством заимствования занимает важное место в изменениях стандартов и объектов в связи с важной ролью диффузности. В данном случае стандарты и объекты заимствуются или непосредственно вместе с их модными значениями, или переосмысливаются в какой-либо культурной области, одаряются модными значениями, в итоге становятся «модами».

Оба названных вида инновации являются инновациями лишь в определенном социокультурном контексте; «новое» в них – это новое для конкретных социумов и культур в данный момент времени по отношению к определенным культурным образцам («старомодным»). Только третий способ и соответствующий вид модной инновации – изобретение – представляет собой инновацию в собственном смысле: внедрение подлинно новых в истории элементов или новых комбинаций старых элементов в сфере стандартов и объектов. Этот вид инновации – явление весьма редкое в структуре моды. Во-первых, сами по себе изобретения в различных областях культуры случаются нечасто. Во-вторых, они далеко не всегда наделяются модными значениями. Иными словами, не каждая инновация становится модной, хотя разного рода изобретения (технические открытия, разработка новых материалов, уникальные технологии в формообразовании и т.д.) составляют мощный фактор модных инноваций. Даже научные открытия в области древних культур могут стимулировать модные инновации. Так, например, археологические раскопки, производимые в Египте, в 20-х гг., существенно повлияли на модные инновации в одежде, украшениях и интерьере разных стран [3-4].

Инновационные аспекты модного изменения тесным образом связаны с его циклическими аспектами и незаметно переходят в них. С течением времени любая новая «мода» стареет, инновация перестает быть инновацией, и тогда обнаруживается, что ее наличие образует законченный цикл, уступающий затем место другому циклу, подобно циклу развития живых организмов.

Инновации и циклы составляют две неразрывно связанные между собой стороны модного изменения. Модная инновация представляет собой процесс смены модных циклов, а модные циклы – не что иное, как ряд завершившихся инноваций. Но сначала следует уточнить понятие модного цикла.

Слово «цикл» обозначает регулярный и законченный кругооборот, совершаемый в течение определенного промежутка времени [3]. В современном мире понятие «модный цикл» часто используется специалистами в области дизайна. Исследователи моды выявили следующие стадии цикла моды: 1) возникновение новой моды (отличительная стадия, этап яркой индивидуальности), 2) распространение (подражательная стадия, «пик», адаптация), 3) спад (стадия отмирания, исчезновение вследствие замены) [5-6].

На протяжении развития моды одни исследователи моды отрицали существование четких ритмов, другие предпринимали попытки точно определить скорость смены и период возвращения модных стандартов и объектов в моду, связанные с модой в дизайне костюма. К примеру, А. Крёбер и Д. Ричардсон исследовали развитие женской одежды за последние 300 лет и установили продолжительность модных циклов в 111 и 115 лет [2]. Французский историк и теоретик моды Ж. Вильгельм предложил следующую продолжительность циклов моды: в Средние века – 10 лет, в XVIII в. – 5 лет, в 70-х гг. XX в. – 1 год. Американская исследовательница моды А. Янг подвергла статистическому анализу женский костюм за период с 1760 г. по 1937 г. в Европе и Америке, в течение которого последовательно сменяют друг друга три типа юбки: «с задней полнотой», «трубчатый тип», и в форме колокола. Указанные три типа, согласно исследованию А. Янг, доминируют в течение определенных промежутков времени в регулярно повторяющейся последовательности. Каждый из них господствует, вытесняя два остальных, на протяжении примерно трети века. Полный цикл смены всех трех типов насчитывает 100 лет [7]. В Московском текстильном институте (ныне МГТУ им. А. Н. Косыгина), во время изучения циклических изменений модной формы костюма были выявлены циклы продолжительностью 100, 72, 48, 36, 24 года. К категории модных изменений отнесли циклы продолжительностью 12, 6 и 3 года [5].

Неповторимая роль моды в рыночной экономике, регулирующей спрос массового потребителя, содействовала искусственному ускорению циклов потребления в индустриальном обществе. Разумно закладывая уже при проектировании быстрое устаревание продуктов дизайна (эстетическое и физическое), тем самым ускоряя смену имиджей вещей, производитель заставляет потребителя сокращать срок пользования вещами и тратить наличность на приобретение новых, более модных.

Модные циклы, как и инновации, живут в нашей человеческой реальности. Их исследование – это исследование распространения, создания, потребления модных стандартов людьми. Исходя из этого, исчерпывающее знание о циклах и инновациях возможно лишь тогда, когда мы знаем, кто и как участвует в моде.

Литература

1. Козлова, Т.В. Художественное проектирование костюма. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1992.
2. Richardson, J., Kroeber, A. Tree centuries of women's dress fashions: A Quantitative analysis // A. The Nature of culture. – Chicago, 1952. – P. 372.
3. Гофман, А.Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. Изд. 2-е. – М.: Агентство «Издательский сервис»; «Издательство ГНОМ и Д», 2000. – 232 с.
4. Дизайн костюма / Л.А.Сафина, Л.М. Тухбатуллина, В.В. Хамматова. – Ростов н/Д: Феникс, 2006. – 390 с.
5. Композиция костюма: Учеб. пособие для студентов вузов / К637 Г.М. Гусейнов, В.В. Ермилова, Д.Ю. Ермилова и др. – Изд. стер. – М.: Академия, 2004. – 432 с.
6. Линч, А., Штраус, Д.М. Изменения в моде. Причины и следствия. – М., 2009. С.115.
7. Young, A.V. Recurring cycles of fashion, 1760-1937. – P.VIII.

**ОБЩИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ
КАК СПЕЦИФИЧЕСКОЙ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА**

М. И. Ермолаева, Г.Е. Каренов

В статье приведены примеры развития синтеза искусств из истории в XX и XXI вв. Поставлены общие проблемы и проблемы синтеза в современном искусстве в частности. Проведены линии сравнения былого и нового времени. Основная цель данной статьи – показать, как синтез искусств проявляется в архитектуре и дизайне в современном мире, влияет на современную архитектуру и дизайн, а также показать, что в наше время синтез искусств отодвинут на задний план.

Ключевые слова: искусство, синтез, архитектура, дизайн.

**GENERAL IDEA OF THE SYNTHESIS OF THE ARTS,
AS SPECIFIC FEATURE WORKS OF ART**

M.I. Yermolayeva, G.E. Karepov

This article provides examples of the development of the synthesis of arts in the history in the XX and XXI century. Put common problems and problems of synthesis of modern art in particular. Spent line comparison of past and modern times. The main purpose of this article is a reflection of the synthesis of arts is evident in the architecture and design in the modern world, the development and influence on modern architecture and design, and to show that in our time the synthesis of arts pushed into the background.

Key words: art, synthesis, architecture, design.

Существует достаточно много понятий синтеза искусств. В словаре А.М. Кантора «Аполлон», приведено следующее определение синтеза искусств: «Синтез искусств – органичное соединение разных искусств или видов искусства в художественное целое, которое эстетически организует материальную и духовную среду бытия человека...». Другой вариант определения приводит И.Н. Лисковский в своем словаре «Художественная культура»: «Синтез искусств – органичное сочетание художественных средств различных видов искусства при создании цельного произведения (или ансамбля) – с единой системой художественной образности, объединенного общностью замысла, стиля, исполнения». В таком случае можно сделать вывод, что под синтезом искусств понимают не что иное, как слияние видов искусств в одно гармоническое целое.

Каждый вид искусства стремится отразить жизнь того или иного поколения. Произведения искусств отражают различные эпохи, что можно определить, если знать историю страны и государства определенного периода времени. На развитие искусства влияют многочисленные факторы, например: географические открытия, социальные потрясения в стране и смена власти, влияние Церкви. Можно сказать, что искусство – это отражение качества жизни людей.

Каждое искусство тяготеет к обособленности, но любое из искусств, достигая совершенства, не способно отразить всю суть действительности, и только в совокупности можно достичь желаемого результата. Подлинный синтез искусств является высшей формой художественного развития, так как подразумевает не только эстетическое совершенство отдельных составляющих его компонентов (произведений того или иного вида искусства), но и эстетическое качество, возникающее в результате художественного взаимодействия этих произведений. Синтез может осуществляться на разных уровнях: внутри вида искусства и между видами искусств.

В синтезе искусств есть как положительные, так и отрицательные моменты. Сам синтез искусств подразумевает слияние нескольких различных видов искусств, которые в совокупности создают более сильную основу для творчества. Тем не менее стоит отметить, что слияние может привес-

ти и к некоторым проблемам: один вид искусства может преобладать над другим, могут гармонично слиться и нельзя будет отличить один вид от другого либо преимущество будет отдано какому-то одному виду.

Каким же образом возможно решить общие проблемы, возникающие в синтезе искусств? Синтез искусств напрямую зависит от человека, который создает свой проект. На основании опыта работы, стажа, умения и навыков можно избежать проблем в синтезе. Самое главное правило, на которое должен опираться архитектор, – это триада Марка Витрувия: «прочность, польза, красота». Таким образом, можно сделать вывод, что решить данные проблемы может сам человек, основываясь на своем чувстве вкуса, опыте и знаниях.

Для эпохи первобытно-общинного строя характерен синкретизм – первоначальная нерасчлененность видов искусства, которые были непосредственно вплетены в деятельность человека и его ритуалы. Когда искусства начинают дифференцироваться, выявляя свое взаимодополняющее своеобразие, возникает и обратное стремление – к их синтезу.

Храмы и ритуал, подчиняющий единому замыслу элементы изобразительного искусства, словесного творчества, музыки, а также обрядовые действия, выступают как организующее начало начиная с культур Древнего Востока.

Подавляющей сверхчеловеческой массе египетских сооружений, изобразительной символике архитектуры (колонны наподобие цветов лотоса или связок папируса) греческая культура противо-



Рис. 1. Реймский собор.

поставила гармоничное соотношение архитектуры и скульптуры, внушающее мысль о победе человеческого начала. В средневековых храмах внутреннее пространство насыщается одухотворенностью образов живописи (мозаика, фреска, в готических церквях – витраж), становящейся неотъемлемой частью архитектуры: художественное и реальное пространство сливаются в одно символическое целое, дополняемое литургической поэзией и музыкой.

Синтез искусств из средневекового искусства (готика) можно видеть на примере Реймского собора. Как известно, готика пришла на смену романскому стилю, и этот стиль был преимущественно церковной направленности. В основном строились огромные соборы, которые строгостью форм и наличием многочисленных пик наводили некоторый ужас и подчеркивали могущество Церкви.

В те времена все искусства были «служанками Церкви». Тем не менее, весь ее стиль завораживает. На соборах, помимо самой грандиозной архитектуры, можно наблюдать и витражи, и фрески, и скульптуру, находившиеся на самом вершине. Можно сделать вывод, что данный период охватывает практически все виды изобразительного искусства.

На изображении интерьера представлен современный вид собора. Многочисленное освещение придает собору еще большее величие. Конечно, во времена, когда собор был построен, таких эффектов не было, тем не менее это и сейчас масштабное сооружением, которое наводит на кого восторг, на кого страх. Нужно отметить, что Реймский собор был построен в XIII в. Это один из самых известных образцов готического искусства во Франции благодаря своей архитектуре и скульптурным композициям. Он входит в список всемирного наследия ЮНЕСКО.

Начиная с периода Средневековья и до XIX в. собор был местом коронации практически всех французских монархов.

Весь собор за счет своих пик и башен устремлен к небу, а витраж завершает образ, создавая внутри собора особую таинственность атмосферы. Необходимо отметить, что Реймский собор был заложен в 1212 г., этот памятник отличается удивительной художественной цельностью; здесь лучше, чем в других городах, сохранилось первоначальное скульптурное витражное убранство.

Для сравнения перейдем к этапу, который предшествовал нашему времени – это советское время.

Проблема синтеза искусств в советской архитектурной теории и практике заняла важное место с первых лет существования Советского государства. План «монументальной пропаганды», выдвинутый В. И. Лениным еще в 1918 г., основывался на принципе, в соответствии с которым монументальное искусство и архитектура призваны активно влиять на идейно-художественное воспитание граждан.

Советские архитекторы стремились создать такие здания и сооружения, которые отвечали бы современному пониманию как эстетически-гармоничной жизненной среды, где архитектура в синтезе с изобразительным и декоративно-прикладным искусством во всех его видах соответствовала бы строгим художественным запросам общества. Например, Дворцы пионеров и школьников в Москве.

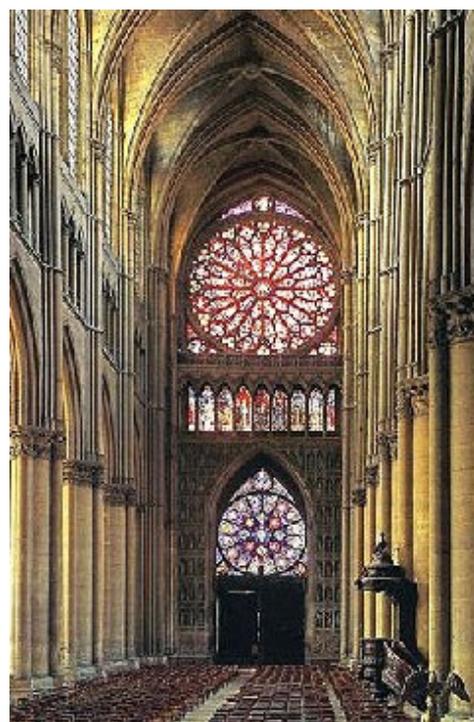


Рис.2. Интерьер Реймского собора.



Рис. 3. Дворец пионеров и школьников.



Рис. 4. Пионерский лагерь «Морской» в Артеке.

На данном примере можно наблюдать прямолинейные геометрические формы, характерные для советского периода. Строгость, точность и порядок – так можно охарактеризовать данный период, и это же проявлено в архитектуре.

Мемориальные комплексы в Ленинграде и Берлине (Трептов-парк) и многие другие созданы на основе синтеза искусств (архитектуры, живописи, скульптуры, ландшафтного искусства).

Современный мир представляет собой бесконечное слияние стилей, в которых очень сложно разобраться. Многочисленные рестораны, выставочные павильоны, дизайн квартир – вот основные точки, в которых можно видеть все многообразие слияния стилей и образов.

Если рассматривать слияния искусств до нашего времени, до XX в., то в этом синтезе так или иначе можно прочесть гармонию и равновесие. Да, бывали вычурные формы, может быть, где-то и «перебор», но строились в основном монументальные сооружения, к которым архитекторы и художники подходили с огромной сдержанностью. Например, сравнить различные виды палаццо, театры и

здания, которые строились в стиле барокко. В палаццо были строгие формы, четкое разделение ярусов, в плане это были прямоугольники. В них прослеживается слияние лишь архитектуры и скульптуры (в палаццо были огромные венчающие карнизы, которые были густо и декоративно украшены пластикой). И это тот случай, когда архитектура явно преобладает над скульптурой. Во-втором случае приведены здания и сооружения в стиле барокко, которые были украшены и скульптурой, и живописью, и декоративно-прикладным искусством. В каких-то случаях виды гармонично сливались воедино, некоторые примеры оказывались неудачами, а в некоторых вариантах каждый вид стремился быть индивидуальным. Как мне кажется, объединяет эти два совершенно различных стиля в разные времена то, что все эти примеры запоминаемы и узнаваемы, как с уроков истории искусств, так и на иллюстрациях в книгах и в других источниках информации. Стили прошлых времен неповторимы, они незабываемы, архитекторы и их имена навсегда вошли в историю.

А что в современном искусстве? Да, XX в. можно считать очень прогрессивным периодом в истории, и относится это не только к искусству. Этот период очень важен как для нашей страны, так и для других стран. Это было время многочисленных социальных потрясений – все это в совокупности перевернуло мышление и отношение человека, человек сам изменился, его изменило время.

В конце прошлого столетия было создано много новых стилей, которые сменяли друг друга, практически каждые 10 лет, что в итоге привело к их многочисленному слиянию. Кто-то из художников смог найти себя в этом безумном круговороте, кто-то обронил «нет». Раньше строители, сами архитекторы очень ценились, их считали умнейшими людьми своего времени. В наше время создано большое количество строительных компаний и предприятий, которые в больших городах разделяют зоны строительства ввиду того, что не хватает земли. Поэтому строят кирпичные либо панельные «коробки», которые, конечно, ничем не могут запомниться. Дизайнеры и архитекторы очень ограничены в своем творчестве и возможностях. Можно ли считать, например, шикарные рестораны произведениями искусства? Декоративные столы, большие рекламные щиты, большая парадная лестница... А итог?

Таким образом, современная система искусств, место, которое в ней занимают различные виды художественного творчества, рождение новых искусств, взаимоотношения между старыми и новыми искусствами (например, между театром, кинематографом и телевидением) выражают сложность и многогранность жизни общества и эстетических потребностей современного человека. Современная система искусств отличается некоторыми существенными особенностями. В наше время человек не останавливается на достигнутом, его мышление, разум и фантазия стремятся к бесконечности. Поэтому можно сказать, что в наш век инновационных технологий существуют все предпосылки бурного развития во всех отраслях жизнедеятельности человека. Но главная проблема состоит в том, что время и череда событий меняются настолько быстро и непрерывно, что слияние стилей вызывают очень сумбурную и неопределенную картинку. Чтобы разобраться в этом многообразии, необходимы специалисты, которые смогут направить данное течение в нужное русло.

Литература

1. [<http://ru.wikipedia.org>]
2. [<http://slovari.yandex.ru>]
3. [<http://festival.1september.ru>]
4. [<http://www.bibliotekar.ru>]
5. [<http://knowledge.allbest.ru>]
6. Михалев, В.П. Видовая специфика и синтез искусств: Монография. – Киев: Наукова думка, 2001.
7. Ляскова, О.А. Французская готика XII – XIV веков: Архитектура. Скульптура. Витраж. – М.: Искусство, 1973. – 144 с.
8. Вопросы современной архитектуры. Сб. 2: Синтез искусств в архитектуре. – М., 1963. – 224 с.
9. Мелик-Пашаев, А.А. Современный словарь-справочник по искусству. – М., 1999 – С. 612-613.
10. Мурина, Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. – М., 1982. – 192 с.
11. Степанов, Г.П. Синтез искусств. – Л., 1976. – 32 с.

ЦВЕТ В ЖИЗНИ АРХИТЕКТОРА

О.В. Казанцева, Г.Е. Карпов

Цвет является неотъемлемым элементом нашего мира, не только в природной среде, но и в техногенной архитектурной. Цвет всегда играл важную роль в эволюционном процессе человечества.

Ключевые слова: цвет, архитектура, эволюция, психология.

COLOR IN THE LIFE OF ARCHITECT

O.V. Kazantseva, G.E. Karepov

Color is an integral element of our world, not just in the natural environment but also in the man-made architectural environment. Color always played a role in the human evolutionary process.

Key words: color, architecture, evolution, psychology.

Конечно, архитектура с каждым веком менялась, как и все остальное в жизни людей. И сейчас архитектура стала значительно более красочной, чем была еще каких-то десять или двадцать лет назад. Это связано отчасти с появлением материалов, не требующих тщательного ухода и более стойких, отчасти с усовершенствованными способами создания цвета – таких, к примеру, как новые методы освещения стекла.

Немаловажную роль в использовании цвета в архитектуре играет мода. Оранжевый, коричневый и зеленый цвета были распространены в 70-х гг., а цвет абрикоса, бледно-желтый и голубой – в 80-х, палитра нынешнего года включает в себя желтый, белый и красный оттенки. Это естественное изменение вкуса с течением времени не распространяется лишь на одно – натуральный цвет всегда популярен и гармоничен.

Большинство архитекторов руководствуются выбором цвета в зависимости от его влияния на настроение. Более того, цвет можно использовать не только для красоты и гармоничности, но и для других целей. К примеру, в бизнес-парке в г. Брашове цвет, в котором исполнен парк, обеспечивает его монохромность и придает ему уникальность.

На практике распространено также использование цвета как своеобразного указателя. Это может быть, например, раскрашивание всех колон здания автопарковки на первом этаже в красный цвет, а на втором – в синий, что поможет водителям сразу вспомнить, где именно они оставили автомобиль. В наши дни многие архитекторы и дизайнеры очень заинтересованы в подобном использовании цвета, так как было доказано, что подобные «цветовые» указатели очень помогают людям ориентироваться в пространстве.

Другой и самый распространенный способ использования цвета – это обеспечение атмосферы и комфорта как внутри здания, так и с наружной стороны. В этом случае архитекторам и дизайнерам приходится работать рука об руку, ибо только при этом может быть достигнут необходимый результат.

Еще один способ использования цвета – акцентирование внимания на тождественности компании – показали нам два выдающихся итальянских архитектора Dante O. Benini & Partners, создав Geox Breathing Building («дышащее здание») в Милане.

Везде есть свои правила, и использования цвета в архитектуре – не исключение. Цвета в здании будут тем интенсивнее, чем больше посетителей будет в нем находиться. Элементарный пример: гостиную зачастую оформляют ярче, чем рабочий офис.



Рис. 1. Dante O. Benini & Partners
Geox Breathing Building в Милане.

Такая тенденция «раскрасить» искусственно созданную среду заметна даже невооруженным глазом. Сколько разноцветных зданий вы могли бы найти 20 лет назад и сколь огромное множество найдете сейчас? Их количество значительно увеличилось.

Цвет – один из самых важных элементов архитектуры, ведь большую часть невербальной информации, которую несет в себе здание, человек воспринимает именно через цвет. Кроме того, цвет способен воздействовать на людей не только на эмоциональном, но и на рациональном уровне, ведь он может подталкивать человека к аналитическому мышлению, вследствие чего приводится в действие как историческая и культурная память, так и своеобразные «архетипы». Помимо всего этого, палитра красок, выбранных архитектором, может нести в себе множество завуалированной информации.

«Суха теория, мой друг, но древо жизни пышно зеленеет». Именно так в русском переводе И. В. Гете звучала эта глубокая фраза, однако в оригинале она выглядит следующим образом: *»Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, und grln des Lebens goldener Baum»* [И. В. Гете, «Фауст», ч. I,

сцена IV]. Теорию великий поэт называет не сухой, а серой, а зеленое древо жизни – золотым.

Наряду с великим немецким писателем наши социологи попытались создать структурированную таблицу по результатам исследований и опросов.

Восприятия цвета

Цвет/тон	Ассоциации и воздействие
Яркие тона	Живость, яркость
Неяркие (пастельные) тона	Спокойствие, мягкость
Желтый	Приветливость, веселость, энергичность, живость, «солнечная» атмосфера. При использовании на большой площади создает ощущение «дешевизны» и вызывает беспокойство
Оранжевый	Тепло, уверенность, свет. При использовании на большой площади также создает ощущение «дешевизны»
Синий	Действует расслабляюще, успокаивающе. Сам по себе или в сочетании с белым голубой цвет внушает ощущение холода, стерильности, некоммуникабельности. Ассоциируется со льдом, морем. Цвет верности
Зеленый	Стабильность, надежность. Воздействует освежающе, успокаивающе либо нейтрально. Ассоциируется с природой и весной. Цвет жизни
Коричневый	Создает атмосферу уюта и безопасности. Оттенки коричневого воспринимаются как приятные и располагающие к коммуникации. Бежевый цвет воспринимается как претенциозный. Кроме того, это цвет традиции. Также ему приписывают значения: «бедность», «лень», «глупость» и «мещанство»
Красный	Активизирует и возбуждает. Теплый цвет, который издавна считается краской страсти, провокации, опасности. Это цвет экстремизма, крайности
Розовый	Цвет гораздо спокойнее, чем красный. С розовым ассоциируются интимность и счастье
Серый	Достоинство, уверенность. Однако этот цвет может воздействовать депрессивно, внушать мысли о старости. Эмоционально-нейтральный
Черный	Передает глубину, однако может воздействовать депрессивно, наводить на мысли о болезнях и смерти (траур). Кроме того, ассоциируется с властью
Белый	Символизирует невинность, божественность, нейтральность, при использовании на большой площади создает ощущение стерильности

Как однажды заметил Черчилль: «Мы формируем наш дом, затем он формирует нас». Иначе говоря, все, что мы приносим в наш дом, и даже цвет, в который мы его окрашиваем, всецело влияет на формирование нас как личностей.

Самым мощным источником воздействия на психику человека и его эмоциональное состояние является цвет. И дело даже не в том, что им можно украсить интерьер квартиры, преобразить старое здания, придав ему нечто необыкновенно новое и манящее. Просто именно работа с цветом возможна лишь при одном условии – осторожности. С природой цвета и его законами нужно считаться как с чем то незыблемым: не можем же мы, архитекторы, закрывать на это глаза, к примеру, при построении цветовых композиций.

Считалочку про то, что «Каждый охотник желает знать...», мы помним еще со школьной скамьи, если не с детского сада. Именно в ней дается первая кодировка цветов, составляющих радугу. А это, в свою очередь, формирует у нас подсознательные ассоциации со спектром цвета. Семь основных цветов, так называемый спектр, получается из-за преломления светового луча, проходящего сквозь стеклянную призму. По среди самых крайних оттенков спектра – вишнево-красным и фиолетово-синим – располагаются красный, красно-оранжевый, оранжевый, желто-оранжевый, желтый, желто-зеленый, зеленый, голубовато-зеленый, голубой, голубовато-синий, синий, сине-фиолетовый. Именно такие, промежуточные, цвета называются спектральными.

А что касается предметов, которые для нашего глаза окрашены в тот или иной цвет? Их цвет определяется по тому, какие лучи отражает их поверхность, а какие – нет. Другими словами, все в нашем мире будет так или иначе отражать свет, но не весь. Некоторые поверхности больше отражают красные лучи, а поглощают, например, зеленые. И какими же мы их видим? Конечно, красными. А вот все зеленые, как нам кажется, предметы, наоборот, больше поглощают красные лучи спектра, поэтому мы и видим их зелеными. Черные и серые поверхности поглощают почти все лучи спектра, поэтому они не цветные.

Есть и не до конца изученные «черные дыры», которые просто поглощают весь свет, который на них попадает, и не отражают ничего. Все это происходит из-за огромной плотности черных дыр, ведь все черные дыры образовались из планет, существовавших много тысячелетий назад, вес которых мог превышать вес Солнца в 200 тысяч раз. Итак, планеты огромной массой обладали столь же огромными размерами, поэтому сила притяжения на них, не была столь высокой: ведь радиус планеты напрямую зависел от ее размеров. А после взрыва планеты образовалась черная дыра, чей радиус в десятки, а то и сотни тысяч раз меньше изначального радиуса планеты, что соответственно отражается и на силе притяжения. В итоге сила притяжения черных дыр больше скорости света, поэтому ни о каком отражении света речи быть не может.

Знать взаимодействие цветов друг с другом и их обоюдное влияние просто необходимо, чтобы создать гармоничную атмосферу. Один из важных аспектов для восприятия цвета в интерьере – освещение, но самое важное здесь: помнить, что на восприятие цвета интерьера в большинстве случаев влияет наше психическое состояние.

Исследования в этой области, области эмоционального восприятия цвета, предоставляют нам возможность, о которой раньше мы и подумать не могли. Мы можем регулировать настроение человека, используя его реакцию на отдельные цвета и их сочетания. Цвет в наши дни становится не просто способом воздействия на человека, вызывающим у него определенные эмоции. Цвет может успокоить нас, помочь расслабиться, поднять нам настроение или придать сил, он может даже влиять на наш аппетит. Почти все архитекторы и дизайнеры давно используют знания подобного влияния в своей практике. Именно осознанное и верное применение цвета позволяет улучшить состояние человека, если он вынужден долго находиться в одном и том же помещении.

Существует девять основных типов психики человека. Их называют психотипами. И если есть девять психотипов, то можно с уверенностью предположить, что есть и индивидуальное восприятие

цвета. Подразумевается тот факт, что одному человеку один цвет может нравиться или, наоборот, раздражать, а другому – наоборот. Причем люди даже не будут об этом подозревать, ведь за подобными отношениями к цвету зачастую стоит индивидуальное восприятие, обусловленное свойствами характера. Как показывает практика, эмоциональные или легкие на подъем люди, подверженные внезапным эмоциональным всплескам, предпочитают красный цвет. Спокойные и уравновешенные – зеленый. Синий же привлекает разочарованных или расстроенных людей. Все оттенки коричневого цвета нравятся людям с консервативной точкой зрения, не желающим ничего менять. А импульсивные и жизнерадостные любят оранжевый и желтый цвета.

Все это означает, что воздействие определенного колористического строя интерьера на людей одного или другого типа можно предугадать практически со 100% вероятностью.

Каждый цвет будет определенно нести в себе какую-нибудь информацию, порой по состоянию цвета можно утверждать неоспоримые факты: если яблоко красное – значит, оно созрело, если зеленое – нет. Подобно тому, как можно рассматривать яблоко с точки зрения цветовой палитры, допускается предположение, что характеристика цвета может говорить и о состоянии природы, и о состоянии человека, и даже о его чувствах.

Красный цвет – цвет жизненной силы, в интерьере утверждает полноту и все целость, привлекает к себе внимание. Желтый – цвет солнца, создает ощущение тепла. Синий и голубой – цвета, с древности считавшиеся жизненными, так как происходили от воды и неба – вызывают ощущение прохлады, поэтому их не стоит использовать в таких местах как кухня. Оранжевый, находясь между красным и желтым, обладает характеристиками обоих цветов. Нежелательно использовать его в спальнях и кабинетах. Зеленый цвет всегда ассоциировался с природой, а фиолетовый – цвет мудрости. Про белый и черный цвета ничего сказать толком нельзя, кроме как их противоположности. Они сочетают в себе элегантность и классический подход.

В любом случае необходимо понимать, что каждый человек уникален. Нельзя «причесывать» всех под одну гребенку, а значит, почти всегда нужно искать особый подход, прислушиваться к нюансам и вникать в мелочи.

Литература

1. Официальные периодические издания: электронный путеводитель URL: http://www.zdanija.ru/TermsC1/p2_articleid/4403 (дата обращения: 22.06.2014)
2. Архитектурные стили – М. Згурская. 29 апреля 2014
3. Уинстон Черчилль: цитаты, острооты и афоризмы. Доминик Энрайт. Объем: 192 стр. Дата выхода: 2005 г.
4. Официальные периодические издания: электронный путеводитель URL:<http://www.proektant.by.html>
5. [<http://znanija.com/>]
6. [<http://domik.ua/>]
7. [<http://www.amazon.com/>]

К ВОПРОСУ О ЗНАЧИМОСТИ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА

Г.Ш. Лунь, В.А. Клевова

Рассматриваются вопросы истории Руси, свидетельствующие о ее самобытности, богатстве ее культуры, ее влияние на будущее. Представлено влияние христианства на нашу Родину, охватившее все аспекты жизни народа, в том числе и культуру.

Ключевые слова: культура, христианство, наследие.

FOR THE RELEVANCE OF ANCIENT RUSSIAN ART

G.Sh. Lun, V.A. Klevova

The article discusses the history of Russia, showing its identity, the richness of culture, of the impact that it had on the country and its future. It presents the effect of Christianity on our country, that covered all aspects of people's life, including culture.

Key words: culture, Christianity, culture, heritage.

Феодальное дробление Руси, наметившееся во второй его половине XI в., несомненно обнаружившееся в XII в., оказало большое влияние на развитие русской культуры, искусства и архитектуры в том числе. Единое зодчество Киевской Руси подвергается смене череды самостоятельных школ архитектуры. Процесс обособления архитектурных школ Руси был очень неравномерным. Во многих краях в течение едва ли не всего XII в. архитектура продолжала совершенствоваться в русле киевских традиций.

На развивающуюся культуру любого народа всегда оказывает воздействие окружающая среда, обычаи, традиции и культурное наследие предков. Все многообразие культуры, доставшейся Киевской Руси от Византии, имело начало в мировосприятии восточных славян. Свет является одним из приметных эстетических феноменов в культуре. Наравне с религиозными соображениями у наших предков сложились эстетические представления, в основе которых эталон осознания реальных границ, т.е. реального познания и самопознания. Формы эстетичного познания безгранично разнообразны. Одной из них является свет и цвет, которые представляются узловыми в познании и воспроизведении живописи.

Своеобразность русского средневековья обусловлена, по крайней мере, тремя значимыми факторами: национальными особенностями развития дохристианской восточно-славянской культуры; самобытностью социально-политической истории Руси в древний и средневековый периоды и принятием православного вероисповедания.

Столкновение двух верований – языческого и христианского – имело для Руси огромное значение. Оно пробудило у наших предков культурную мысль, дало толчок к критической переоценке устаревших эстетических норм и суждений. Наследие мировой культуры легло на своеобразную и содержательную языческую культуру, выработанную в течение веков и тысячелетий. За ними стояла незримая сила, которой можно дать название «народное мировосприятие». Благодаря христианству Русь стала оязыченным государством, пропущенным через народные верования, обновленным, облагороженным.

Древнее язычество Руси, наряду с духовными ценностями, несло с собой немало дремуче-мистического невежества. С появлением христианства оно освобождалось от темного и обветшалого. Культ красоты, был зеленой ветвью русского язычества, хорошо укоренившейся в жизни и сознании наших предков. Он оказал существенное воздействие на христианизацию Руси.

Характерной чертой русского культурного подъема было особое внимание к государственным интересам страны. Государственные интересы смягчали крайности монашеского индивидуализма, они внесли ряд новых и характерных черт в саму культуру этого периода. Знаменательно, что в поисках опоры для своего культурного возрождения русские, как и другие наиболее передовые народы Европы, обращаются к древности, но к древности не классической (Греция, Рим), а к своей, национальной.

Развитие древнерусского искусства делится на несколько периодов, часто совпадающих с этапами истории общества. Эпоха Киевской Руси (IX – начало XII вв.), феодальная раздробленность (XII и XIII вв.), период войны с татарами-монголами и объединения княжеств на Руси (XIV – начало XV вв.).

На Руси впоследствии образовалась одна вера – христианская, но насыщенная язычеством. Своеобразная и богатая древнерусская культура расценивается как результат влияния византийской культуры, православных славянских стран, культурных отношений с Западом и Востоком, а также некоторых античных традиций в христианстве Древней Руси и пережиточных дохристианских традиций. Культурное влияние традиций, которые оказывали продолжительное воздействие на культурную жизнь, послужили делу преемственности при проникновении одной культуры в другую, выявляя проблему традиционализма. Традиционализм выражается в сознании, взглядах, убеждениях, идеях, привычках, традициях и поведении. Насколько бы не менялось человеческое общество, традиционализм останется вечным его попутчиком. Базен утверждал, что язычество, как феномен человеческого сознания («духа»), никогда не пропадало и многие его компоненты сохранились в ментальности многих народов.

В христианстве заложена идея неизбежности постоянного развития и продвижения человека и общества в целом. Недаром данный тип цивилизации называют христианским. Со временем христианство начало распадаться на восточное и западное. Они по-разному подходили к переустройству и толкованию веры. Христианство в восточной Руси получило позже название православие, что означало «истинная вера» [1].

Переход к христианству имел огромное историческое значение и сказался на всех сферах жизни древнерусского общества.

В период X-XIII вв., с появлением христианства, происходил довольно сложный для русского народа слом языческих традиций. Смена веры оказалась довольно трудной для народа и, к сожалению, не обошлась без кровопролития. Ведь на смену пришла вера, которая требовала ограничения и строгого соблюдения нравственных норм. Люди не могли так просто смириться с новыми устоями жизни. Церковь стала общественным центром Руси. Она проповедовала для всех новую идеологию, привносила новые ценности в жизнь людей. Христианство делало человека носителем новой морали, основанной на культуре совести, вытекающей из евангелистских заповедей. Христианство дало основу для объединения русского народа, формирования единого общества на основе всеобщих духовных и нравственных взглядов. Исчезла грань между славянином и русом. Всех объединило общее духовное начало. Русь прошла гуманизацию общества и была включена в европейский христианский мир. Именно с этого времени она начинает считать себя частью большого мира, стараясь играть в нем одну из главных ролей.

С принятием христианства удалось наладить и установить торговые, политические и культурные связи с другими странами. Это поспособствовало становлению цивилизованной культуры в сельскохозяйственной по жизнедеятельности стране. Но нельзя игнорировать специфичный «слободской» характер русских городов, где большая часть населения продолжала заниматься сельским хозяйством, в некоторой мере дополненным ремеслом, а именно городская культура сконцентрировалась в узком кругу светской и церковной знати. У русских мещан были поверхностные знания о христиан-

стве, они относились к этому невежественно и неправильно истолковывали основы вероучения. Это удивляло европейцев, которые посещали страну в Средние века. Сформировывался особый тип русского массового православия – формального, невежественного, часто синтезированного с языческой мистикой, это объяснялось тем, что власть опиралась на религию как на социально-нормативный институт, регулирующий общественную жизнь [2].

Церковь подтолкнула на создание новой архитектуры, появились первые летописи и даже школы, где обучались люди разных сословий. Христианство, принятое в восточной вариации, имело последствия, которые проявились в исторической перспективе. К сожалению, наш вариант христианства, т.е. православия, имел идею прогресса, выраженную слабее, чем в западном христианстве. Но это не имело большого значения во времена Киевской Руси. Также на Руси складывалось иное понимание цели в жизни, в то время как Европа стремительно развивалась. Однако развитие на Руси шло только на первых этапах истории, но было изменено православием.

В течение долгого времени христианство остается доминантной культурой. Оно определяло образ чувств и сознания. Складывались особые отношения государства и Церкви. Государство брало на себя также церковные цели и задачи. Церковь помогла с централизацией государства, создала идейную основу самодержавия. Организационные особенности Церкви способствовали культурной замкнутости страны. В России усилился традиционализм. Здесь не было реформации – альтернативы православию. С периода Московского царства нарастает культурное отставание от Западной Европы.

История Древней Руси говорит о ее самобытности, богатстве ее культуры и влиянии на всю страну и ее будущее после христианизации. Христианство очень повлияло на нашу Родину, оно охватило все аспекты жизни народа, в том числе и культуру. Своеобразие социально-политической истории Руси в древний и средневековый периоды придало православное вероисповедание. Принятие новой религии способствовало улучшению политических, торговых и культурных отношений с другими странами.

Русская культура в Средние века определялась христианским мировоззрением. Еще во времена язычества на Руси было развито архитектурное искусство, в основном древесное.

У восточных славян были свои храмы из дерева. Многоглавие – изначальная русская черта зодчества, перенятое в дальнейшем искусствоведами Киевской Руси. На Русь вместе с христианством пришла крестово-купольная форма храмов, типичная для греко-восточных стран. Крестово-купольные храмы были с четырьмя или более прямоугольными столбами, внутренний интерьер делился на продольные (по оси запад-восток) части – нефы (от трех и более). Четыре центральных столба соединялись арками, поддерживаемые через паруса барабана купола. Благодаря окнам барабана пространство под куполом было залито светом в центре храма. Апсиды (алтарные помещения), располагались по восточной стороне, обычно округлыми деталями, выступающими на внешней стороне. Также площадь в западной части называется «нартексом» – «притвором». В той же части на втором ярусе были размещены хоры, где находились князь и его свита во время богослужения. Своды цилиндрической формы перекрывали пространство под куполом.

В центре храма пространство образует крест, поэтому ее называют крестово-купольной формой. В храме оригинальной чертой было деление фасада плоскими пиастрами на «прясла». Также в интерьере использовались росписи стен яркими цветами («расписной терем» – зеленый, красный, синий). Витражи на окнах, балдахины на ложе, изразцовые печи, своды на потолках.

Таким образом, русское православие ориентировало человека на духовные преобразования, стимулировало стремление к самосовершенствованию, приближению к христианским идеалам. Это способствовало развитию такого феномена как духовность. Но православие никак не стимулировало социальный и общественный прогресс общества. То, что Древняя Русь ориентировалась на Византию, означало отторжение от греко-римского наследия. М. Грек предостерегал от перевода трудов западных мыслителей на русский язык. Он считал, что это может нанести ущерб истинному христи-

анству. Особенному порицанию подвергалась эллинистическая литература, которая не имела никакого отношения к христианству.

Но полностью отделенной от античного наследия Русь не была. Вторичное влияние эллинизма сказывалось через византийскую культуру. Оставили свой след колонии и в Причерноморье, так велик был интерес и к античной философии [3].

Литература

1. Моральная философия в России. Становление основных понятий (XI-XVII вв.). – Вып. № 3, 2004.
2. Никольский, Н.М. История русской церкви. – М.: Политиздат, 1983.
3. Радугин, А.А. Культурология. – М.: Alma mater, 2004.

УДК 74

ИГРОВЫЕ ПРОСТРАНСТВА В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

М. С. Михальченко

На основе классификации детских игровых пространств в открытой городской среде предложено авторское видение решения проблемы формирования предметно-игровой среды.

Ключевые слова: *игровые площадки, зонирование, городская среда.*

PLAYING SPACE IN AN URBAN ENVIRONMENT

M.S. Mihalchenko

Based on the classification of children's play space in an open urban environment prompted the author's vision to solve the problem of forming the subject-gaming environment.

Key words: *playgrounds, zoning, urban environment.*

К игровым пространствам в городской среде относятся игровые площадки во дворах, парках, скверах и крупные парки развлечений. При формировании детских игровых площадок необходимо использовать концептуальное решение. Определенная идея будет способствовать развитию творческих способностей, воображения и мышлению у детей.

Так, при проектировании детской площадки необходимо продумать специальное зонирование для детей разных возрастных категорий. Каждая зона должна быть организована с учетом психофизиологических особенностей разных возрастных категорий детей. Для детей дошкольного возраста можно использовать игровое оборудование для изучения свойств песка или воды, сказочные городки, включающие небольшие горки, развивающие элементы для мелкой моторики, музыкальные. Для детей школьного возраста необходимо формировать приключенческие игровые площадки, – например, в виде затонувших кораблей, в виде замков, мостов и т.д. Для подростков рекомендуется разместить моторные игровые площадки для езды на роликах, велосипедах (скейтбордные площадки) или для коллективных игр (пейнтбол, баскетбол и т.д.).

Рассмотрим существующие классификации детских игровых площадок. А.Д. Григорьев предлагает классификацию детских площадок по видовым признакам [1]:

по возрастному признаку – особенности площадок зависят от психофизиологических особенностей различных возрастных групп детей;

по утилитарно-функциональному назначению – площадки формируются в зависимости от вида игровой деятельности, для которой они предназначены (например, подвижные, тематические, соревновательные и т.д.);

по компоновочной структуре – площадки различаются в зависимости от компоновочно-композиционной схемы (например, единый комплекс, объединенный общей концепцией; площадка с отдельными элементами, не связанными друг с другом образной целостностью);

по конструктивно-технологическому подходу – особенности площадок зависят от конструктивных особенностей игрового оборудования (например, трансформирующиеся, разборное игровое оборудование, модульное игровое оборудование);

по концептуально-образному подходу – площадки определяются наличием или отсутствием общей концептуальной идеи;

по применяемым материалам – площадки различаются в зависимости от используемых материалов в оборудовании, отделке, напольных покрытиях;

по характеру производства – площадки различаются по характеру производства игрового оборудования (например, массового производства).

Данную классификацию можно дополнить еще несколькими видами детских игровых площадок [2, с. 27]:

площадки для изучения свойств природных материалов (песка, воды);

площадки для сенсорных игр;

моторные игровые площадки для езды на велосипедах, роликах и т.д.;

приключенческие игровые площадки (игровые элементы в виде замков, мостов, кораблей и т.д.);

зоологические и ботанические уголки.

Существуют определенные требования к размерам детской площадки в зависимости от возрастной категории детей, для которой она предназначена. Рассмотрим данные требования:

для детей от 1 до 3 лет – 200-250 м²;

для детей от 4 до 6 лет – 450 м²;

для детей от 7 до 12-15 лет – 800-1200 м².

Игровая площадка должна включать в себя игровые зоны для всех возрастных групп детей, игровые зоны для индивидуальных и групповых игр. Необходимо продумывать места для ожидания и наблюдения для взрослых, которые должны быть оборудованы функциональными малыми формами (лавочки, беседки и т.д.). Основными видами игрового оборудования являются карусели, горки, песочницы, качели, домики, элементы для сюжетно-ролевых игр (например, макеты кораблей), оборудование для развития ловкости и физических способностей (канаты, скалодромы). При проектировании детского игрового оборудования следует учитывать психофизиологические особенности развития детей разных возрастных категорий, требования и нормы безопасности, функциональность малых архитектурных форм. «Состав оборудования для различных зон зависит от основной концепции проекта. Формообразование при проектировании объектов игровой среды может быть исключительно творческим, авторским решением проектировщика – дизайнера» [2].

В рамках курсового проектирования студентами направления 072500.68 «Дизайн» (магистратура) был выполнен проект по концептуальному предложению организации детской игровой площадки в жилом секторе. Проектное предложение направлено на создание светового дизайна детской игровой площадки. В основе концепции – сказка С. Маршака «Двенадцать месяцев». Детская игровая площадка является главным местом для детей на улице. Здесь они находятся по несколько часов в день – играют, общаются со сверстниками. Если детская площадка имеет разнообразное игровое оборудование, то ребенок получает физическую нагрузку, сравнимую с тренировкой в спортивной секции. Хорошее освещение сделает ее уютнее и безопаснее, акцентирует внимание ребенка. В центре площадки располагается сцена для детских выступлений, которая имитирует костер, вокруг которого в сказке собирались двенадцать месяцев. Декорацией сцены является композиция из стилизованных

силуэтов деревьев. Места для сидения сделаны так, чтобы ассоциироваться с деревянными пеньками



Рис. 1. Сцена.

в лесу. Все это дает ощущение того, что все действие происходит в зимнем лесу (рис. 1).

Все игровые элементы расположены вокруг центральной сцены. На детской площадке расположены: сказочные городки с различными игровыми элементами, разноуровневые горки для лазанья, полоса препятствий, различные карусели. Также на детской игровой площадке оборудованы сенсорные панели, которые при нажатии начинают светиться определенным светом (рис. 2).



Рис. 2. Элементы детской площадки.

Форма сказочных городков напоминает снежные сугробы. Для городков будет применена светодиодная разноцветная подсветка.

Каждый цвет подсветки будет загораться по очереди, тем самым символизируя смену времен года. На разноуровневых горках для лазанья изображены подснежники. Как в сказке, они расцвели среди зимней стужи. Среди качелей располагаются сказочные сани, которые в вечернее время будут подсвечиваться снизу.

Площадка имеет четыре входа: два со стороны домов и два – со стороны улицы. Площадка окружена живой изгородью и низкорослыми елями. Удобное расположение игровых комплексов позволяет детям свободно переходить от одного комплекса к другому.

Для общего равномерного освещения детской площадки использованы уличные светильники с лампами накаливания, расположенные по обе стороны при входе на детскую площадку. Для освещения важных объектов с точки зрения безопасности и декоративного оформления использованы светодиодные ленты и светодиодные лампы. Используя данные виды освещения, подсветили сле-

дующие объекты: карусели, сцену, сказочные городки, зеленые изгороди. В целях безопасности светодиодная подсветка утоплена в землю или спрятана в конструкции игровых объектов.

Рассмотрим плюсы проектного предложения по организации детской игровой площадки в жилом секторе:

оборудована сцена для творческих выступлений: благодаря совместным выступлениям у детей формируется коллективный дух, умение общаться со сверстниками, дети приобретают опыт выступления на публике, преодолевают стеснение;

оборудованы различные качалки и карусели для детей;

оборудована полоса препятствий для развития физических способностей и ловкости;

размещены сказочные городки, которые ребенок может использовать согласно своей фантазии и мышления (например, прятки, догонялки);

в сказочных городках оборудованы горки и турник;

использованы современные световые технологии: в вечернее время внешний вид детской площадки будет существенно меняться, создавая сказочную атмосферу.

Выявлены минусы данного проектного предложения:

недостаточная наполняемость детской среды;

нехватка игрового оборудования для детей от 1-3 лет;

необходимость большего числа игрового оборудования;

некоторые элементы игрового оборудования слишком близко размещены друг к другу;

на горках для лазанья необходимы крепления, чтобы ребенок мог держаться.

В результате исследования выявлены основные принципы формирования детских игровых пространств:

концептуальное решение;

эргономические требования к игровому оборудованию для детей;

требования безопасности на детских игровых пространствах;

влияние цвета на детей;

материалы для детского игрового оборудования;

покрытия для детских игровых пространств;

освещение детских игровых пространств.

Таким образом, выявленные принципы формирования дизайна детских игровых пространств будут способствовать повышению эффективности проектирования и качества производства элементов игровой среды, а также позволят сформировать развивающую предметно-игровую среду, которая будет способствовать развитию творческих и физических способностей ребенка.

Литература

1. Григорьев, А.Д. Проектирование. Детские игровые площадки: учебное пособие / А.Д. Григорьев. – Магнитогорск, 2012. – 234 с.
2. Козлова, Л.Н. Проектирование в дизайне среды. Проектирование детской площадки: учебное пособие / Л.Н. Козлова. – Омск: ОГИС, 2012. – 90 с.

ЖИВОПИСЬ В КОНТЕКСТЕ МОДЕЛИРОВАНИЯ СРЕДОВОГО ПОДХОДА ДЛЯ ДИЗАЙНА

М. С. Михальченко, С. Е. Сочивко

В статье живопись рассматривается как концептуальная модель средового подхода для дизайна. Осмыслены методы, приемы, свойства организации средового пространства, определяющие качественные показатели проекта.

Ключевые слова: живопись, концепция, дизайн, пространство.

PAINTING IN THE CONTEXT OF MODELING FOR DESIGN ENVIRONMENTAL APPROACH

M.S. Mihalchenko, S.E. Sovichko

In the article painting is considered as a conceptual model of the environmental approach in design. Methods, techniques, properties of environmental space organization, which define quality indicators of the project, are comprehended in the work.

Key words: art, concept, design, space.

Создавая физические границы своей среды, человек мыслит космическими категориями. Возводя стены, он не забывает об изменчивости пейзажа, о столкновении бликов и теней, многообразии цветов. Перекрывая свое пространство сверху, он «видит» звездное небо над головой. В правильной и рациональной, жестко структурированной искусственной среде человек пытается добиться ощущения новизны и изменчивости, сложности и ясности, стабильности и динамичности.

В дизайне термин «среда», включая в число своих компонентов процессы и обстоятельства жизнедеятельности человека, при этом сохраняет и смыслы, характерные для живописи. При анализе близких процессов организации в дизайне и живописи, определяющих их художественность, в настоящем исследовании применен термин «средовое пространство».

Многообразие типов зданий обуславливает многообразие и функций интерьеров – определенным образом организованного внутреннего пространства и взаимосвязанной с ним пространственной среды. Функции интерьера отражают социальную сущность и уклад жизни людей. Они изменчивы во времени и связаны с общественными потребностями и материально-техническими возможностями. Развитие новых форм деятельности людей в социальном обществе, рост материального благосостояния, совершенствование человека как личности, забота о сохранении его здоровья и создание оптимальных условий жизнедеятельности требуют в каждый период соответствующего решения интерьера, поиска его образа и содержания.

Внутреннее пространство оказывает определенное влияние на формирование духовного мира человека, воздействует на его чувства, поэтому создавать интерьер необходимо таким образом, чтобы достичь положительного воздействия на психику и физиологию человека, расположить среду для отдыха или сделать ее источником эмоций.

В теории дизайна отмечается, что изобразительные виды искусства должны рассматриваться как «исток и модель», как «образец» для дизайна среды: «Способность искусства отразить в микроскопе одной вещи – живописного холста, например, – весь макрокосм» выступает «как реальность материальной практики лишь в проектировании целостной среды» [1].

Живопись трактуется как концептуальная модель средового подхода для дизайна. Осмысленные методы, приемы, свойств организации средового пространства, характерных для живописи,

обогащает проектный замысел, корректирует его, во многом определяя качественные показатели проекта. В проектной культуре средового дизайна живопись раскрывается как эстетический идеал для проектировщика, духовное начало, связующее звено при передаче художественности (целостности, гармоничности, средовой образности) в дизайне.

Также живопись выступает как пространственная, пластическая, колористическая программа, на основе которой выстраивается сценарий проектирования, общий ход действий проектировщика; как инструмент индивидуализации проектирования, визуальное отражение личности художника. Все это выражается в выборе соответствующих средств и приемов организации средового пространства.

Благодаря средовому подходу живопись из бескорыстного мира красоты «перемещает» свои значения на мир утилитарных объектов. В свою очередь, стремительно развивающийся дизайн продолжает дальнейший процесс развития средовых представлений в присущих ему специфических формах.

Двойственность материальной структуры средового пространства (пространство + предмет) преобразуется дизайнером в целостность. Столь характерная для живописца забота о целостности как органичной «живой» системе, где каждый элемент отражает ее свойства или часть свойств, осознается как важнейшая задача дизайнера. Характерное для живописи «переживание» пространства как единой, цельной, непрерывной среды, стремление охватить пространство как единую, организованную стихию существуют и в средовом дизайне.

Подобно живописцу, дизайнер среды стремится к созданию не столько вещи (или комплекса вещей), сколько «средового состояния» («атмосферы»), определяющей образное начало. Он задействует освещение, цвет, фактуры, влияющие на восприятие произведения. Как и в живописи, где разнообразные элементы картины включаются в целостную композицию, в которой среда доминирует, отдельные, порой не связанные функционально элементы комплексных объектов дизайна осмысливаются как части средового целого.

Если живописец в процессе своей работы испытывает ощущение «погружения в картину» [2], то дизайнер среды при проектировании основывается на взаимосвязанности воспринимающего субъекта и комплексного объекта, рассматриваемых «изнутри системы», на эмоциональном переживании средовой ситуации, на максимальной идентификации автора с объектом.

В живописи заключена программа, позволяющая видеть в ней прообраз идеального средового дизайн-объекта.

Слияние отдельных элементов живописном произведении достигается посредством соотношения масс, иерархии акцентов, взаимодействия света, цвета, фактур в средовом пространстве, проектируется сам процесс организации средового целого.

Литература

1. Иттен, И. Искусство цвета / И. Иттен. – М.: Д. Аронов, 2001. – 96 с.
2. Михайлов, С.М. История дизайна: Учебник для вузов / С. М. Михайлов. – М.: Союз дизайнеров России, 2002. – 270 с.

ФОРМЫ ФИКСАЦИИ ПРОЕКТНОГО ЗАМЫСЛА*И.А.Огуречникова*

Рассмотрены методы фиксации мыслительного процесса рождения образа и структуры будущего объекта архитектурно-дизайнерского проектирования в виде различного рода изображений: графического, модельно-макетного, макетно-графического.

Ключевые слова: зодчество, проектирование, компьютерные технологии, виртуальность.

FORM OF FIXATION DESIGN INTENT*I.A.Ogurechnikova*

Methods of fixation of the thinking process of the birth of the image and structure of the future facility architectural design in the form of various images: graphical, model – mock-up, mock-up-graphic.

Key words: architecture, design, computer technology, virtual.

Современное состояние архитектурно-пространственной среды свидетельствует о стремительном развитии архитектурно-дизайнерского проектирования. Наблюдая изменение городского пространства за последние 10-15 лет, можно лучше понять проектное мышление архитекторов и дизайнеров, спрогнозировать дальнейшие тенденции в формировании облика городов.

Зодчество XXI в. имеет совершенно другие характеристики по сравнению с архитектурно-стилистическими предпочтениями предыдущих столетий. В нынешнем веке особенное внимание уделяется индивидуальному стилю проектного мышления, новациям на основе применения в практике архитектурно-дизайнерского проектирования цифровых, компьютерных технологий. Саморефлексия как неотъемлемая часть профессионального мышления встает на место «слепого» впитывания стилевых характеристик. Она же создает основу для инновационных технологий в фиксации автором особенностей подхода к проектированию, формообразованиям [1].

На протяжении всей истории развития архитектуры и дизайна совершенно независимо от уровня развития технического процесса отчетливо прослеживается связь между объектом проектирования (строительства) и традиционной системой его фиксации [4].

В основе проектного мышления архитектора лежит интеграция мыслительных операций, направленных на формирование проектного замысла, выработка оптимальных решений проектно-творческой задачи, выбор материалов и средств отображения и визуализации проектного решения, планирование всего проектного процесса с учетом его конкретной специфики.

В процессе работы над проектом рождение образа и структуры будущего объекта непрерывно фиксируется в виде различного рода изображений. Известны несколько традиционных методов проектирования (фиксации проектного решения): графический, модельно – макетный, макетно-графический.

Графический метод основан на условном изображении пространства и предметов на плоскости по законам начертательной геометрии. Суть этого метода проектирования заключается в том, что весь аналитический процесс изучения задания на проектирование, творческий процесс поисков идеи будущего объекта архитектурно-дизайнерской деятельности и детальная техническая разработка замысла для дальнейшей рабочей документации на строительство сопровождаются графическим изложением мыслей, образов, сравнений, технических решений и деталей с помощью эскизов, чертежей, графиков, таблиц, схем, текстов и т. д. При этом для каждой ступени процесса проектирования характерны определенные графические приемы.

Модельно-макетный метод. Задачей этого метода проектирования является компоновка объемов и объемных моделей и элементов сооружения непосредственно в пространстве, иначе –объемно-

пространственное моделирование здания, сооружения, среды. За последние годы этот метод успешно внедряется в проектную практику. Он обладает рядом положительных особенностей и наиболее успешно применяется при проектировании технологической части объектов проектирования, насыщенных сложным оборудованием и коммуникациями, и генеральных планов.

Большая практическая ценность и прогрессивность этого метода состоит в том, что основа современного научного эксперимента – моделирование – становится обязательной составной частью процесса проектирования, что особенно важно при решении архитектурно-дизайнерских задач проектирования.

Макетно-графический метод. На сегодняшний момент, как показывает практика, при решении современных задач промышленного строительства комплексный макетно-графический метод наиболее полно отвечает существу творческого процесса проектирования. Сущность этого метода – в рациональном сочетании художественно-графического мастерства и творческого композиционного мышления с масштабным моделированием объемов и элементов зданий и сооружений и их комплексов в пространстве. Макетно-графический метод, сочетающий в себе художественно-графические приемы и пространственное моделирование, может рассматриваться на данном этапе как универсальный в архитектурном проектировании. Именно поэтому он быстро развивается и совершенствуется [3].

Благодаря современным компьютерным технологиям мышление архитекторов перестает следовать классическим и традиционным формам, отказывается от стандартов и канонов.

На сегодняшний день актуальны поиски новых методов проектирования, форм. Их пытаются найти в диаметрально противоположных направлениях – и в современной математике хаоса и нелинейности, и в радикальной эклектике, и в «архитектуре без архитекторов». Архитектор-дизайнер мыслит такими категориями как пространство, объем, форма, композиция, образ – все, из чего состоит архитектура. Ранее подразумевалось только реальное физическое пространство. Но поскольку первоначально идеи формируются в сознании человека, соответственно это пространство потенциально возможного стали называть «виртуальным пространством». Характерная черта современного архитектурно-дизайнерского проектирования – возможность использования в качестве концепций различные образы, метафоры и т.д.

Процесс архитектурной деятельности претерпевает значительные изменения в связи с развитием компьютерных технологий. Процесс фиксации проектных решений существенно дополняется, в иных случаях заменяется компьютерными и информационными (ИТ) технологиями. С помощью языков программирования и скриптовых интерфейсов, которые в большом количестве предлагаются современными разработчиками в сфере моделирования объектов окружающей среды, в процессы проектирования внедряются автоматизированные процедуры, которые предназначены помочь пользователю достичь искомых решений быстрее и эффективнее. С привлечением компьютерных средств и программ архитектор и дизайнер получают дополнительную эффективную возможность расширения сферы формотворчества в аспектах сложности построения, модифицирования, трансформации, вариативности форм и экономии времени их проектирования[2].

Проектно-ориентированные программы 80-х гг. XX в. (САПР) дополнились в XXI в. специализированными инженерными, конструкторскими и архитектурными проектными программами – такими как AutoCAD, ArchiCAD. Обогащение методов фиксации проектных замыслов произошло благодаря «визуализаторам» – компьютерным программам, позволяющим создавать объемные модели физических тел. Лидерами в этой области являются такие программы как 3D Studio Max, Maya, Lightwave 3D, Softimage, Sidefx Houdini, Maxon Cinema 4D, Rhinoceros 3D, ZBrush, Catia. Эти программные пакеты позволяют создавать трехмерную графику, т.е. моделировать объекты виртуальной реальности и создавать на основе этих моделей натуралистические изображения. Изображения, соз-

данные с помощью такого программного обеспечения, становятся одной из основных составляющих современного архитектурного процесса фиксации проектного мышления.

Таким образом, применение традиционных и цифровых технологий фиксации проектного мышления открывает новые возможности перед архитекторами и дизайнерами, новые направления в самой архитектурно-дизайнерской деятельности.

Литература

1. Быстрова, Т.Ю. 10 тезисов о проектном мышлении архитекторов: критический анализ статьи Чарльза Дженкса [Электронный ресурс] / Т.Ю.Быстрова // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2010. – № 2. – С. 192-196. Режим доступа:<http://uniip.ru/juornal/arhiv/soderghanie/59-av-2-2010/97-2-2010-bystrova> (дата обращения: 06.10.2014).

2. Волынский, В.Э. Информационно-технологические методы проектирования в архитектурном формообразовании [Электронный ресурс]: Автореф. дис. ...канд. архитектуры / Волынский Владимир Эдуардович; [Место защиты: Московский архитектурный институт (государственной академии)]. – Москва, 2012. – 27 с. Режим доступа: <http://www.docme.ru/doc/236321/informacionno> tehnologicheskie-metody-proektirovaniya-v-arh.(дата обращения: 06.10.2014).

3. Грашин, А.А. Методология дизайн-проектирования элементов предметной среды / А.А. Грашин. Учеб. пособие. – М.: Архитектура-С, 2004. – 232 с.

4. Соловьев, Л.В. О языке проектной графики формообразования в архитектуре [Электронный ресурс] / Л.В. Соловьев // «Архитектон: известия вузов». – 2012. – № 39. – 35 с. Режим доступа: [http:// http:// archvuz.ru / sites/ archvuz.ru/ files/pdf/ ArchPHE%2339%28Art4%29pp35-45Solovyev.pdf](http://http://archvuz.ru/sites/archvuz.ru/files/pdf/ArchPHE%2339%28Art4%29pp35-45Solovyev.pdf) (дата обращения: 06.10.2014).

УДК 74.01/09

ЧУВСТВЕННАЯ И ЛОГИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩИЕ СТРУКТУРЫ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЖИВОПИСИ

О.Б. Павленкович

В статье рассмотрены теоретические основы организации изобразительной плоскости станкового произведения, обоснованные исследованиями психологии визуального восприятия человека через понятия «общее», «индивидуальное», «частное».

Ключевые слова: живопись, зрительное восприятие, композиция.

SENSUAL AND LOGICAL MAKE UP THE STRUCTURE OF PAINTINGS

О.В. Pavlenkovich

The article describes the theoretical foundations of the graphic plane easel works, informed by research on the psychology of visual perception of the person through the concepts of total, private, private.

Key words: painting, visual perception, composition

Пластическая структура живописного произведения – сложная предметно-физическая и духовная система, призванная формировать целостный задуманный художником образ на уровне заложенных в нем мыслей и чувств. Художественный образ возникает в сознании художника как некое целое и должен восприниматься зрителем тоже как целостное проявление. Образ формируется на психических механизмах индивидуально-типологических особенностей восприятия человека: когнитивном (познавательном), включающем в себя процессы представления, мышления, памяти; регулятивном – соответствующем в большей мере эмоциональной сфере; коммуникативном – обусловленном психическим содержанием всех форм общения (более продуктивный способ усвоения информации).

При пластической организации изображения на плоскости на первый план выступает логика, которую художник не может игнорировать в силу объективности зрительного восприятия, а именно:

- преимущество доминантного раздражителя;
- особенность видеть четко только часть из целого;
- восприятие в контексте среды, общей освещенности, пропорциональности соотношений и т.д.

Внимание, направленное на наиболее выразительный, сильный раздражитель, обусловлено структурой восприятия. Ощущения различной модальности, как структурный элемент восприятия, отражают отдельные свойства предметов и явлений материального мира. Воздействие сильного раздражителя из совокупности поступающих ощущений на первых этапах тормозит действие остальных и является самым ярким, доминирующим.

Особенность видеть четко часть из целого обусловлена психофизиологическими особенностями человека: центрального, обеспечивающего четкое восприятие части, и периферического. Это позволяет художнику игнорировать второстепенные детали и в целях выразительности художественного замысла акцентировать внимание на главном смысловом компоненте.

Процесс создания художественного произведения начинается с осознания идеи и ее первичной организации на изобразительной плоскости. Огромное значение здесь уделяется визуально-логическому анализу структуры и характерным особенностям объекта изображения. Процесс восприятия действительности, создания и восприятия произведений изобразительного искусства проходит все стадии диалектического познания – предварительную и завершающую. «Восприятие не начинается с частных; наоборот, его исходной точкой является всеобщность» [1]. На предварительном этапе распознавания перцептивная система использует информацию с сетчатки глаза и описывает объект на языке элементарных составляющих: линий, углов, контуров и др. [2]. При детальном изучении система сравнивает это описание с описаниями форм разного рода объектов на основе сочетания геон – простых геометрических фигур, хранящихся в зрительной памяти, и выбирает наибольшее ему соответствие. На последнем этапе восприятия аккумулируется вся информация об объекте и формируется цельное представление о нем и его свойствах.

Этапы и особенности зрительного восприятия лежат в основе последовательности исполнения реалистического произведения живописи, способствуя цельному, выразительному с эстетической и художественной точки зрения изображению. Закономерности создания реалистического изображения позволяют утверждать, что настоящий художник творит по законам человеческого восприятия.

Формальная организация – первичная основа живописного произведения и схема управления восприятием человека. Основой организации изобразительной плоскости служит положение о том, что содержание как формального, так и предметного образа есть продукт взаимодействия человека с окружающей действительностью, с опорой на чувственную и логическую составляющие эмоционально-интеллектуальной структуры личности.

Художник всегда руководствуется тем, что изображение не точная копия объекта, а представляет собой его структурный эквивалент, выраженный тем или иным изобразительным средством. Так, зрительное восприятие не запечатлевает полного ряда индивидуальных деталей, содержащихся в образе, который воспринимает сетчатка глаза, что подтверждено психологическими исследованиями и опытом художественной практики. Человек мгновенно воспринимает простейшую структуру и элементарные формы, ее составляющие, что в свою очередь обуславливает необходимость формальной организации композиции на начальном этапе изобразительной деятельности обусловленной законом простоты в изобразительном искусстве. В первичной организации изобразительной плоскости элементарные составляющие находят воплощение через изобразительные средства: направления, углы, геометрические формы, пластические особенности, ритмическую организацию. В работе с формализованными плоскостными структурами познаются композиционно-художественные и эстетические

категории: применение в данном процессе элементарных для этого форм выполняет методологическую функцию.

Вся организация структуры композиции согласно идейному замыслу произведения осуществляется с учетом осей и линий определенной направленности – горизонтальных, вертикальных, диагональных и перспективных. Доминирующие из перечисленных направлений определяют характер будущей композиции (закрытая, открытая, кулисная, глубинно-пространственная и т.д.). Для обеспечения равновесия в композиции вертикальные оси уравниваются горизонтальными, а диагонали, задающие динамику и направление, – противоположными диагональными направлениями. Осевые линии помогают выстроить композиционную структуру, а силовые (линии композиционной связи) обеспечивают реалистичность всей композиционной иерархии за счет разных композиционных средств и приемов.

При этом художник осознает, что главное в произведении – это композиционный центр, через который проходят основные траектории движения взгляда зрителя. Это место пространства композиции, которое играет ключевую роль в организации целостного восприятия структуры произведения в целом. Особую роль в выявлении композиционного центра выполняют силовые линии элементов композиции и их взаимодействие, их активность и направленность. За счет своей интенсивности силовые линии композиционных элементов и определенной направленности направляют взгляд зрителя по заданной художником траектории. Восприятие главного в композиции зависит также и от активности внутреннего предметного содержания элементов (конфигурация, размеры и качество поверхности – цвет, тон, фактура, текстура и др.).

Только после формальной организации изобразительной плоскости решаются вопросы выделения главного и соподчинения второстепенного средствами художественной выразительности. Далее элементарные структуры наполняются смыслом и содержанием. Важно знать и понимать, что в формальную основу будущего произведения следует вкладывать определенное конкретное эмоционально-чувственное содержание, а не получать ее случайными манипуляциями с элементарными формами. Она должна быть активной, выразительной, целостной, наполненной соответствующим смысловым содержанием и выполнять основообразующую функцию первичной организации изобразительной плоскости станкового произведения. При исполнении станкового произведения логическое мышление автора обуславливает объективное содержание образного, художественного: ведь только сбалансированная композиция вызывает ощущение целостности, простоты и ясности.

В заключение можно констатировать, что пластическая структура живописного произведения призвана формировать целостный задуманный художником образ на уровне заложенных в нем мыслей и чувств на основе психических механизмов индивидуально-типологических особенностей восприятия человека. В изобразительной деятельности художнику необходимо свободно владеть «языком» творчества, осуществлять отбор наиболее выразительных образных знаков и изобразительно-выразительных средств. В данном процессе знания объективных законов композиции и их применение способствуют раскрытию творческой индивидуальности художника с его мышлением и мироощущением, выразить свою творческую манеру при воплощении художественного замысла.

Литература

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Рудольф Арнхейм. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
2. Маклаков, А.Г. Общая психология / А.Г. Маклаков. – СПб.: Питер, 2003. – 592 с.

ИСКУССТВО – ОТРАЖЕНИЕ СВОЕГО ВРЕМЕНИ

Е.Н. Петрук, Г.Е. Каренов

Современное искусство – это отражение свободы и адаптируемости нашего века.

Ключевые слова: *современное искусство, Стрит-арт, интерактивность, видеоигра.*

ART – REFLECTION OF HIS TIME

E.N. Petruk, G.E. Karepov

Modern art, reflecting the freedom and adaptability of our century. StreetArt.

Key words: *contemporary art, Street art, interactivity, video game.*

Слово «искусство» имеет множество значений. Кто-то воспринимает искусство как какую-либо творческую деятельность, а кто-то – как синоним слов «мастерство», «совершенство». Именно искусство в этом значении выставляют в галереях и приобретают коллекционеры. Искусству свойственно нести отпечаток той эпохи, к которой оно относится. По этой причине современное искусство отражает современную жизнь.

Наш век – век быстрых темпов развития, масштабных исследований в различных областях, свободы мысли. Мы создаем и тут же рушим, внедряем и распространяем новые продукты – но стоит это сделать, как они устаревают, и мы начинаем все заново. Нас привлекает процесс постоянного совершенствования технологий и пугает возможность остановиться, для нас застой – это смерть, а развитие – жизнь и свобода. У нас есть знания и есть выбор. Сегодня ничто – ни идеология, ни общественное мнение, ни отсутствие средств и связей – не могут остановить нас в достижении поставленных целей. Все предрассудки оставьте средневековым людям, современный человек смотрит только в будущее.

Быстрые темпы – быстрое насыщение. Большинство людей, со школы изучавших историю искусств, не удивишь яркими контрастами и точной передачей портретного сходства Рубенса, романтической легкостью картин Рафаэля, эмоциональными пейзажами Левитана. Неактуальной стала цель художников прошлого – реалистично передать то, что нас окружает. Еще Джузеппе Арчимбольдо, художнику эпохи Возрождения, стало неинтересно просто копировать людей, он экспериментировал, развлекал публику, и, несмотря на то, что он был явлением слишком ранним, его творчество признавали.

Художникам XXI в. тоже наскучили привычные образы, они начали экспериментировать, вносить в искусство новые концепции, вдохновляя следующие поколения на дальнейшие поиски и переосмысления, что привело к появлению новых стилей в искусстве – таких как кубизм, экспрессионизм, сюрреализм, массюрреализм и т.п., которые не были единодушно признаны. Но это не останавливает художников от поиска все новых идей, поэтому количество разнообразных течений в искусстве растет. Современное искусство порой спорно и скандально. Некоторые даже рассуждают, что в современном мире искусство как нечто возвышенное, прекрасное и гармоничное, свойственное античности и эпохе Ренессанса, – пропало. Современному искусству присуща индивидуальность, оно не для всех. Современные творцы делятся со зрителем тем, что близко им, не боясь быть непризнанными и непонятыми, ведь с помощью Всемирной сети легко можно найти людей, которые увидят в твоём произведении нечто им близкое.

На просторах Интернета в обсуждениях на тему о несостоятельности современного искусства довольно часто в качестве аргумента приводится такая ситуация: «На какой-то выставке «современ-

ного искусства» один из посетителей шутки ради поставил на какой-то там столик смятую пивную банку. Типа экспонат такой. Через несколько минут он уже слушал, как продвинутые ценители авангарда обсуждают художественные достоинства его «произведения». На первый взгляд ситуация неловкая и глупая, но многим людям не понять, насколько интересна может быть смятая банка. Притягательными могут быть складки алюминия или то, во что трансформировалась привычная этикетка при сжатии. Интересность измятостей доказывает тот факт, что в художественных учебных заведениях ставят драпированные постановки. В том и прелесть современного искусства, что оно неоднозначно.

Эстетический экстаз можно испытать, лишь увидев изгиб травинки или отражение света в каплях на грязном окне. Личное восприятие прекрасного – это слишком сложно. Нельзя наклеить на предмет этикетку с надписью «Искусство» и ждать, что оно всем понравится. Сейчас люди думают в разных ключах, и если раньше в школе весь класс дружно хором говорил: «Мне нравятся стихи Пушкина», то сейчас не найдешь в одном месте и двадцати людей с одинаковыми вкусами (если это не «собрание по интересам», конечно).

Сейчас же художники стараются удивить публику. В ход идет все, включая объединение необъединяемого. Использование неожиданных материалов, поверхностей, трансформация или искажение привычных образов.

Недавно в сферу искусства просочился такой вид творчества как StreetArt – искусство улиц. «Стрит-арт стал неотъемлемой частью городской визуальной культуры, важнейшим симптомом современного городского развития». Это свободный вид творчества, зародившийся еще сорок лет назад, скорее как хулиганство, но переросшее в нечто поистине любопытное.



Рис. 1. Арье Вант Рит.



Рис. 2. Street Art by DALeastIn Vienna, Austria.

О значении StreetArt многие спорят, так как для кого-то это порча облика города. И дело не только в самом отношении к росписи зданий как к акту вандализма, но и в том, что это может сделать каждый человек, даже не умеющий рисовать. Опять же всплывает проблема личного вкуса, а рисунок может мозолить глаза несколько лет, и не каждый готов с этим мириться. В крупных городах росписи стараются смыть или закрасить на следующий же день. Но кому-то нравится гулять по городу как по галерее, да и еще часто обновляющейся, ведь как говорилось выше, рисунки уничтожают. Идеи StreetArt различны: от привлечения внимания к социальным и политическим проблемам до просто желания украсить свой город, сделать его чуточку живее или привлекательнее для туристов.

«Уличный художник, рисующий в стиле StreetArt, – это не хулиган, а творец, который бросает вызов городской серости и унынию урбанистических пейзажей. Причем объектами для стрит-арта могут быть абсолютно любые городские поверхности».

Некоторые уличные художники не просто зарисовывают стену как холст, а вписывают свой сюжет в имеющееся окружение. В итоге получается изумительно гармоничные произведения, тро-

гающие души не только замыслом единения естественного хода развития и вмешательства антропогенного присутствия, но и недолговечностью. Ведь состояние окружающей среды может мгновенно измениться. Хрупкость таких произведений трогает понимающего зрителя.

Постепенно StreetArt начали признавать, и сейчас выставки и музеи уличного искусства довольно популярны. Известны и художники – всеми известный Banksy, а также Пабло Дельгадо, Паша 183, ErnestZacharevic, Roadsworth, Эдгар Мюллер и др.

Сила Banksy даже не столько в его таланте художника, сколько в умении быстро и главное остроумно реагировать на социальные проблемы. В мае 2005 г. в Британском музее Лондона была обнаружена примитивная наскальная живопись в исполнении Banksy, изображающая человеческую фигуру во время охоты на дичь, толкающую перед собой тележку из супермаркета. Будучи найденной, она была добавлена в постоянную коллекцию музея. Также в 2005 г. Banksy разрисовал стену, которая разделяет Палестину и Израиль у западной границы реки Иордан. Одно из девяти граффити с палестинской стороны представляло собой «пролом» в стене, в который заглядывают дети, а там от-



Рис. 3. Banksy, Palestine.

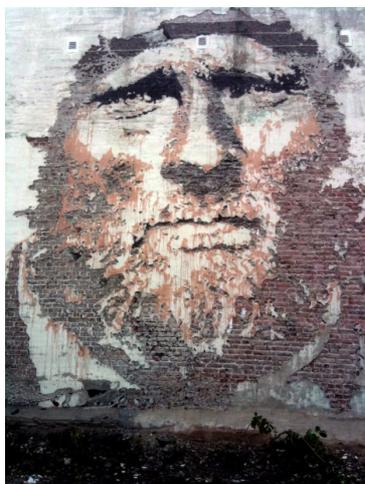


Рис. 4. Vhils, Stavenger, Norway.

крывается кусочек райского пейзажа. Все время, пока Banksy работал, он был на мушке у солдат израильской армии. После этой акции он превратился в творца с миссией.

Художник, работающий под псевдонимом Vhils, создал серию портретов горожан, буквально выдолбленных в стенах зданий (как заброшенных, так и действующих, находящихся в нормальном состоянии). Vhils сначала наносит рисунок на стену с помощью баллончика, затем с помощью дрели, молотка и других инструментов начина-

ет выдалбливать контуры рисунка прямо в стене. Он снимает слои краски и штукатурки, врезается в кирпич, делает поверхность стены сложной, рельефной, похожей на срез горной породы, в котором геолог способен заметить накрадывающиеся друг на друга слои, различающиеся по времени происхождения и качественным характеристикам. Для достижения конечного результата Vhils снова возвращается к краске и наносит последние штрихи на созданный им рисунок, делая его более четким и акцентируя отдельные детали. В итоге создаваемые им объекты находятся где-то посередине между уличным рисунком, скульптурой и даже отчасти архитектурой. Это объемные изображения, возникающие при вторжении художника в плоть физического городского пространства. «...задача – вовлечь городских жителей в рефлексию о городском пространстве, его нормах и исключениях, его фактурах и поверхностях».

Творчество уличных художников сих пор вне закона, их арестовывают, штрафуют, устраивают слежки за определенными местами, популярными для росписи, а работы стирают. Но увеличивается число районов, неофициально «отданных» под StreetArt городскими властями. В лондонском Ист-Энде работы уличных художников нередко находятся на одной стене с табличками о запрете нанесения граффити. Подобные места исправно привлекают туристов, фотографов и журналистов. Возможно, StreetArt тем и привлекателен, что нелегален. Но StreetArt – это не более чем новая концепция, вобравшая в себя привычные нам виды искусства: живопись, скульптуру и т.п. Но в наши дни родилось принципиально новое явление, объединяющее не только практически все виды искусств, но и технику.

Речь идет о компьютерных играх. Первые компьютерные игры появились в 1950-х, и в начале пути это действительно были просто логические игры с простейшей двухмерной графикой. С развитием компьютерной техники стали развиваться и игры, постепенно они становились более сложными и разными по сюжету и геймплею.

Все это привело, наконец, к тем результатам, которые мы имеем на сегодняшний день. И сейчас, игра – это интеграция нескольких узконаправленных, привычных нам видов искусств, и не только.

Разумеется, первичной является идея, сам сюжет и геймплей. Есть множество игр со скучными и избитыми сюжетами, но есть и такие, которые интереснее многих книг. Человеку комфортно в новом, вымышленном кем-то мире тогда, когда он похож на настоящий, то есть когда сюжет не абстрактен и смазан, а довольно логичен, связан и детален. Технический прогресс и развитие в литературе XX в. жанра фэнтези привели к появлению новых жанров – таких как научная и космическая фантастика, ужасы, антиутопия и пр., сюжеты которых сейчас ложатся в основу книг, фильмов, театральных постановок и игр. Плюс ко всему, некоторые жанры компьютерных игр, подобно настольным, хорошо развивают логику. Самым популярным из таких жанров является стратегия. Здесь нужно не просто наслаждаться сюжетом, но и продумывать действия. Речь идет о добыче и распределении ресурсов, строительстве и т.п. Фактически, это симулятор бога, короля или фермера, зависимость от масштаба игры. В итоге мы видим, что одной из составляющих компьютерной игры является литература.

Графика. В основном показателем качества в этой среде является детальная и реалистичная прорисовка людей, предметов и пейзажа. Но, как и в живописи, ценность может представлять и реалистичность, и интересная техника либо стиль рисовки. Порой нечто примитивно нарисованное трогает своей простотой и искренностью.



Рис. 5. Графика игры Rage.

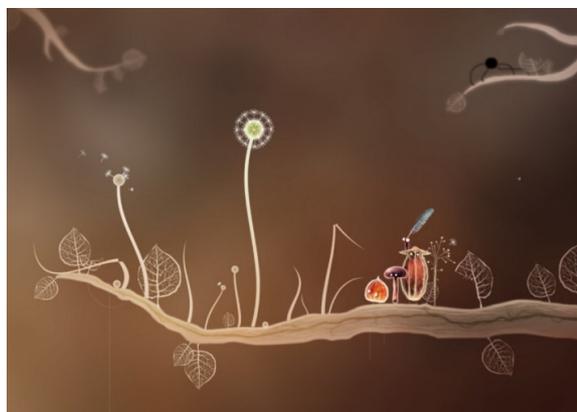


Рис. 6. Графика игры Botanicula.

Музыка. Это то, что влияет на атмосферу игры. Мало видеть темноту и знать, что это ночь. Благодаря звуковому сопровождению можно ощутить спокойствие звездной ночи либо почувствовать опасность, таящуюся в темноте переулка. Приятно прогуляться по городскому рынку, слушая непринужденную музыку и голоса людей со всех сторон, страшно пробираться по подвалам старого склепа. Именно музыка является регулятором эмоций, благодаря ей происходит полное погружение в игру.

Интерактивность. Это новый виток развития для произведения искусства, знакомый нам по перформансу, где принципиально важен зритель. Но здесь игрок выбирает сам развитие сюжета. Сейчас такие игры наиболее популярны и интересны. Примером такой игры является серия MassEffect, где можно переносить прогресс игры (а с ними опыт и свой выбор сюжета) в следующую часть, таким образом, заранее влияя на разветвления игры. От выбора может поменяться многое – от способ-

ностей персонажа до концовки сюжета. Так игра все больше становится похожей на реальную жизнь, где, сделав выбор, либо лишаешься чего-то, либо приобретаешь.

Разработка программного кода. Самая важная часть разработки компьютерных игр – создание программного кода. Расположение элементов интерфейса, поведение искусственного интеллекта, влияние игровой среды на персонажа игрока – все это результаты математики программного кода. К примеру: за поведение персонажа, деформацию объектов, динамику жидкостей и газов в игре отвечает физический движок. Визуализация объектов, движение света и цвета – задачи графического движка. А движки, в данном случае игровые, это не что иное, как средство для воплощения задумок сценаристов, художников и звукорежиссеров через программный код.

В итоге, совокупность этих отдельных частей порождает шедевр. В 2011 г. компьютерные игры были официально признаны правительством США и американским Национальным фондом отдельным видом искусства, наряду с театром, кино и др. Об этом сообщил сайт NEA (National Endowment for the Arts).

После этого разработчики получили право, наравне с представителями кинематографа, музыки, живописи и литературы, рассчитывать на государственные гранты в размере от 10 до 200 тыс. долларов. Данная финансовая поддержка позволяет независимым специалистам и компаниям значительно активнее реализовать концептуальные проекты.

Официально признаны произведениями искусства видеоигры Flower и Halo 2600 – они вошли в одну из известных мировых коллекций современного искусства. В игре Flower игровой процесс заключается в том, чтобы играть за ветер и собирать лепестки цветов, при этом музыкальное оформление синхронизировано с игровым процессом. Во время игры вы летаете по поляне и создаете мелодичную музыкальную композицию, что опять-таки включает в себя интерактивный элемент.



Рис. 7. Игра Flower.

Создание игры занимает порой годы, притом, что трудится над ним большая команда разработчиков. И когда они выпускают действительно качественный продукт, люди понимают, что это не просто развлечение – это уже неотъемлемая часть современного искусства, символ нынешнего многогранного века.

Литература

1. [<http://art-veranda.ru/>]
2. [<http://anysite.ru/publication/street-art>]
3. [<http://www.lookatme.ru/mag/live/opinion/201465-os-gemeos>]
4. [wikipedia.org]
5. [<http://www.nlobooks.ru/node/2954>]
6. [<http://www.art-top.ru/>]
7. [<http://banksy-blog.livejournal.com/>]
8. [<http://www.rutraveller.ru/photo/previewAlbum?id=529021>]
9. [<http://lenta.ru/>]

ПРЯМОУГОЛЬНИК КАК ОБЪЕКТ ДЛЯ ТРАНСФОРМАЦИИ В ПРОЕКТИРОВАНИИ КОЛЛЕКЦИИ ТРИКОТАЖНОЙ ОДЕЖДЫ

Т.Ю. Благова, А.Н. Гайнутдинова

Представлено исследование прямоугольных форм одежды в истории костюма, изучение прототипов – способов одевания прямоугольного куска ткани. Изучены современные аналоги и запатентованные «прямоугольники». Разработана коллекция одежды промышленных образцов. Сформулированы актуальные преимущества современной одежды прямоугольного кроя из трикотажа.

Ключевые слова: *прямоугольный кусок трикотажа, прототипы, патенты, модели одежды из трикотажа, пластичность, эргономичность, экономичность, трансформируемость.*

RECTANGLE AS A SUBJECT FOR TRANSFORMATION IN DESIGNING A COLLECTION OF KNITTED GARMENTS

T.Y. Blagova, A. Gainutdinova

Presented research rectangular shapes of clothes in the history of costume, the study of prototypes – ways of dressing a rectangular piece of fabric. Studied modern analogues and patented «boxes». Designed collection of clothing, Industrial designs. Formulated the actual benefits of modern clothing rectangular cut of the jersey.

Key words: *Rectangular piece of knitwear , prototypes , patents , models clothing from knitwear, plastic, ergonomics, efficiency, transformable .*

Под воздействием стремительно меняющегося темпа жизни формируется новый взгляд на одежду, актуализируются экономико-эргономические требования: одежда повседневного назначения не должна доставлять много хлопот по уходу за ней, она должна легко утюжиться и восстанавливать форму, быть недорогой, простой в крое и изготовлении. При этом покупательницам предоставляется возможность быстрого копирования модели и ее изготовления из другого материала. Всем этим требованиям отвечает трикотажная одежда прямоугольного кроя: ее легко и компактно хранить, утюжить, измерить и изготовить. Для копирования модели достаточно ее расправить и измерить, не распарывая. Возможность копирования открывает для женщин новые интересные возможности собственного изготовления одежды.

Изучение прототипов

Создание одежды из целого прямоугольного куска ткани или нескольких прямоугольников – древний метод. Одежда, драпированная или сшитая таким образом, существовала давно, начиная от драпированной одежды древних египтян, греков, римлян и до современных палантинов, парео и трансформеров. Этот метод использовался в одежде разных народов: сари и мужские штаны дхоти в индийской одежде; накидки, одеяла и пончо – в странах Латинской Америки; понева, передник, платок – в славянских странах; русская рубаша и штаны, сшитые из прямоугольников. Метод несшитой одежды представляется интересным с дизайнерской точки зрения. Ведь кусок ткани можно многократно превращать в новые виды одежды. Например, большой платок превращается в сложенный шарф, капюшон, накидку, платье, юбку, юбку-штаны, сарафан, тунику.

В ходе исследования было обнаружено множество исторических прототипов. Мы выделили 25 исторических способов ношения прямоугольного куска ткани.

В Древней Греции прямоугольного кроя были хитон (рубашка) и гиматий (накидка). Длина хитона зависела от возраста и социального положения человека. Чаще всего он доходил до колен, но жрецы и должностные лица при исполнении обязанностей, а также трагические актеры во время представлений носили длинные (до лодыжек) хитоны. Воины, напротив, обычно укорачивали хитоны до бедер.

Мы обнаружили четыре способа изготовления хитона из одного или двух прямоугольников.

1. Древнегреческий хитон делали из двух прямоугольных кусков ткани и скрепляли двумя пряжками на плечах (рис. 1). У простых людей и воинов был короткий хитон. У аристократов – длинный.

2. Хитон воинов и спартанцев. Прямоугольный кусок ткани оборачивали вокруг тела под правой рукой со сгибом по правому боку. Такой способ использовался во время работы, гимнастических и военных упражнений. Он давал большую свободу движения правой руки. Такой хитон получал асимметричный вид (рис. 2).

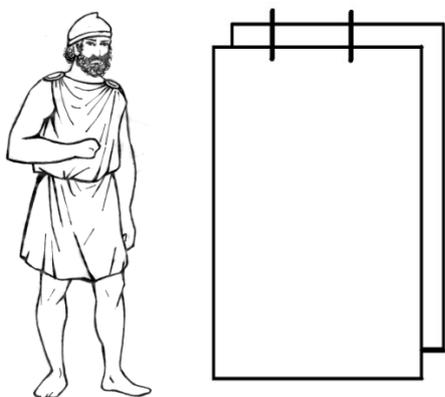


Рис. 1. Вариант мужского хитона.

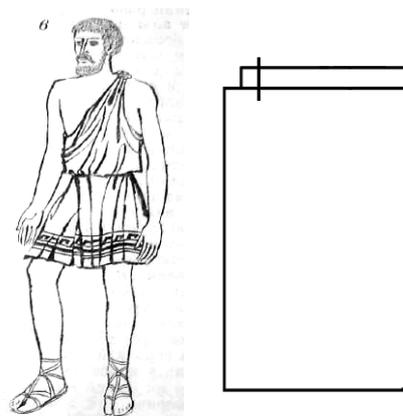


Рис. 2. Вариант мужского хитона.

3. Дорийский хитон греческих женщин был аналогичен мужскому, но более длинный и закрытый. Дорийский хитон складывали пополам в долевом направлении и отгибали верхний край на 50-70 см (рис. 3). Отворот – *диплодион* – мог быть до талии или до бедер. На плечах хитон застегивали фибулами, на груди драпировали.

Долевые края часто оставляли несшитыми, и они ниспадали сбоку красивыми фалдами. Иногда хитон имел над талией напуск – *колпос*. Он получался следующим образом: хитон, более длинный, чем обычно, опоясывали на талии, а затем часть хитона подтягивали поясом и спускали над ним. Часто у хитона были одновременно и колпос, и диплодион. Дорийский хитон надевали главным образом спартанские женщины.

4. Ионийский хитон. Афинянки отдавали предпочтение более широкому ионийскому хитону, состоявшему из двух кусков ткани, шириной до запястья горизонтально вытянутых рук (рис. 4). Их соединяли несколькими застежками от плеч до запястья, собирая ткань в мелкие симметричные складки. Его также подпоясывали (носить хитоны без пояса позволялось лишь танцовщицам).

5. Древнеримский гиматий (мужской плащ) был длинным прямоугольным куском ткани, набрасывающийся на плечи, два верхних конца которого закреплялись застежкой на груди (рис. 5).

6. Древнеримская тога. Тога (от лат. toga – «покрываю») – верхняя одежда свободных римских граждан мужского пола. Это прямоугольный кусок белой ткани, драпировавшийся вокруг тела спиралевидным способом (рис. 6).

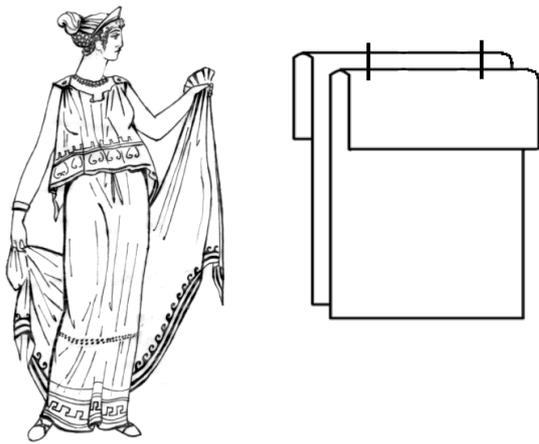


Рис. 3. Дорийский женский хитон.

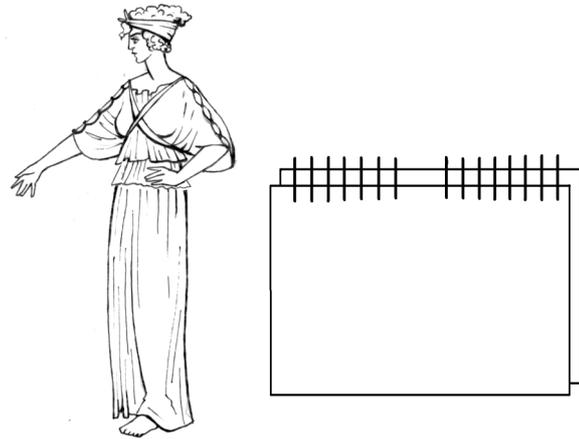


Рис. 4. Ионийский женский хитон.

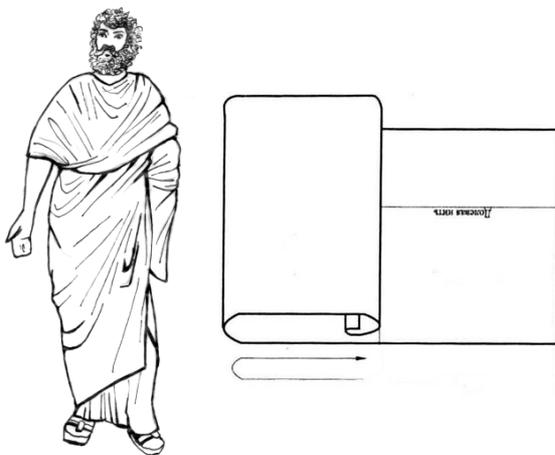


Рис. 5. Древнегреческий гиматий.

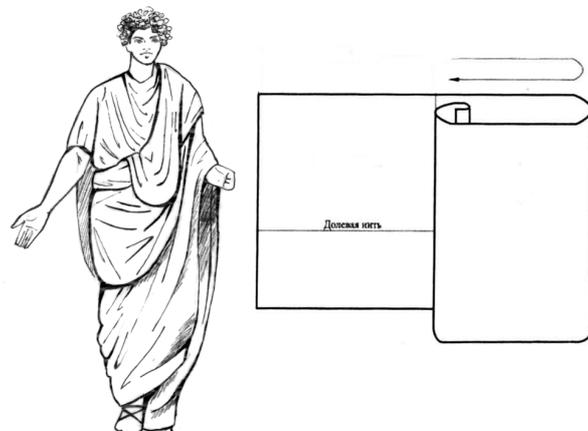


Рис. 6. Древнеримская тога.



Рис. 7. Древнеримские мужская и женская тунки.

7. Древнеримская мужская туника.

Мужскую тунику в Риме делали из прямоугольного куска ткани, который складывали пополам поперек. Посередине сгиба делали отверстие для головы. Боковые срезы сшивали.

Тунику всегда подпоясывали, как правило, с напуском. Длина ее у воинов доходила до колен, у сенаторов и женщин – до щиколотки (рис. 7).

8. Древнеримская женская туника.

Женщины носили тунику с короткими прямоугольными рукавами (стола – от лат. *stola*). Внизу столы пришивалась пурпурная лента или прямоугольного края

оборка (лат. *instita*). На талии стола повязывалась поясом (рис. 7).

В Древнем Египте прямоугольного края были схенти (мужская набедренная повязка) и калазирысы (женская одежда, напоминающая рубашку и женская одежда, напоминающая сарафан).

9. Древнеегипетский схенти – длинный неширокий кусок ткани, который оборачивали вокруг бедер различными способами (рис. 8).

10. Узкий калазирис египтянки носили, обернув большой прямоугольный гофрированный кусок ткани под грудью. К такому калазирису пришивали широкие бретели (рис. 9).

11. Широкий калазирис был тоже гофрированным, его подвязывали под грудью поясом, а верхняя свободная часть прикрывала руки вместо рукавов (рис. 9).

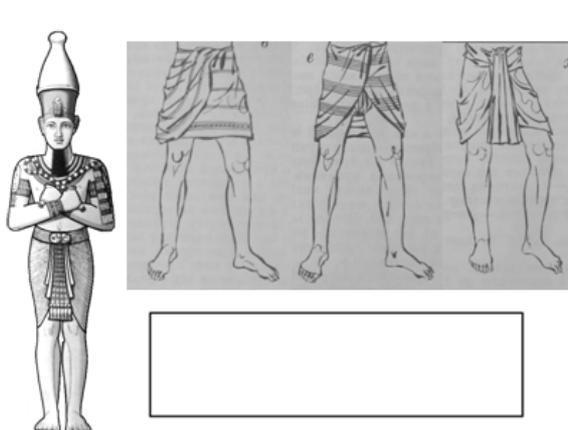


Рис. 8. Древнеегипетский схенти.

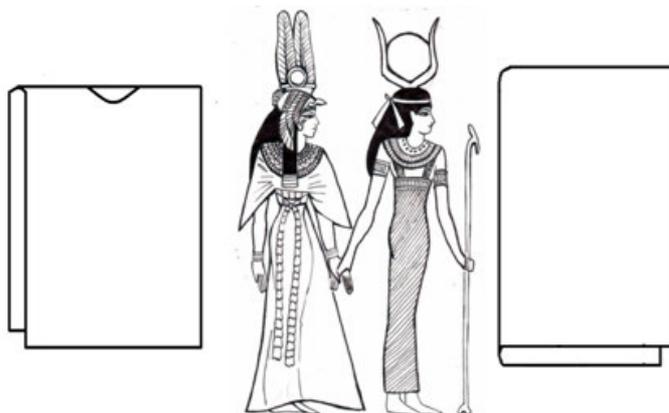


Рис. 9. Древнеегипетский каларизис.

12. Нарамник. В романскую эпоху прямоугольного вида была накидка нарамник. Нарамник – прямоугольный неширокий кусок ткани с отверстием для головы, закрепленный поясом на талии и не сшитый по бокам. Он напоминает фартук (рис. 10).

13. Грузинская бурка. Для конца XIX – начала XX вв. наиболее характерной и целесообразной формой накидной одежды в Грузии являлась бурка – накидка из войлока или овчины со сшитыми плечами и разъемом для шеи. Узкие боковые части отворачивались со спинки на перед, а сверху сшивались, образуя опору для плеч. Бурка набрасывалась на плечи и не запахивалась. Бурка защищала всадника (воина или табунщика) от дождя, снега, холода, жары, ветра (при встречном ветре ее поворачивали задом наперед) (рис. 11). Во время привала она служила одновременно лежанкой и одеялом. Бурка, наброшенная на воткнутые в землю колья, играла роль заслона или палатки. Надевая бурку на плечи, всадник маскировал свое оружие, а также спасал его от сырости, что имело большое значение для кремневых ружей и пистолетов. Именно эти достоинства способствовали не только многовековому бытованию бурки, но и распространению ее за пределы региона, в первую очередь среди казачества Северного Кавказа и Дона.

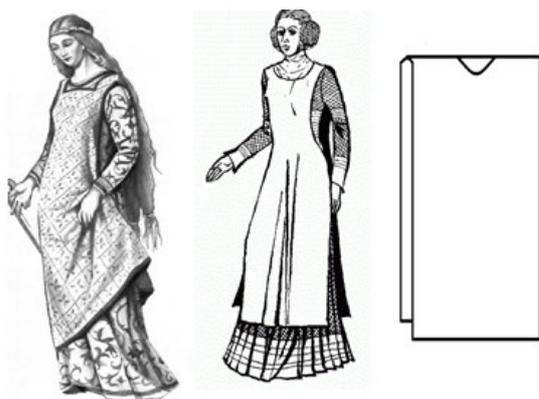


Рис. 10. Средневековый нарамник.

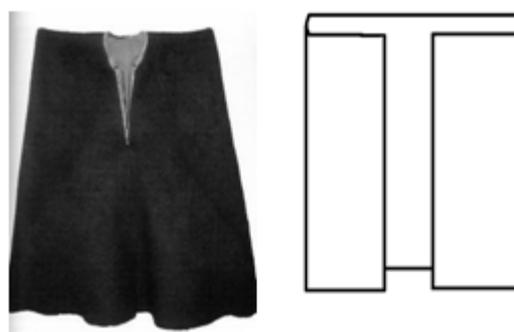


Рис. 11. Грузинская бурка.

14. Испанское пончо – латиноамериканская и мексиканская традиционная верхняя одежда в форме большого прямоугольного куска ткани с щелевидным отверстием для головы посередине. Щелевидный разрез располагался вдоль тела спереди и сзади. Пончо – накидка, которая не подпоясывалась и имела различную длину (рис.12).

15. Индийское сари – женская одежда, которая оборачивалась вокруг бедер по спирали, образуя юбку, переходящую в накидку (рис. 13).

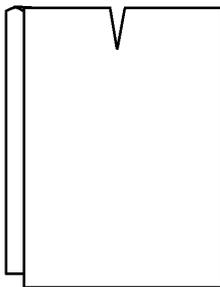


Рис. 12. Испанское пончо.



Рис. 13. Индийские сари и дхоти.

16. Русская понева – юбка с разъемом спереди, которая собиралась в сборку на талии с помощью шнура (рис. 14).

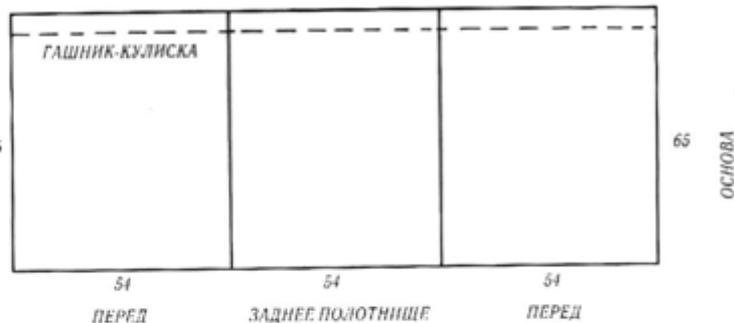
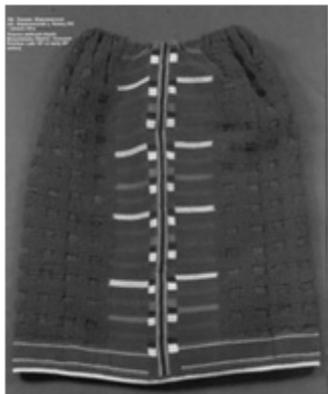


Рис. 14. Русская понева.

17. Русский сарафан собирали в сборку по верхнему краю, который закрепляли над грудью. К нему пришивали широкие бретели. Сарафан был широким и имел бочкообразный вид (рис. 15).

18. Русскую мужскую рубаху шили из прямоугольных кусков ткани, размер которых был ограничен узкой тканью (рис. 16).

19. Русский передник шили из небольшого прямоугольного куска ткани, который собирали в сборку по верхнему краю, пришивали к нему пояс и носили на талии или над грудью (рис. 17).

20. Русский квадратный платок складывали по диагонали треугольником и застегивали два длинных конца под подбородком (рис.18).

21. Украинский платок складывали треугольником, два длинных конца вводили на затылок, перекрещивали и завязывали надо лбом (рис.19).



Рис. 15. Русский прямой сарафан.

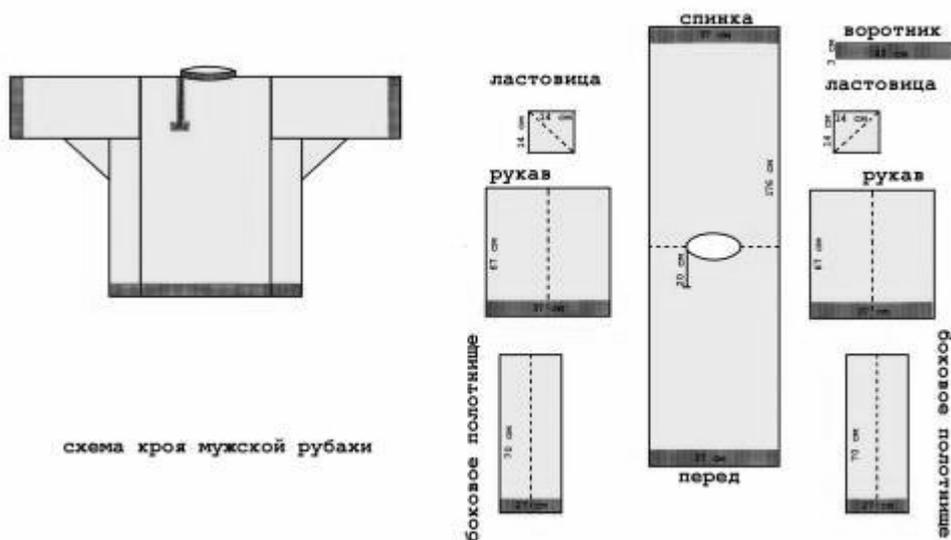


Рис. 16. Русская мужская рубашка.



Рис. 17. Варианты русского передника.



Рис. 18. Способ ношения русского платка.

22. Мафорий византийский и римский платок, который просто набрасывали на голову и плечи (рис. 20).

23. Византийский мафорий делали также с отверстием для лица и набрасывали на голову. Этот вид платка сохранился в монашеской одежде (рис. 20).



Рис. 19. Способ ношения украинского платка.

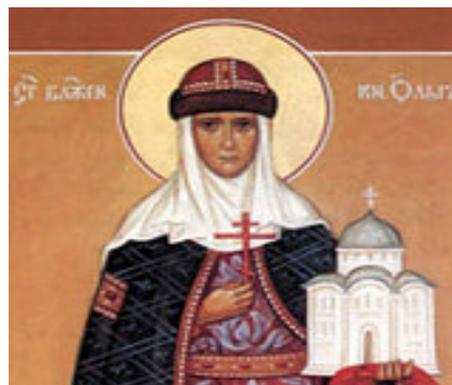


Рис. 20. Римско-византийский платок мафорий.

24. Арабский платок набрасывают на голову и плечи и закрепляют на голове шнуром (рис. 21).

Аналоги. Игра с формами, трансформация является одной из главных тенденций последнего времени во всем мире. Современные дизайнеры довольно часто используют различные способы трансформации прямоугольного куска ткани для создания различных предметов одежды. В монографии Г.Г. Харьковской, А.М. Медведева представлено девять базовых способов трансформации: растяжение – сжатие деталей или частей костюма; отделение – присоединение деталей и элементов одежды; регулирование – фиксация величины, объема и формы деталей одежды; свертывание – равертывание деталей и элементов одежды; исчезновение – появление объема всего изделия; замещение элементов или деталей костюма другими элементами или деталями; совмещение-вкладывание деталей костюма; ориентация или деталей одежды или всего изделия в целом; перестановка элементов или деталей одежды [1].



Рис. 21. Арабский платок.



Рис. 22. Современные аналоги прямоугольного кроя.

Запатентованные аналоги. В патентной базе firs.ru были найдены несколько запатентованных аналогов прямоугольного кроя. Вот некоторые примеры.

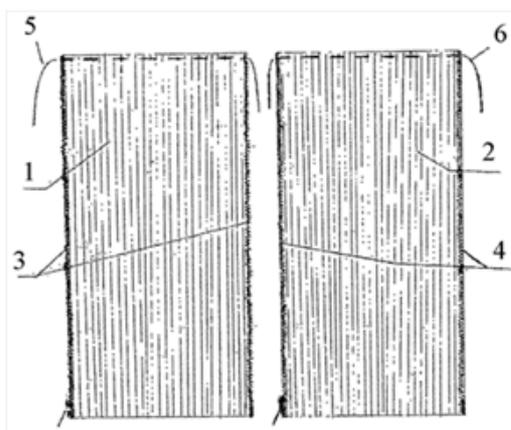


Рис. 23. Патент
2181978(13) С1 МПК⁷
А41D15/00, А41D23/00
Шарф-болеро / Г.Г. Харьковская, О.Ю. Лаврентьева, Н.В. Вакал

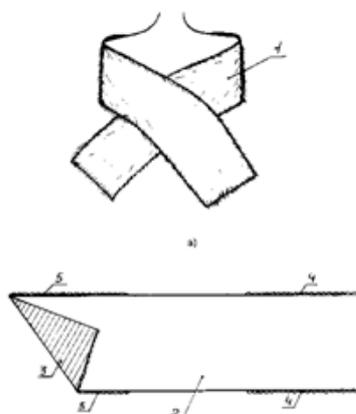


Рис. 24. Патент
2422061(13) С1 МПК
А41D15/00, 2006 /
Г.П. Рузайкина,
Г.Г. Харьковская,
А.П. Жалдак

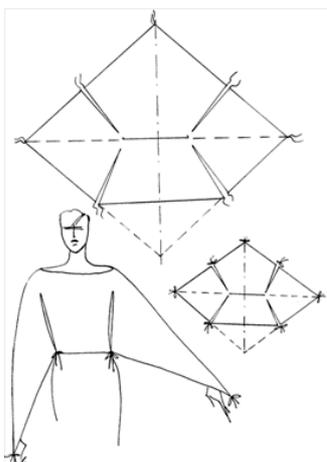


Рис. 25. Патент
2342060(13) С1 МПК
А41D15/00, 2006 /
А.Ю. Манцевич,
Е.В. Доронина

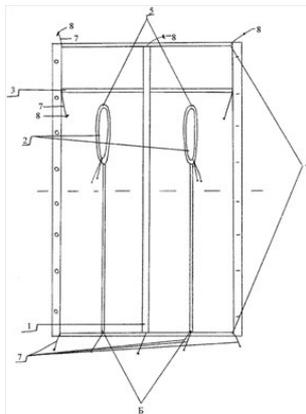


Рис. 26. Патент
2345687(13) С1 МПК
А41D15/00, 2006 /
А.А. Подгорбунская,
Е.В. Доронина

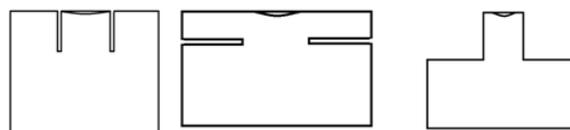


Рис. 27. Схематические чертежи разработанных моделей.

Авторские разработки

Большие возможности трансформации трикотажного прямоугольника вдохновили на разработку курсовой, а затем дипломной коллекции. Для расширения возможностей трансформируемых вариантов была использована система надсечек и небольших отверстий. В процессе работы получился большой ассортимент предметов одежды: туника, платье, юбка, брюки, сарафан, комбинезон. Каждый предмет одежды имеет 3-6 вариантов трансформации.



Рис. 28. Модели курсовой коллекции «Кручу-верчу заморозить хочу».



Рис. 29. Модели дипломной коллекции «Вспомнить будущее».

Моделирование трикотажных предметов одежды из прямоугольного куска ткани позволяет выделить большие преимущества для потребителя и производства, а именно:

1. Эргономичность моделей – удобство в носке и уходе за изделием. Удобство носки достигается за счет свободной драпированной формы изделия, не стесняющей движения; удобство в утюжке достигается за счет плоского геометрического кроя и отсутствия внутренних швов.

2. Безразмерность – возможность использования изделия двумя-тремя смежными размерами фигур.

3. Возможность трансформации и измене-

ния образа изделия. Варианты одной модели могут выглядеть совершенно по-разному.

4. Экономичность, которая включает следующие показатели: минимальный раскрой и межлекальные выпадки, минимальная технологическая обработка и в связи с этим экономия времени и средств на производство. Модели одежды из прямоугольного куска ткани являются эффективными промышленными образцами.

5. Эргономичность трикотажа – растяжимость, обеспечивающая свободу движения; воздухопроницаемость и гигроскопичность, обеспечивающие комфорт ощущений тела; драпируемость, обеспечивающая эстетический эффект и возможность трансформации.

Подобный подход к проектированию способен удовлетворить запросы современной женщины, живущей активной жизнью, так как дает возможность быстро менять свой образ при минимальных затратах. К тому же такая одежда делается из маломнущихся материалов, не требующих больших усилий и временных затрат на уход за нею.

Литература

1. Харьковская, Г.Г., Медведев, А.М. Совершенствование практического использования приемов морфологической трансформации при проектировании одежды. – Благовещенск: Изд-во АмГУ, 2013. – 112 с.

УДК 74.01/09

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ ОРНАМЕНТИКИ В ПРОЕКТИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ

Е.А.Сотникова, Е.Долгова

На основании изучения истории и этнографии арктических народов, особенностей орнаментики, обрядовой символики, народных обычаев и верований разрабатывается проект декоративного панно. Использование традиционных и новейших материалов способствует гармоничному внедрению древних элементов охранительного орнамента в современную предметно-пространственную среду

Ключевые слова: Мифы саамов, декоративное панно, керамика, проект.

USE MYTHOLOGICAL ORNAMENTATION IN DESIGNING ART POTTERY

E.A.Sotnikova, E.Dolgova

The project of decorative ceramic picture is based on the study of the history and ethnography of the Arctic peoples. Special attention is paid to ornamentation, ritual symbols, folk customs and beliefs. The ancient elements of protective ornament are harmoniously introduced into modern environment thanks to the use of traditional and new materials.

Key words: Beliefs of Sami, decorative panels, ceramics, project.

Сказочный эпос, обрядовый фольклор и песни северного народа – саамов – являются источником творческого вдохновения у многих мастеров. Самобытная культура этого народа раскрывает неповторимый колорит северной природы, быта, национальных характеров. Северная Лапландия, край полярной ночи и полуночного солнца, северных оленей и собачьих упряжек всегда привлекал своей загадочностью и неповторимой красотой. Лапландия считается родиной белобородого Санта-Клауса, по-саамски называющегося Мунь Каллса. Лапландия не обозначена на современных политических картах, ее территория – это сказка, ожившая в границах четырех государств: Норвегии, Швеции, Финляндии, России. Причем проживающие здесь саамы (лопари, лапландцы) сохранили древний язык, народную культуру, обычаи и традиции.

Впечатления, полученные от знакомства с северным краем, окутанным многочисленными мифами и легендами, дикой природой, заснеженными холмами и северным сиянием легли в основу декоративного керамического панно «Легенды Лапландии».

При проектировании декоративного панно соблюдаются определенные этапы: поиск темы, идеи; разработка основной концепции, стилизация форм и образов; эскизирование, поиск композиционного и цветового решения; формообразование, декорирование.

От художественной идеи в творчестве зависит характер формы. Поэтому сразу четко определилась идея, под влиянием которой формировался образ произведения.

Источником вдохновения послужили мифологические персонажи и орнаментика древних лапландцев (саамов) их обряды, верования, традиционная культура и прикладное искусство. Традиционные верования саамов, как и у многих других антарктических народов, представлены прежде всего промысловым культом, т.е. почитанием различных духов, являющихся хозяевами саамских промыслов и явлений природы. В Лапландии древние легенды сохранились до наших дней, передаваясь устно от поколения к поколению. Так, во многих сказаниях ключевой фигурой был Олень – символ обновления, умеренности и красоты. В Финляндии есть легенда о Ваадине – белом олене. Это трагическая история прекрасной девушки, превращенной в свирепого оленя. Существует легенда о небе с полярной звездой посередине и земле, накрытой вращающимся небосводом.

Сказочный эпос саамов также был посвящен некоторым небесным явлениям. Например, о магическом северном сиянии существует бесчисленное количество различных мифов и преданий. Древняя легенда гласит, что северное сияние – это волшебные снежные искры, которые полярная лиса взметает своим пушистым хвостом, пробегая по сопкам Лапландии.

Для достижения целостности произведения выявляется типичное, главное, то, что делает образ выразительным и характерным. В разрабатываемом декоративном панно определяются главные персонажи, герои легенд – олень, солнце, земля, полярная лиса и северное сияние. На их основе создаются выразительные композиции, продиктованные материалом и назначением. Для более полного раскрытия идеи, повышения ее содержательности в декоративную композицию вносятся элементы орнаментики, которые становятся символами. Декоративная композиция требует тщательного отбора таких символов. От этого в дальнейшем зависит правильное прочтение зрителем художественного образа.

После определения темы декоративного панно «Легенды Лапландии» вырабатывается соответствующий пластический язык, способный объединить форму и идею. Для гармонизации и достижения ассоциативной выразительности элементов декоративного панно используют способы художественной стилизации и трансформации орнаментальных форм.

Центром композиции является стилизованный бубен шамана, символизирующий Землю с верхним и нижним миром. Белый Олень – символ обновления, скачущий вокруг Земли по звездному небу в период зимнего северного сияния и оберегающий от злых духов и плохой энергии, изображен на земном шаре – бубне шамана. В центре круга-Земли – Звезда, являющаяся центром мироздания и точкой на вершине Горы, омываемой реками и океанами и держащая Небо над Землей. От нее исходят лучи с четырьмя временами года и сторонами света, а вокруг земной мир. Сверху на панно изображено небесное светило – Тахти, дом богов и добрых духов. За ним изображено северное сияние, с которого видно млечный путь. По обе стороны от Солнца располагаются полярные лисы, являющиеся символом мудрости и проводниками в загробную жизнь. Симметрично в панно расположены сани – ключевой символ северного народа и жизни в заснеженных местах. По плоскости панно «рассыпались» звезды небесные, являвшиеся проводником удачи для любого путника в дороге.

Древняя, сказочная Лапландия с мифами и сказками, неповторимым ландшафтом, путешествуя по которой чувствуешь полное единение с природой и своими предками, вдохновляет на создание творческих произведений в любимом материале – керамике.

Художественный замысел декоративного панно рождается в эскизах.

Эскизирование проходит в два этапа: графические эскизы и эскизы в материале (керамике). Эти способы не заменяют, а уравнивают друг друга.

Первый этап – поиск оптимального композиционного и цветового решения на бумаге. Этот способ графического линейного рисунка на листе бумаги помогает быстро найти идею будущей творческой работы.



Декоративное панно
«Легенды Лапландии», Е. Долгова.

Используются непринужденные, свободные, «первобытные» линии и декор. Цель проектирования панно – создание оригинального и эстетически привлекательного образа северного края – Лапландии, раскрывающегося через древние легенды.

В декоративном панно использовано декорирование фактурами. Основная цветовая гамма – морозная, светлая, со всевозможными холодными оттенками. Фактурная поверхность белой глины и монохромной матовой глазури в сочетании с освещением обогащают образный язык произведения. Игра света и тени в различных фактурах помогает добиться выразительности рельефа.

В панно сочетаются два разных природных материала – дерево и белая глина. Дерево – олицетворение жизни, благородства, основа всего живого, белая глина передает чистоту снега.

Все части декоративной композиции, объединенные фактурами и цветом, раскрывают миропредставление древнего народа – лапландцев. Каждый человек, увидевший этот загадочный мир своими глазами, проникнувший в душу Лапландии, не устоит перед очарованием белоснежных серебристых склонов, заснеженными охотничьими сторожками. Этот край полуночного солнца, северных оленей и традиционных саами останется для творческих людей неиссякаемым источником вдохновения.

Литература

1. Саамские сказки / под редакцией Г.М. Керта. – Мурманск, 1980. – 320 с.
2. <http://www.bibliotekar.ru/rossia/1.htm> Мифы и легенды народов России. Саамский фольклор.
3. <http://ethnic.ru/> Коренные народы севера в современном мире.
4. <http://saami.su/> Российские саами.

**ПРАКТИКА ДИЗАЙНА: ИЗУЧЕНИЕ ИСТОРИИ КОСТЮМА НА ПРАКТИКЕ
СО СТУДЕНТАМИ-ДИЗАЙНЕРАМИ НА ПРИМЕРЕ КОСТЮМА ДРЕВНЕГО ЕГИПТА**

И.М. Присяжная, А.В. Повхович

Статья посвящена изучению истории костюма Древнего Египта.

Ключевые слова: история костюма, Древний Египет.

**DESIGN PRACTICES: TO STUDY THE HISTORY OF COSTUME IN PRACTICE
WITH STUDENTS DESIGNER SUIT ON THE EXAMPLE OF ANCIENT EGYPT**

I.M. Prisiazhnaia, A.V. Povhovich

Article is devoted to studying of history at production of a suit of Ancient Egypt.

Key words: History of Costume, Ancient Egypt.

За время прохождения производственной технологической практики в г. Благовещенске студентами второго курса «Дизайн костюма» Амурского государственного университета были рассмотрены разные вопросы из истории костюма и изучены составляющие костюма Древнего Египта. Были получены практические навыки, изучены особенности проектирования одежды для мальчиков, изготовлен карнавальный костюм для подростка – фараона Древнего Египта.

В первых веках до нашей эры Древнее царство – это молодость Египта. Именно в тот период начали создавать пирамиды. Столицей Древнего царства был Мемфис. Египтяне уже с глубокой древности умели производить хорошие, прочные ткани из льна и хлопка, шить из них удобную одежду. Для изготовления одежды использовались также шкуры животных. У всех сословий одежда была одинаковой по фасону, различалась она только качеством материала. Красители, которые изобрели только в конце эпохи Древнего царства, стоили дорого. Позднее ткани стали красить в разные цвета, появилась одежда с пестрыми узорами. Но за весь период существования египетского царства любимым цветом египтян оставался белый.

Основной одеждой мужчин с древности был передник – «схенти». Схенти носили все – от рабов до вельмож. Различались они только размерами и качеством ткани. Передники рабов и бедняков представляли собой узкую полоску кожи или бумажной ткани, которая придерживалась поясом. Схенти вельмож и жрецов изготавливали из большого куска ткани, средняя часть которого драпировалась впереди в складки, остальное же обертывалось вокруг бедер и подпоясывалось на талии. Средней части схенти придавали разную форму: трапециевидную, треугольную, веерообразную. Помимо передников, знатные египтяне Древнего царства носили узкие плащи, тигровые или леопардовые шкуры, которые накидывали на плечи.

Обувь древние египтяне не носили, даже жена фараона ходила босой. В сандалии обувались только фараоны и высшая знать. Делали их из коры, папируса и волокон пальмы. К ноге они прикреплялись двумя ремешками. Обувь египтяне берегли. Знатные египтяне, отправляясь по делам, часто несли сандалии в руках, а надевали их только на месте. К своей обуви они прикрепляли золотые или позолоченные украшения, а на подошвах нередко изображали врагов, чтобы при ходьбе топтать их ногами.

Расцвет Среднего царства (2000 – 1700 гг. до н.э.) пришелся на правление XII династии. Столицей в это время стали Фивы. Египет постоянно воевал с соседними племенами, покорил Северную Нубию. В самом конце Среднего Царства Египет захватило племя гиксосов, которые и стали править страной. Одежда значительно усложнилась. Появились новые ткани и фасоны.

Схенти знатных египтян-мужчин удлинился, изменилась его форма, все чаще применялась плиссировка. Для простолюдинов передник по-прежнему оставался повседневной одеждой, а знать использовала его как обрядовый костюм. Поверх передника иногда надевали полотняный треугольник, а на шею воротник с подвесками.

Одежду фараона определял старинный придворный церемониал. Фараон надевал два схенти. Второй представлял собой передник из золотой парчи или позолоченой кожи, который подвязывался широким поясом, расписанным узорами, с золотыми украшениями и цветной эмалью. Во время некоторых церемониалов фараон надевал еще длинную одежду из дорогой прозрачной ткани. Знаками царского достоинства фараона были скипетры в виде изогнутого жезла и бича, золотая подвязывающаяся борода и корона. Главным символом царской власти был «урей» – особый знак в виде змеи. Изготовленный из золота и эмали, он украшал царское убранство – корону и пояс. Урей символизировал власть фараона над жизнью и смертью. В некоторых особых случаях фараоны носили его даже на бороде.

Фараон никогда не появлялся с непокрытой головой. Головным убором царской особы был специальный платок – клафт. Полосатая ткань выкраивалась особым образом и закладывалась складками. Платок накладывали на лоб поперечной стороной, укрепляли лентой, а сверху – металлическим обручем, украшенным уреем. Сзади клафт собирали, стягивали и обматывали концами ленты, а по бокам ткань вырезали полукругами – так, чтобы она ровно лежала по обеим сторонам груди. Парадным головным убором фараона была корона. До объединения Верхнего и Нижнего Египта, которое произошло примерно в 3200 г. до н.э., правители этих стран имели свои короны. В Верхнем Египте она была высокая, килеобразная, белого цвета, а в Нижнем Египте – в виде ступки красного цвета. После объединения, с началом эпохи Древнего царства, египетские фараоны стали носить двоякую корону, в которой использовались элементы оформления этих обеих корон. Важным элементом костюма был пояс из золотых пластинок с разноцветной эмалью. К нему спереди прикреплялось особое украшение – золотой треугольник с изображением восходящего солнца. Иногда к поясу подвешивали передник в форме трапеции, изготовленный из драгоценного металла или из нитей бус, натянутых на раму. Передник с обеих сторон украшали урей. Когда фараон выступал в роли жреца, он надевал только широкий царский передник, пояс с украшениями, двоякую корону и ожерелье – ускх, оставаясь при этом босым.

В период Нового царства (1580 – 1085 гг. до н.э.) Египет занимает место в ряду мировых держав. Культура его достигает небывалого расцвета. Быт египтян стал богаче и утонченней, что нашло свое отражение и в их костюмах. Одна из самых характерных особенностей египетской одежды этого

времени – сближение женского и мужского костюмов. В одежде все более заметны сословные различия.

Одежда у мужчин в это время уже не только прикрывала тело, но и украшала его. Мужчины начали носить одежду из пестрых цветных тканей. Среди богатых людей становятся особенно модными легкие, тонкие прозрачные ткани, позволяющие делать драпировку и плиссировку (рис. 1). В это время широко распространился новый вид одежды – «сух», который состоял из калазируса и «синдона» – большого куска прямоугольной ткани. Плиссированный синдон обертывали вокруг бедер поверх калазируса и завязывали спереди. К переднику посте-



Рис. 1. Рисунок фараона и царицы Древнего Египта на спинке стула.

пенно добавлялись другие элементы одежды, прикрывающие верхнюю часть тела. Фараон и знатные египтяне носили калазирис, а поверх него – плиссированный схенти или же надевали на нижний схенти из плотной ткани второй, из прозрачной материи, ниспадающий складками. Пояса украшали драгоценными камнями и эмалью.

Если прежде египтяне ходили преимущественно босыми, то теперь и среди мужчин, и среди женщин обретают популярность сандалии, по-разному украшенные. Египетские башмачники периода Нового царства стали пользоваться успехом. В Фивах им даже выделили для проживания особую часть города. Именно египтяне изобрели прототип сапог – сандалии с голенищами.

Головные уборы и прически египтян Древнего и Среднего царства так же, как и обувь, служили более яркими признаками сословных отличий, чем одежда. С древнейших времен египтяне брили головы: это было обусловлено жарким климатом. А отсутствие натуральных волос заменяли париком. Поверх парика иногда надевалась головная повязка. Парики могли быть и двойные, с воздушной прослойкой для вентиляции. Некоторые египтяне ограничивались короткой стрижкой и не покрывали голову ни париком, ни головным убором. Бороды, как правило, тоже брили. Форма бороды служила знаком сословного различия. Богатые люди и некоторые жрецы носили маленькие бородки, остриженные в форме куба. Знатные сановники подвязывали к ушам длинные искусственные бороды как знак высокого положения. Право иметь самую длинную бороду принадлежало фараону. Фараоны носили искусственные бороды особой формы или заплетенные в косичку. В период Нового царства среди мужчин распространился обычай покрывать голову. Они носили круглые, плотно прилегающие к голове шапки. Простолюдины изготавливали их из кожи, хлопчатобумажной ткани или плели из стеблей растений. Египтяне высших сословий носили такие же головные уборы, но либо полосатые, либо однотонные (рис. 2). Знатные сановники носили клафт, а особо приближенные к фараону придворные – блестящую, богато украшенную повязку, которая спускалась с темени до плеч. Юные наследники фараона носили парик с «локоном юности» – небольшой косой, заплетенной сбоку из части волос, с завитком на конце.



Рис. 2. Аналог маски из гробницы Тутанхамона в Египте.

Древние египтяне отличались чистоплотностью и были весьма искусны в изготовлении косметики и украшений. Они славились во всем античном мире умением изготавливать всевозможные мази, притирания, пудры, краски. Египтянки подводили брови и ресницы черной краской, а веки – зеленой. Позже вместо зеленой они стали употреблять оранжевую краску, которой подкрашивали еще кисти рук и ступни. Ногти на руках красили в красный, зеленый или золотистый цвет. Ароматические масла, благовония, мази и другие косметические средства хранились в красивых амфорах и флаконах. Косметикой в Египте пользовались как мужчины, так и женщины всех сословий. Любили египтяне носить разнообразные украшения и драгоценности. Запястья и плечи украшали золотыми с эмалью браслетами. Браслеты изготавливали из золотых пластинок, соединенных застежками, из нанизанных бусин или золотых шнуров. Мужские браслеты обычно представляли собой массивные кольца или обручи из золота и других металлов. Они могли быть также плоскими с узором из цветной эмали. Египтяне верили, что драгоценные камни и золото обладают таинственной силой и способны влиять на жизнь человека.

Особенно высокого уровня ювелирное искусство достигло в эпоху Нового царства. Украшения стали особенно изысканными и изящными. В более древние времена египтяне украшали шею

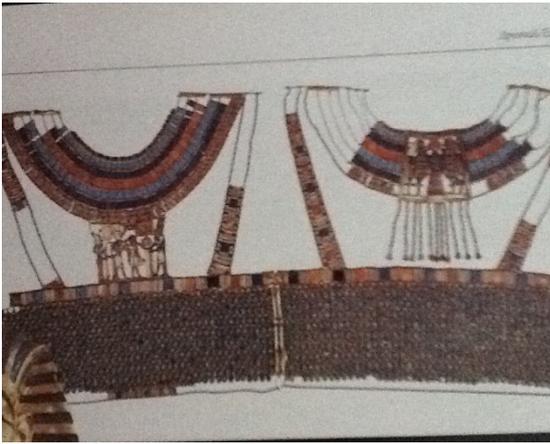


Рис. 3 Аналог наплечного ожерелья Древнего Египта.

дающее жизнь. Особенно широкими и нарядными становятся такие ожерелья в эпоху Нового царства. Их стали делать из золота с украшениями из эмали; из сетки, по ячейкам которой нашивались бусы, золотые фигурки, имевшие символическое значение; из полотна, расшитого золотом.

Ускх фараона состоял из нескольких рядов золотых пластинок и бусин и застежки в виде двух соколиных голов. Иногда к застежке крепилась золотая кисть из цепочек с цветами. Еще в эпоху Древнего царства египтяне научились делать крупный цветной бисер. Из него плели сетки, которыми украшали калазирисы, браслеты. Украшения египтяне хранили в ларцах. Простые люди тоже любили украшения, но у них они были совсем недорогими – из керамики и бронзы.

Изучив особенности изготовления исторического костюма Древнего Египта (аналоги рисунков в музее), студентка второго курса «Дизайн костюма» 285 группы АмГУ А.В. Повхович в рамках технологической практики разработала и изготовила карнавальный костюм для мальчика фараона Древнего Египта (рис. 4).

разноцветной тесьмой. Затем стали носить длинные ожерелья, составленные из цветных стеклянных шариков, металлических фигурок, камней (сердолика, яшмы). К этим ожерельям подвешивали амулеты в богатых оправках (рис. 3). Особенно распространенным украшением были жуки-скарабеи из ляпис-лазури и других драгоценных камней. Эти жуки почитались как символ плодородия. На скарабеях вырезались иероглифы, и они становились амулетами, которые носили на шее. Скарабеев использовали еще и в качестве печати.

Традиционным украшением египтян был ускх – широкое плоское ожерелье-воротник, изготовленное из множества рядов бус или разноцветного бисера. Ускх символизировал Солнце,



Рис. 4. Карнавальный костюм фараона Древнего Египта.

Литература

1. Современная энциклопедия Аванта+. Мода и стиль. М., 2002. – 480 с.
2. Плаксина, Э.Б., Михайловская, Л.А., Попов, В.П. История костюма, стили и направления – М., 2003. – 224 с.
3. <http://www.historie.ru/civilizacii/egipt/145-odezhda-drevnego-egipta-muzhskaya-i-zhenskaya-odezhda.html>.
4. <http://mir-kostuma.com/ancient-egypt/item/11-ancient-egypt>.

МЕСТО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭМАЛИ В МОРФОЛОГИИ ИСКУССТВ

А.А. Конченков

В статье предпринята попытка определить место художественной эмали в современной морфологии искусства. На базе новых теоретических изысканий и собственного творческого опыта автор выявляет такие сущностные свойства художественной эмали, которые позволяют ей претендовать на особую позицию в системе искусства, отличную от места, определяемого традиционной классификацией.

Ключевые слова: художественная эмаль, искусство, морфология искусства, синтез.

LOCATION ART ENAMEL MORPHOLOGY ARTS

A.A. Konchenkov

The article attempts to define the place of art in contemporary morphology of enamel art. On the basis of new theoretical research and their own creative experience the author reveals the essential properties of such art enamel, which allow it to qualify for a special position in the art, other than the place determined by the traditional classification.

Key words: art enamel, art, morphology art synthesis.

Эмаль, как вид художественной деятельности человека, на протяжении длительного времени приковывала внимание художников. Интерес к ней не ослабевает, а напротив, усиливается в настоящее время. Тот, кто хоть немного соприкасался с этим видом искусства, с первых шагов ощутил безграничность его возможностей: обилие технических приемов, композиционных решений, даже характера произведения как окончательного продукта творческой деятельности. Ювелирные украшения, изделия декоративно-прикладного характера, произведения станковых форм, декоративная скульптура, элементы архитектурного декора заявляют не только о масштабе потенциала подвластных эмали художественных предметностей, но и свидетельствуют о кристаллизации таких ее изобразительно-выразительных ресурсов, которых не знала прежняя художественная практика. Это обстоятельство обуславливает необходимость уточнения, а возможно, изменения парадигмы постижения художественной эмали, удовлетворительного определения которой по многим позициям не существует до настоящего времени.

Нам представляется исключительно актуальным как в теоретическом, так и конструктивном плане (для осуществления плодотворной художественной деятельности) выявление новых особенностей художественного языка эмали, способного говорить о многообразии бытия и выражать разнообразие чувств и переживаний человека. Новые изобразительно-выразительные средства художественной эмали детерминированы множеством причин: социокультурным контекстом, усовершенствованием технологий и изобретением прежде не существовавших, имманентной логикой художественного творчества, в которой акцентированно заявлен синтез искусств. В силу этих обстоятельств художественной эмали «тесно» в рамках того места, которое ей отведено традиционной морфологией искусства. Рассмотрение данной проблемы, возможно, даст более полную характеристику интересующего нас вида искусства. В свою очередь в наших представлениях о состоянии современной морфологии искусства могут возникнуть изменения, которые требуют дополнительного изучения.

Сложившаяся к настоящему времени система классификации изобразительного искусства, основывающаяся на сравнении сущностных признаков изобразительных форм, еще недавно давала

достаточно четкую картину сосуществования разнообразных видов изобразительной деятельности человека. Систематизация видов изобразительного и неизобразительного искусства, проявленная в основных своих формах – архитектуре, скульптуре, живописи, прикладном искусстве – позволяла достаточно уверенно ориентироваться в идеях, темах и сюжетах произведений, в формах и техниках ее выражения. Она же помогала формировать направленность творческих интересов художника и художественные вкусы, эстетические потребности зрителя. В конце XIX – начале XX вв. в структуре классической морфологии изобразительного искусства потребовались серьезные изменения. Отчасти это было вызвано появлением большого числа видов человеческой деятельности, претендующих на место в морфологии искусства, например: кино, художественная фотография, компьютерная графика, некоторые виды спорта и т.д.

Степень соответствия сущности этих видов деятельности формам и методам уже признанных видов искусства классическая морфология не рассматривала. Стали необходимыми дополнительные методы оценки и исследования. Поиск релевантной парадигмы морфологии искусства, в том числе и изобразительного, в настоящее время становится насущной задачей. По мнению М.С. Кагана [1, с. 7, 9], само понятие «система» подчеркивает организацию множества элементов, в отличие от понятия «целое», которое лишь указывает на некую связь входящих элементов. Системный подход был усилен синергетикой – наукой о самоорганизации сложных систем, к которым, безусловно, относится исследуемый нами феномен. Данный подход в науке тесно связан со структурным анализом. Наиболее употребляемая и привычная структура классической системы изобразительного и неизобразительного искусства включает архитектуру, живопись, скульптуру, литературу, музыку и т.д., которые подразделяются на подвиды. Эти структурные единицы, как уже было отмечено, находятся во взаимосвязи и взаимообусловленности, что выступает внутренним импульсом саморазвития системы искусств – их взаимообогащения и возникновения новых видов. Удивительным образом проблема морфологии искусства совпадает с проблемой одного из элементов ее структуры – искусства художественной эмали. Художественная эмаль, как полноценный и целостный вид искусства, тоже существует в рамках принятой системы искусств в качестве ее части. Следует подчеркнуть, что художественная эмаль сама является организованной особым образом системой, включающей такие виды искусства как художественный металл и художественное стекло. Являясь, по сути, результатом «снятия», она в полноте обладает преобразованными качествами одного и другого названных видов искусств. Целостность эмали как нераздельного союза двух искусств обусловлена и логикой физико-химических процессов на молекулярном уровне. Не обсуждая подробно технологическую и техническую сторону вопроса, уже на основании вышесказанного, можно считать эмаль особым видом синтетического искусства, преодолевающего границы и возможности декоративно-прикладного искусства, которые ей были обозначены незыблемой до недавнего времени традицией.

Проблема художественного синтеза образует эпистемологическое поле, напряжение которого обусловлено радикально противоположными позициями относительно интерпретации и смысла этого феномена [2, 3, 4]. Как следует из вышеизложенного, мы разделяем позицию тех авторов, которые в отличие от Г.Г. Шпета, считавшего синтез искусств «самой вздорной во всемирной культуре идеей», видят в нем конструктивный фактор, внутренний импульс саморазвития искусства. Так, П.А. Флоренский в своей работе «Храмовое действо как синтез искусств», давая определение стилю, отмечает в нем как накопление художественных представлений, так и накопление творческих реакций [3]. Он пишет о стиле как о непрерывном потоке дополнительных условий зарождения и существования произведения искусства (на примере иконы).

Представляя художественную эмаль как синтез искусств, мы можем отметить сходную зависимость друг от друга художественных впечатлений: драгоценный, жирный блеск стекла сплавляется

с холодным сиянием серебра или теплым свечением меди. Являясь, по сути, металлическим зеркалом, медная, серебряная или золотая основа отраженным светом усиливает звучание цветового пятна. Этот эффект может быть достигнут лишь при соблюдении определенных условий, что является технологией именно художественной эмали. Никакое механическое расположение одного элемента возле другого, кроме внешней схожести, ничего ни даст. Мы окажемся в плену ложного представления о художественности этого вида искусства.

Таким образом, мы полагаем возможным отнести искусство художественной эмали к синтетическим искусствам. Соглашаясь с П.А. Флоренским, что «... черты инородных стилей, внесенные в произведение определенного стиля, – часто бывают отвратительны, если только не произведено нового творческого синтеза» [3, с. 199-215], можно допустить, что количество новых синтезов не ограничено. Появление их на основе уже созданных может быть обусловлено точным соотношением слагаемых представлений и художественных впечатлений в ином времени и иных условиях.

В заключение следует заметить, что синтетическая природа художественной эмали, с внутренне присущей ей тенденцией к изменению, детерминирует ее статус как особого вида искусства. Благодаря этому качеству художественная эмаль может претендовать на новое место в трудно рождающейся современной морфологии искусства. Координаты этого места определить однозначно довольно сложно, ибо, помимо художественной логики, существует логика экспонирования, обусловленная порядком социального бытия.

Литература

1. Каган, М.С. Морфология искусства. – Л.: Искусство, 1972.
2. Неизвестный, Э. О синтезе искусств // Вопросы философии. – 1989. – № 7.
3. Флоренский, П.А. Храмовое действо как синтез искусств. Избранные труды по искусству. – М., 1996. – С. 199-215.
4. Шпет, Г.Г. О синтезе искусств. Сочинения. – М.: Правда, 1989. – С. 348-351.

НАСЛЕДИЕ НАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ КАК ИСТОЧНИК СОВРЕМЕННОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ ХУДОЖНИКОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

С.Н. Кравченко

В статье анализируются творческие дипломные работы студентов факультета искусств и дизайна Нижневартовского государственного университета. Декоративно-прикладное искусство, а именно – ручное ткачество (гобелен) – тесно связано с культурным наследием, традициями народного искусства, знаками и символами сакральной и повседневной культуры народа. Представленные в статье дипломные работы посвящены древним сакральным праздникам разных народов.

Ключевые слова: *гобелен, традиции, народное искусство, культурное наследие, символы, сакральный праздник.*

A HERITAGE OF NATIONAL ART CULTURE AS A SOURCE OF MODERN PROFESSIONAL TRAINING OF ARTISTS ARTS AND CRAFTS

S.N. Kravchenko

The article analyses the artistic theses of students of the Faculty of art and design, Nizhnevartovsky State University. Arts and crafts, namely, hand weaving (tapestry) is closely related to the cultural heritage, traditions of folk art, characters and symbols of sacred and everyday culture of the people. The theses are devoted to ancient sacred holidays of different peoples.

Key words: *tapestry, traditions, folk art, cultural heritage, symbols, sacred holiday.*

Проблема изучения и сохранения народного наследия является одной из актуальных и приоритетных, что обусловлено возросшим интересом художников-профессионалов к народным традициям, национальным праздникам в России. В современном обществе, наряду с популярными ныне иностранными праздниками, начинают возрождаться праздники проживающих в нашем регионе этносов. Богатство культуры народов России раскрывается в удивительном многообразии национальных орнаментов и символов, особенностях народных традиций, истории праздников. Праздник – это таинство, волшебство, веселье. В обрядах, в поведении людей, в их одеждах, песнях и плясках ярко проявляются душа народа, его характер. Народный праздник как бы раскрывает мечту о прекрасной жизни, какой она должна быть, к чему необходимо стремиться [1]. Праздником встречали и провожали зиму, праздниками отмечали завершение работы. Народ, умеющий хорошо работать, умеет и веселиться [2].

Развитие декоративного искусства отразилось и на гобелене. Если раньше его основными сюжетами были природа, религиозные и мифологические сюжеты, натюрморт, то сейчас в гобелене могут быть воплощены самые разнообразные сюжеты, в том числе и этнокультурного характера.

Это в значительной мере повлияло на выбор тем дипломных работ студентов, обучающихся по специальности «Декоративно-прикладное искусство» на факультете искусств и дизайна Нижневартовского государственного университета. Такие темы как «Вороний праздник», «Масленица», «Иван Купала», «Пасха», «Яблочный Спас» и т.д. вызывают особый интерес у дипломников. Для создания произведений декоративно-прикладного искусства в художественном ткачестве – гобелене студенту необходимо в совершенстве освоить технологии ткачества, законы создания декоративной композиции.

Рассмотрим гобелен «Вороний праздник». У северных народов «Вороний день» (хант. «Вурна хатл», манс. «Урна-эква хотал») – это день прихода весны, традиционно праздновавшийся в день

прилета ворон. Это любимейший праздник обских угров, который широко отмечается во всех национальных поселках ХМАО – Югры.

В представлениях обских угров ворона ассоциируется с женским духом, а «Вороний праздник» – с солнцем. Ворона считалась вестником жизни, покровительницей женщин и детей. Обские угры связывали эту птицу с прародительницей Калташ-эквой, помогающей при родах, или Торум-эви, небесной Девой-Матерью, принимающей облик вороны. Старые люди говорят, что ворона – хорошая птица, потому что всегда радуется рождению детей.

Сюжетная основа гобелена – воплощение идеи народного праздника обских угров. На тематический замысел, осуществленный в гобелене, повлияли традиции культуры народов Югры, в том числе и художественные особенности декоративного оформления предметов обихода.



Фото 1. «Вороний праздник», гобелен, 100х140. 2010 г. Е.В. Белова, рук. С.Н. Кравченко

Создание гобелена начинается с предварительных набросков, зарисовок, эскизов, включающих стилизации фигур людей и животных, зарисовку и трансформацию угорских орнаментов. Затем наиболее удачные эскизы выполняются в тоне и в цвете. В центре композиции данного гобелена изображены люди Севера – они поют, веселятся, бьют в бубен, каждый по-своему радуется прилету вороны. В правом верхнем углу изображена ворона – символ праздника. Основная, фигурная часть композиции заключена в орнаментальную рамку. Вся композиция выполнена в теплом колорите, для которого выбрана гамма зеленых и коричневых цветов (фото 1).

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

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

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

Масленицу на лубочных картинках изображали в виде румяно-толстой бабы, сидящей на сковороде с двумя ухватами и с высунутым изо рта помелом вместо языка. К теме Масленицы обращались такие художники как Борис Кустодиев, Владимир Кириллов, Валерий Сыров, Семен Кожин и др.

Композиция гобелена на тему «Масленица» – декоративная, со стилизованными элементами. Центр динамичен, в нем расположены главные сюжетные персонажи – люди и животные, обобщенная, стилизованная трактовка которых помогает полнее раскрыть характер образов. Дополнительно

введены архитектурные элементы, деревья и натюрмортные элементы (блины как символ праздника, самовар и т.п.), также подвергнутые стилизации. По краям расположен орнамент, завершающий структуру формата и придающий целостность композиции (фото 2).

Также вызывает интерес гобелен «Славянский праздник Ивана Купала». Славянские праздники сыграли свою роль в изобразительном искусстве. Во все виды искусства проникали сюжеты славянских праздников, но наиболее широко это отразилось в живописи, графике.

Тему праздника Ивана Купалы использовали такие художники как Симонкоян, Борис Ольшанский, Николай Сперанский, Всеволод Иванов, Олег Гуренков, Леонид Шилов, Иван Марченко.

Купалье – древний обрядовый праздник. В связи с принятием христианства, наряду с исконным названием Купалье, начали существовать и другие названия – Иван Купала, Ян, Иванов день. Купалье выступало некоей временной границей. Именно с летнего солнцестояния день постепенно становился короче, а ночь – длиннее.

С купальской ночью связывали чудные и страшные истории о чертях, ведьмах и русалках. Не только на Руси, но и в других странах праздновали этот мистический, загадочный, но в то же время разгульный и веселый день. Иванов день наполнен обрядами, связанными с водой и огнем. Главным героем растительного мира становится в Иванов день папоротник, с которым повсеместно связывали предания о кладах.



Фото 3. «Славянский праздник Ивана Купала» гобелен, 120x160, 2011 г.

Н.А. Леонтьева, рук. С.Н. Кравченко.

Основу композиции составляют вертикальные изогнутые линии, образующие плоскости, исходящие от костра. Используется гладкое ковровое ткачество.

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



Фото 2. «Масленица» гобелен, 100x140. 2010 г. А.И. Ефременко, рук. С.Н. Кравченко

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

Композиция гобелена на тему «Летний славянский праздник Ивана Купалы» – декоративная, со стилизованными элементами. В центре расположен главный сюжет – хоровод девушек вокруг купальского костра. С помощью стилизации раскрываются образы девушек. По краям в форме круга расположен растительный орнамент, он завершает композицию и придает ей целостность (фото 3).

Основу композиции составляют верти-

Серия гобеленов «Масленица», «Пасха», «Яблочный Спас» также посвящена народным праздникам (фото 4). Уклад и ритм жизни народа изначально задавались православными христианскими праздниками, обычаями. Проживая и переживая эти события, человек проходит путь постепенного нравственного и духовного преобразования, совершенствования, постигает смысл жизни.



Фото 4. Серия гобеленов «Масленица», «Пасха», «Яблочный Спас», 107 х 75 см. 2011 г. О.И. Сазоненко, Н.И. Черемисина, рук. С.Н. Кравченко.

Специфика гобелена в том, что он акцентирует внимание прежде всего на выявлении красоты материала, свойствах фактуры и тонкостях структуры, на изяществе формы. Процесс создания гобелена близок к живописи – художник выкладывает свой рисунок цветным волокном, предварительно смешав из этих волокон палитру необходимых оттенков. Выполненные в этой технике работы часто превосходят традиционную живопись интенсивностью цвета, декоративностью и экспрессией. Натюрморт наиболее показателен и многообразен в плане изучения признаков декоративной стилизации.

Хорошо продуманная композиционная схема – основа создания художественного произведения. Композиция декоративного текстильного произведения – это ритмически организованное членение его плоскости, когда все орнаментальные или изобразительные элементы выполнены в единых художественных и технических приемах и подчинены общему художественно-декоративному замыслу.

Композиционно-колористическое решение натюрмортов разработано в соответствии с особенностями назначения помещения и условиями его эксплуатации. Вся композиция работы строится на создании ритма декоративных образов, символов, сцен праздника, животных и людей. Используются приемы контрастных цветовых сочетаний и сближенных тонов.

Колористическим решением акцентировано внимание на центре композиции, применяются сближенные цветовые сочетания, что позволяет создать ощущение многоплановости и воздушной перспективы.

Процесс разработки серии натюрмортов в технике гобелен и выполнение в материале заключаются в образном представлении и воплощении темы православных праздников: «Масленица», «Пасха», «Яблочный Спас».

В процессе работы студенты исследуют, осмысливают и перерабатывают конкретный материал по выбранной теме – историю народа, характер праздников, особенности народного костюма, образно-символический мир – это всегда захватывающее занятие.

Для достижения цели исследования студентам необходимо решить следующие задачи: изучить и проанализировать искусствоведческую, специальную литературу по теме; проанализировать

историю быта и жизни народов России; собрать и систематизировать текстовый и иллюстративный материал на тему; изучить и отобрать творчество мастеров гобелена для выработки собственной техники ткачества; разработать идейно-образное содержание, композиционное, цветовое и технологическое решение для раскрытия темы гобелена; выткать и оформить гобелен.

Новизна творческой работы заключается в оригинальном авторском воплощении образов сцен праздника в технике ручного ткачества (гобелен). Ведь каждое произведение индивидуально – это самовыражение художника, его мысли, идеи, внутренний мир, душевное состояние.

Литература

1. Карнавалы. Праздники // ред. группа Т. Каширина, Т. Евсева. – М.: Мир энциклопедий, 2005. – 184с.: ил. (Самые красивые и знаменитые).
2. Новокрещенова, Е. Ковер, шпалера, гобелен?// Серебряные пальцы. – 1998. – № 2. – С. 22-24.

УДК 74.01/09

МОДУЛЬ КАК СИСТЕМА ОРГАНИЗАЦИИ КОМПОЗИЦИИ В КЕРАМИКЕ

Е.А. Сотникова, Т.А. Ахматова, Т.О. Козинец

Модульная керамика органично вписывается в современную ландшафтную, архитектурную среду, с которой она соразмерна по масштабу, ритму, пластике, цвету, фактуре. Использование модульных элементов при проектировании керамики повышает ее декоративные качества, придает изделиям современное звучание.

Ключевые слова: принцип модульности, модульная керамика, вариативность, среда, арт-объект, инсталляция.

MODULE AS A SYSTEM OF ORGANIZATION COMPOSITION IN CERAMICS

E.A. Sotnikova, T.A. Akhmatova, T. Koziniec

Modular ceramics is in a synthesis with the modern landscape, architectural environment, because it has the similar rhythm, plasticity, color, texture. The use of modules as the basis of ceramic design increases the decorative qualities of objects. Besides that the principle of modularity gives the product a modern tone.

Key words: The principle of modularity, modular ceramics, variation, the environment, the art object, installation

Художественная керамика – один из интенсивно развивающихся видов современного декоративно-прикладного искусства. При этом сфера ее применения постоянно расширяется. Такой вывод можно сделать исходя из широкого использования традиционных и новых форм декоративной керамики. Одним из принципов организации композиции в современной керамике является модульность.

Понятие модуля, или модульности обычно подразумевает некий элемент целого, многократно повторенный в произведении архитектуры, дизайна или декоративно-прикладного искусства.

В современных видах пространственных искусств смысловая основа часто уступает место функциональности, и модульность становится художественным качеством того или иного объекта. Модульность подчиняет себе архитектурную и скульптурную пластику, декоративные элементы, пропорции и т.д.

Разнообразные произведения керамики с использованием модульных элементов гармонично вписываются в современную пространственную среду, организуют ее. В первую очередь это отно-

сится к архитектурной керамике (декоративные облицовки, изразцы, кирпичные покрытия и модульные рельефные покрытия). Керамические облицовки – самый простой и наглядный пример применения модульных элементов. Они удачно сочетают в себе качества архитектурно-строительной керамики и уникальных декоративных произведений.

Всевозможные настенные украшения из керамики включают декоративные панно. «Модульные» композиции, составляющие основу таких панно, становятся все более популярными и способны органично входить в ритмические структуры современной архитектуры. Благодаря расположению модульных элементов вместе или на разных уровнях создается особенный ритм пространства, оно становится более интересным с точки зрения визуального восприятия. Множество вариантов развески модулей позволяет придать интерьеру индивидуальность. В этом преимущество модульных панно перед традиционными формами настенных украшений. Еще одно немаловажное достоинство – простота транспортировки панно в разобранном виде.

Модульные панно-картины – одно из новейших предложений для оформления интерьера. Эксклюзивные картины-панно создает известный художник-керамист Кристофер Грудер. Его работы состоят из одинаковых по размеру, но отличающихся по рельефу и фактуре керамических плиток. Вместе они составляют единое произведение, при этом каждая из них несет индивидуальную красоту и завершенность.

Своеобразным модулем может стать декоративная тарелка. Например, американская художница Молли Хэтч группирует десятки разноразмерных тарелок на белой стене так, что становится ясно – каждая тарелка является частью живописного керамического полотна.

Все настенные украшения из керамики можно объединить в отдельную группу. Другую, не менее обширную составляют объемно-пространственные композиции, включающие керамические решетки, интерьерную и экстерьерную объемную пластику (ландшафтная керамика).

Цветочные модули (так называемые цветочницы) широко используются в ландшафтном дизайне. Это специальные устройства, предназначенные для высаживания разнообразных по окраске цветочных растений. Они могут быть различной формы: квадратные, круглые, шестигранные, овальные. Выращивание растений в контейнерах-модулях позволяет размещать их в разных местах сада, а зимой переносить в тепло.

Продолжая тему керамики для растений, можно упомянуть модульные цветочные кашпо. Традиционные по форме кашпо иногда сложно скомпоновать вместе. Модульная система решает эту проблему и позволяет совмещать кашпо разных размеров. Кроме того, такая композиция способствует экономии пространства на столе или подоконнике.

Современными формами объемной пластики из керамики являются арт-объекты и инсталляции. Работая с предметами как с модульной системой, художники собирают из них произведения с многовариантными композиционными решениями. Объемы модулей при этом чаще всего предельно лаконичны: цилиндр, призма, куб, шар и производные от них.

Арт-объект – особое произведение искусства, рассчитанное на эмоциональную реакцию зрителя. Его творческая идея передается путем визуального взаимодействия с публикой. Предназначение арт-объектов не всегда понятно, это не утилитарные вещи, но их декоративные достоинства очевидны. Поэтому они находят применение не только в оформлении интерьеров, но и в городской среде, в ландшафте, в архитектурных композициях.

Один из примеров современного арт-объекта – инсталляция. Инсталляция представляет собой пространственную композицию, созданную из различных элементов и являющую собой художественное целое. Модульная инсталляция, изображающая стаю летящих голубей, – работа арабского художника-керамиста Манал Аль-Довейна. Крылья керамических голубок расписаны под почтовые конверты. Экспериментальную инсталляцию из керамических цветов создали норвежские дизайнеры, дав ей название «Метаморфозы растительности». Модульные элементы, собранные вместе, могут

составлять сложные керамические скульптуры. Так, израильская художница Земер Пелед создает биоморфные скульптуры из тысяч одинаковых керамических осколков.

Подводя некоторые итоги, можно сказать следующее:

модуль представляет собой ограничивающую меру в виде линейного, плоскостного или объемного размера, т.е. обладает строго фиксированными геометрическими размерами;

модуль может быть финальным изделием и функционировать вне связи с другими элементами. Но чаще он является составной частью целого произведения;

современные концепции под модульным проектированием имеют в виду создание законченных изделий из единообразных составных элементов, совместимых по размерам и по другим параметрам.

Цель модульного проектирования – экономичный подход к формированию предметного мира. Основной его принцип – разделение на составные части и комбинирование из них тех или иных фрагментов. Одна из тем курсового проектирования на пятом курсе (специальность «Декоративно-прикладное искусство») звучит как разработка тематической модульной композиции.



Рис. 1. Керамическое панно Кристофера Грудера.



Рис. 3. Модульная композиция студентки 083 гр. Ксении Хаоши.



Рис. 2. Биоморфная скульптура Земер Пелед.



Рис. 4. Модульная композиция «Ramus» студентки 083 гр. Татьяны Козинец.

На художественный образ работы Ксении Хаоши повлияла поездка в Токио. Дорожные тоннели, их протяженность и необычное пространство, игра света и тени – все это послужило источником вдохновения для создания модульной композиции. Составленные вместе элементы образуют своеобразный коридор. Для имитации перспективного удаления «тоннеля» фрагменты композиции имеют разный цветовой тон и светлоту.

Прообразом модульного элемента в проекте Татьяны Козинец послужила ветка дерева. Отсюда и название работы – Ramus (рамус) (от лат. – «ветвь»). При разработке форм и колористического решения элементов композиции студентка отталкивалась от образов осенних деревьев с их неповторимыми и яркими цветами листвы. Из стилизованных ветвей-модулей можно получить несколько композиционных решений – в ряд, собранные в круг, в горизонтальном и вертикальном положении.

Проектирование художественной керамики ориентируется не только на создание материальных объектов, но и на культурные, художественные идеалы времени. Методы модульности в керамике превращаются в современные проектные средства формообразования и служат для гармонизации предметного мира.

Литература

1. Степанов, А.В., Мальгин, В.А. Объемно-пространственная композиция. – М.: Архитектура-С, 2004.
2. Рос, Долорс. Керамика: Техника. Приемы. Изделия. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2010.
3. Хамматова, В.В. Дизайнеры России, США, Японии и Германии XX века : учебное пособие / В.В. Хамматова, А.Ф. Салахова, А.И. Вильданова. – Казань: Изд-во КНИТУ, 2013.

МОДЕЛИРОВАНИЕ ИЗДЕЛИЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ С УЧЕТОМ СТЕПЕНИ ЦВЕТОВОГО ВОСПРИЯТИЯ

М.В. Бекк, С.И. Попова, О.Е. Белоусова

Цель данной работы – поиск подходов к разработке дизайнерских решений для изготовления изделий для детей, с учетом градации степеней цветовой восприимчивости объектов. В ходе разработки были использованы методы моделирования изделий широкого потребления, методы социологических исследований и компьютерные технологии; выполнен анализ и определена потребность в разработке методики моделирования изделий для детей на примере детской обуви, в основе которого лежало определение цветových комбинаций составляющих элементов изделия; определены показатели гармоничных цветосочетаний детской обуви, выявлены цветовые предпочтения дошкольников и составлены рекомендации по моделированию детской обуви.

Ключевые слова: социологическое исследование, моделирование, цветовое восприятие, гармония.

MODELING PRODUCTS FOR CHILDREN ACCORDING TO THE DEGREE OF COLOR PERCEPTION

M.V. Beck, S.I. Popova, O.E. Belousova

The purpose of this work is development of a technique of design and formation of the range of children's footwear taking into account perception of a color scheme. During development methods of designing and modeling of footwear, methods of sociological researches and computer technologies are used; work the analysis was made and the need for development of a technique of design and formation of the range of children's footwear on the basis of definition of color combinations of details and a product in general is defined; Indicators of harmonious color combination of children's footwear were as a result defined, color preferences of preschool children are revealed, recommendations about modeling of children's footwear.

Key words: case study, modeling, color perception, harmony.

Современный рынок детских товаров является одним из самых разнообразных с точки зрения видов изделий. Потребность в детских товарах не снижается даже при демографических колебаниях [1], она только перераспределяется либо в другие регионы, либо в новые ниши. Видоизменяется потребительское качество. Большую роль в этом играет дизайн изделия.

Для формирования производственного ассортимента используются факторы, характеризующие свойства изделия. Одной из научных баз являются социологические исследования. Они дают исходные данные при изучении спроса и выборе предпочтений покупателей. Одним из определяющих факторов выбора изделия у покупателя является психологическое и личностное восприятие предмета исследования.

Социология, психология и маркетинг ориентированы на изучение восприятия изделия покупателями в зависимости от пола, возраста, темперамента и прочих личностных особенностей. Важность восприятия потребителем изделия отмечена в международных стандартах по менеджменту качества. Реализация потребительских запросов, как правило, выражена в визуализации объекта, т.е. в дизайнерском решении. В первую очередь потребитель оценивает изделие визуально. Но именно на этом этапе производитель может допустить ошибку. По объективным физиологическим причинам потребитель может негативно оценить новое изделие. Особенно сложной группой, с точки зрения физиологии и психологии, являются дети [3, 4].

Поэтому предприятия сталкиваются с тем, что в ассортименте изделий широкого потребления, к которым относится обувь, присутствуют как удачные, покупаемые модели, так и изделия, которые не распродаются.

В последние годы в нашей стране на обувном рынке возросло влияние отечественных производителей, особенно в регионах. На столичном рынке значительную долю занимает импортная обувь средней ценовой категории. На региональных рынках другая картина. Тон задают российские производители обуви низкого и среднего ценового диапазона. Рыночная доля российских производителей примерно 25% в Москве и до 40% – в регионах (в отдельных регионах, где расположены предприятия-производители детской обуви, эта доля достигает 70%) [1, 2]. Российским предприятиям, выпускающим детскую обувь, удалось прочно обосноваться благодаря неплохому качеству, актуальному дизайну и конкурентоспособным ценам.

Для разработки рекомендаций по моделированию детской обуви был проведен опрос с целью уточнить предпочтения потребителей. Была выбрана возрастная группа от 3 до 6 лет, поскольку именно в младшем возрасте закладывается здоровье человека. В исследовании принимали участие 104 ребенка с родителями. Сформированы анкета (11 пунктов) и графический текст. Для исследования были выбраны цвета: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый, белый, черный, серый, коричневый, сиреневый, светло-зеленый, фуксия (ярко-розовый, маджента), бирюзовый, темно-зеленый. Респондент должен был выбрать свой любимый цвет.

Результаты исследования показали, что наиболее предпочитаемыми цветами детей в возрасте 3 – 6 лет являются оранжевый у девочек и зеленый – у мальчиков. Также положительно оцениваются у мальчиков красный и синий цвета, у девочек – желтый, синий, фиолетовый и фуксия.

Однако при выборе цвета потребители не оценивают его физиологического воздействия. Поэтому для обеспечения психологического комфорта ребенка необходимо использовать и другие подходы к выбору цветового решения изделия. Одним из них может быть оценка цветоизлучения изделия методом спектроскопии.

Используя особенности детского цветовосприятия и цветопредпочтения, можно не только разнообразить ассортимент детской обуви, но и способствовать полноценному развитию ребенка.

Каждый цвет обладает количественно измеряемыми физическими характеристиками (спектральный состав, яркость). Одинаково насыщенные оттенки, относимые к одному и тому же цвету спектра, могут отличаться друг от друга степенью яркости. Следует отметить, что яркость, как и прочие цветовые характеристики реального окрашенного объекта, зависят от психологии восприятия.

Для получения цветовых характеристик детской обуви было проведено исследование на универсальном монохроматоре УМ-2. Данный прибор предназначен для различных спектральных исследований и качественного решения ряда аналитических задач. В ходе исследования с использованием монохроматора получали и обрабатывали фотографии реальных объектов с целью определения цветового диапазона.

Цветовой диапазон показывает максимальное количество цвета в обуви, из чего можно делать вывод о его влиянии. Достоинством данного метода является его вариативность по используемому оборудованию и высокая скорость получения результатов исследований. Для обработки данных требуется фотография обуви и программа Adobe Photoshop CS3. Рассматривались три основных цвета, длины волн которых воспринимает человеческий глаз: красный ($\lambda=6,9 \cdot 10^{-4}$ мм), зеленый ($\lambda=5,77 \cdot 10^{-4}$ мм) и синий ($\lambda=5,46 \cdot 10^{-4}$ мм).

С помощью программы в меню «цветовой диапазон» осуществляется поочередный выбор цветов, с сохранением каждого полученного изображения. Анализировалась и градация цвета. Такой подход позволяет предварительно оценить композиционно-конструктивное решение обуви в рамках заданной детской группы.

На основании проведенных исследований и данных о психологическом влиянии цвета проведена оценка воздействия суммарного цветового излучения на ребенка и предложены рекомендации по реализации обуви в определенной возрастной группе.

Было определено, что только одна модель из рассматриваемого ассортимента имеет удовлетворительные параметры психофизиологического влияния на детей в возрасте от трех до шести лет и подходит для ребенка с любым темпераментом.

Производителям предложено моделировать обувь детям исследуемой возрастной группы с фоновой расцветкой теплых солнечных оттенков и некрупными пятнами возбуждающих и успокаивающих цветов в равных пропорциях. В качестве фонового цвета можно использовать нейтральный серый.

Литература

1. Бекк, М.В., Киселев, С.Ю., Тихонова, Н.В. Формирование размерно-полнотного ассортимента детской обуви с учетом демографических факторов // Вестник Казанского технологического университета. – 2012. – № 18. – С. 162-165.
2. Новости обувных торговых марок (бренды обуви) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.obuvtm.ru/>
3. Физика цвета и психология зрительного восприятия: Учеб. пособие для студентов вузов / Н.З. Алиева. – М.: Академия, 2008. – 208 с.
4. Базыма, Б.А. Психология цвета: теория и практика. – СПб.: Речь, 2005. – 205 с.

УДК 74.01/09

ПРОЕКТИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ АРХАИЧНЫХ СИМВОЛОВ ПРИАМУРЬЯ

Е.А. Сотникова, Т.А. Ахматова

Рассматривается вопрос художественной ценности памятников древнего наскального искусства Приамурья, их культурно-этнографической значимости. Творчески перерабатывая архаичные формы, художники-керамисты создают современные изделия, наделенные особыми колоритом и выразительностью.

Ключевые слова: проектирование, керамика, Приамурье, символ.

DESIGN ART POTTERY USING ARCHAIC SYMBOLS PRIAMURYE

Е.А. Sotnikova, T.A. Akhmatova

The article deals with the monuments of prehistoric art of Amur region. The ancient images carved in the rocks have the artistic, cultural and ethnographic values. Artists who work with ceramics often use archaic forms and create modern products, that have specific ethnic content and expressiveness.

Key words: design, ceramics, Amur region, a symbol.

Появление высокохудожественных, образных произведений в дизайне и декоративно-прикладном искусстве зачастую обязано обращению авторов к искусству прошлого.

В керамике исторические сведения – богатый материал для творческой переработки классического наследия. Художники создают собственные керамические изделия, заимствуя архаичную форму, детали или элементы декора. Изучение исторических образцов позволяет обнаружить множество «забытых» технологических, конструктивных, декоративных приемов, которые могут быть использованы для получения новых оригинальных художественных решений.

Интересные и сложные вопросы, появляющиеся по мере изучения древнейшего прошлого Приамурья и всего Дальнего Востока, связаны с такими впечатляющими и загадочными историческими источниками как монументальные наскальные изображения – петроглифы. Они являются одними из уникальных памятников первобытного искусства.

Первобытное искусство, существовавшее тысячи лет назад, его произведения, орнаментальные мотивы, символы находят успешное применение в современных творческих произведениях.

Связанное с трудовым процессом, охотничьей магией и т.д., первобытное искусство закрепляло коллективный жизненный опыт общины, отражая сложение первых представлений человека об окружающем мире. Изображение явилось незаменимым средством фиксации комплекса духовной культуры, заключавшего в себе многие будущие самостоятельные формы человеческой деятельности. Возникновение искусства означало огромный шаг в развитии человечества, способствовало укреплению социальных связей внутри первобытной общины, формированию начальных эстетических воззрений человека. Тесно связанное с первобытными мифами, оно основывалось на анимизме (наделении природных явлений человеческими качествами) и тотемизме (культе животного – прародителя рода).

Петроглифы, наскальные изображения или писаницы – высеченные изображения на каменной основе, возникли в глубокой древности. Традиционно петроглифами называют все изображения на камне с времен палеолита вплоть до Средневековья, за исключением тех, в которых присутствует хорошо разработанная система знаков. Однозначного определения не существует. Петроглифами называют как первобытные пещерные наскальные тесаные рисунки, так и более поздние, – например, на специально установленных камнях, мегалитах или «диких» скалах. Петроглифы разных исторических эпох открыты на территории всех континентов.

Возраст наскальных рисунков, их происхождение, смысл и значение широко обсуждаются. Нередко в комплексах петроглифов видят памятники древнейших религиозных культов, места священных церемоний и обрядов, а сами рисунки связывают с колдовством, шаманством, с еще более развитыми формами поклонения духам.

Петроглифы могут иметь самую разную тематику – ритуальную, мемориальную, знаковую. В самых древних наскальных рисунках преобладают изображения животных (олени, бизоны, кабаны, дикие кони и др.). Реже попадаются абрисы человеческих фигур и голов, а точнее, ритуальных масок. Сцены из жизни первобытного племени – охота, сражения, ритуальные пляски и обряды появляются только в эпоху неолита (VI – IV тысячелетиями до н.э.). Самые ранние изображения, где преобладают зооморфные мотивы, относят к верхнему палеолиту (20 – 40 тыс. лет назад). Склонность первобытного человека изображать животных именуют «звериным стилем» в искусстве. И зоологические, и антропоморфные изображения предполагали их обрядовое применение, т.е. выполняли культовую функцию.

Петроглифы Сибири и Дальнего Востока представляют собой ценный материал для освещения различных сторон жизни древнего населения Северной Азии, чья традиционная культура устойчиво сохранялась на протяжении многих тысячелетий. Преемственно передавались из поколения в поколение художественные нормы, образы и связанные с ними идеи. Такие тесные связи ученые обнаруживают между наскальными изображениями и современным этнографическим искусством Дальнего Востока, Сибири. В первую очередь это продиктовано условиями практической хозяйственной жизни, которая неизменно влияет на мировоззрение, мифологию и религию этих племен (охота в тайге и тундре, рыболовный и зверобойный промыслы и др.).

Одним из самых ярких и интересных примеров петроглифов Дальнего Востока являются уникальный комплекс наскальных рисунков Сикачи-Аляна.

Петроглифы Сикачи-Аляна выполнены преимущественно на базальтовых валунах и частично – на скалистом уступе береговой террасы и сосредоточены на береговой полосе между селами Сикачи-Алян и Малышево (Хабаровский район Хабаровского края).

Первое научное описание петроглифов сделано в 1859 г. Р.К. Мааком. Также изучению наскальных изображений Сикачи-Аляна посвятили свои исследования В.К. Арсеньев, Л.Я. Штернберг, Н.Г. Харламов. Но мировую известность петроглифы приобрели в 1935 г., после археологической экспедиции под руководством академика А.П. Окладникова.

Проводя сравнение приамурских петроглифов с петроглифами других регионов (например, Байкала), следует отметить, что главная черта наскальных изображений долины рек Амура и Уссури – господство орнаментализма, символизма, статика. Особенно важное место здесь принадлежит криволинейным элементам орнамента и рисунков.

Сикачи-Алянские петроглифы многосюжетны. Среди них изображения загадочных «личин», зверей, птиц, змей, лодок, чашевидных углублений (лунок), концентрических кругов.

Основное место занимают стилизованные антропоморфные изображения – «личины». Их формы и размеры очень разнообразны. Овальные, яйцевидно-овальные, сердцевидные, трапециевидные и другие, с ярко выраженным контуром и без него, а также рельефные личины. К отдельной группе можно отнести личины череповидной формы. Внутреннее заполнение личин тоже многообразно, но почти на всех присутствуют изображения глаз, носа и рта. Часто глаза выполнены в виде концентрических кругов, а нос показан только в виде ноздрей. Многие личины внутри заполнены сложным орнаментом, состоящим из углов, треугольников, дуг или их сочетаний. Некоторые изображения имеют вокруг себя ореол из расходящихся лучей.

Появление масок-личин ученые объясняют особенностями жизни амурских неолитических племен. Здесь существовали обряды инициации (посвящения в полноправные члены племени) и тайные мужские союзы. Наскальные изображения масок-личин (непременного реквизита религиозных мистерий во время инициации) служили орудием психологического воздействия тайных мужских союзов на женщин и детей. Маски также воодушевляли участников этих церемоний, создавая атмосферу сверхъестественного.



Рис. 1. Петроглифы Сикачи-Аляна. Изображение лося.

К фаунистической группе рисунков Сикачи-Аляна относятся изображения лося, тигра, кабана, птиц и змей (рис. 1). Самое крупное и эффектное из всех наскальных изображений Сикачи-Аляна – это горизонтальная композиция, состоящая из рисунка лося, заполненного внутри орнаментом из завитков-спиралей и концентрических кругов и стилизованного небольшого изображения человека, стреляющего из лука в грациозного зверя.

Также следует отметить одну из самых ярких и древних орнаментальных форм – спираль. Спирали, как и другие криволинейные мотивы в неолитическом искусстве Нижнего Амура, изображают змею – символ водной стихии, с которым также связаны космические представления.

Петроглифы Сикачи-Аляна являются результатом деятельности человека на протяжении нескольких эпох – от раннего неолита до Раннего Средневековья, что подтверждает многообразие стилей и различия в технике их исполнения. Рисунки, относящиеся к неолиту и раннему железному веку, выполнены способом глубокой желобчатой выбивки при помощи каменных инструментов. Ранне-средневековые изображения наносились в стиле резной техники железным инструментом. Криволинейность в стилях ранних изображений сменяется в раннем средневековье рисунками с прямыми пропорциональными линиями.

А.П. Окладников предложил датировку сикачи-алянских петроглифов, основанную на сопоставлении стилей и образов рисунков. К периоду раннего неолита относятся примитивные по технике изображения лошадей (лосей), фигурки лесных птиц, личины с простым внутренним заполнением, а также череповидные личины (X тыс. до н.э.). К расцвету неолитической эпохи (IV-III тыс. до н.э.) можно отнести личины со сложным геометрическим заполнением их внутреннего пространства. Такие же рисунки, а также изображения лосей в рентгеновском стиле, со сложным внутренним заполнением из завитков-спиралей и концентрических кругов, встречаются в позднем неолите и начальном этапе раннего железного века (II тыс. до н.э.). Самые поздние из рисунков, выполненные в стиле резной техники, относятся к первой половине I тыс. н.э.

Сикачи-алянские петроглифы имеют большую научно-историческую и художественную значимость. Изучение этого памятника позволяет проследить длительный путь эволюционного развития искусства древних амурских племен. Древние наскальные изображения у с. Сикачи-Алян являются научными и культурными ценностями не только для России, но и для всего мира. Это единственный в Приамурье памятник древнего наскального искусства, который в настоящий момент используется в качестве туристического объекта. Петроглифы Сикачи-Аляна являются местом религиозного поклонения (шаманизм) и национальным символом нанайского народа.

Вместе с тем уникальные петроглифы испытывают постоянное негативное влияние природного и (особенно в последние годы) антропогенного факторов – современные надписи и рисунки, разведение костров вблизи памятника, использование валунов в процессе рыбной ловли, замусоривание территории.

Сохранение древнего памятника – одна из важнейших задач. С некоторых наиболее известных валунов с петроглифами сняты точные копии, сделаны бетонные муляжи, которые являются частью экспозиции Хабаровского музея археологии.

Использование древней символики в современных изделиях декоративно-прикладного искусства также способствует сохранению исторического и художественного наследия родного края.

Богатая культурная история Дальневосточного региона, Приамурья в частности, часто служит основой для формирования заданий по проектированию художественной керамики на этническую тему (по мотивам петроглифов Сикачи-Аляна) (рис.2-3).



Рис. 2. Курсовая работа «Интерьерная ваза по мотивам петроглифов Приамурья» Натальи Мирчи, рук. Е.А. Сотникова.



Рис. 3. Дипломный проект «Декоративные сосуды по мотивам петроглифов Приамурья» Дины Лопатко, рук. Т.А. Ахматова.

Основные цели данного творческого задания – возможность изучения петроглифов как материалов по древнейшей истории края; демонстрация синтеза традиционной и современной культур на примере художественной керамики; формирование у широкой аудитории интереса к уникальным особенностям искусства прошлого, понимания их художественных ценностей.

Задачи при выполнении проектов на заданную тему – разработки ассоциативно-образного решения темы, гармоничного цветового решения, декоративных мотивов. Традиционные архаичные формы необходимо подвергать художественной переработке. При этом следует сохранять черты, свойственные древнейшему искусству, – орнаментализм и криволинейность.

В данном задании также отрабатывается особая техника декорирования керамики – сграффито. Один из самых древних видов сграффито – первобытный рисунок осколком камня на стене пещеры. Таким же образом были выполнены древние петроглифы Приамурья. В оформлении керамики в технике «сграффито» студенты должны использовать ангобы. Благодаря контрасту светлого фона и темного гравированного рисунка изделия приобретают необходимую выразительность. Спокойные тона способствуют выявлению пластики.

В настоящее время приходит понимание художественной ценности творчества наших предков, его культурно-этнографической значимости. Оно вызывает к себе интерес своей декоративностью, исторической подлинностью, изысканностью орнаментальных мотивов. Изучая и по-новому трактуя исчезающие элементы культуры прошлого, авторы создают художественные произведения, отличающиеся особым колоритом и выразительностью. Исследование петроглифов как древнейших форм орнамента помогает ощутить эстетическое единство природы и человека, понять ясную целесообразность архаичной культуры, обогатить и наполнить смыслом современное художественное творчество.

Литература

1. Рос, Долорс. Керамика: Техника. Приемы. Изделия. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2003.
2. Дюльер, С.С. Дом как единое произведение искусства // Курьер ЮНЕСКО. – 1990. – № 10.
3. Лапшина, З.С. Археологические исследования в бассейне Нижнего Амура // История и культура Приамурья. – 2008.
4. Моран, де Анри. История декоративно-прикладного искусства с древнейших времен до наших дней. – М., 1986.
4. Буткевич, Л.М. История орнамента: Учеб. пособие. – М.: ВЛАДОС, 2010.
5. Книга художника // Просто дизайн. – СПб. – 2003. – № 6.
6. Энциклопедия символов / сост. В.М. Рошаль. – М.: АСТ; СПб.: Сова, 2006.
7. Винкельман, И.И. История искусства древности. Малые сочинения / вступ. ст., науч. коммент. И.Е. Бабанова. – СПб.: Алетейя, 2000.
8. Брей, У, Трамп, Д. Археологический словарь / пер. с англ. – М.: Прогресс, 1990.
6. Моран, де Анри. История декоративно-прикладного искусства / пер. с фр. – М., 1982.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КРАТКОВРЕМЕННЫХ ЗАРИСОВОК ПОСРЕДСТВОМ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В СОВРЕМЕННОМ ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

Р.Н. Шайхулов

В статье рассматриваются вопросы о роли набросков и зарисовок в современном графическом дизайне, о переработке их в компьютерных графических редакторах и применении в продукциях графического дизайна.

Ключевые слова: зарисовка, набросок, графический дизайн, графический редактор, векторная графика, растровая графика.

USE OF SHORT-TERM IN-SKETCHES BY MEANS OF COMPUTER TECHNOLOGIES IN CONTEMPORARY GRAPHIC DESIGN

R.N. Shayhulov

The article discusses the role of sketches and drawings in a modern graphical design of processing them into computer graphics editors and applications coming in graphic design.

Key words: sketch, outline, graphic design, editing, vector graphics, raster graphics.

В профессиональной деятельности графических дизайнеров большое значение имеет владение специфическим рисунком – умением выполнять быстрые наброски и зарисовки с натуры и по представлению. Данные аспекты освещены и обоснованы автором в статьях «Специфика преподавания рисунка и живописи для специальностей «Дизайн»»[1] и «Рисунок – основа профессиональной подготовки графического дизайнера»[2]. Данное требование вызвано тем, что графический дизайнер должен создавать выразительные и запоминающиеся образы в плакатах, иллюстрациях, использовать стилизованные изображения человека, животных и птиц при создании логотипов, графических знаков, графических композиций.

Процедура создания подобных композиций начинается с эскиза, где дизайнер на основе имеющегося опыта рисования этих объектов по памяти и представлению составляет первые зарисовки. Опыт же рисования этого в процессе обучения складывается из множества выполненных набросков с натуры, что впоследствии запечатлевается в зрительной памяти. В первых эскизах лишь в общих чертах, условно намечаются контуры рисунка, чтобы иметь возможность с легкостью перемещать фигуры, менять их размеры, повороты и ракурсы, до достижения завершенной композиции. Затем для данной композиции начинается более детальная проработка изображаемых фигур, и здесь особое значение имеет умение дизайнера рисовать эти объекты вначале по представлению, а затем, для уточнения пропорций, ракурсов, деталей – с натуры. Данная последовательность характерна для всех видов и жанров изобразительного искусства. И если в классических композициях выразительности можно добиться за счет сложных ракурсов, передачи перспективы линейной и тональной, то в графических композициях это невозможно, так как в графическом дизайне есть своя специфика – здесь изображения должны быть предельно простыми, понятными, стилизованными, легко воспринимаемыми и запоминающимися.

Поэтому для создания графических композиций особую актуальность приобретают умения выполнять линейные (контурные), силуэтные и тональные наброски. Эти классические виды набросков зародились еще на заре человечества. В сохранившихся в пещерах рисунках первобытных художников мы можем увидеть контурный рисунок как из пещеры Шове (Франция) (рис. 1), рисунок тональным пятном из пещеры Альтамира (Испания) (рис. 2) и силуэтные рисунки из пещеры Мадлен (Франция) (рис. 3).

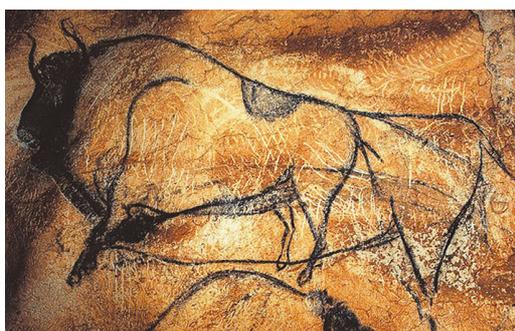


Рис. 1.

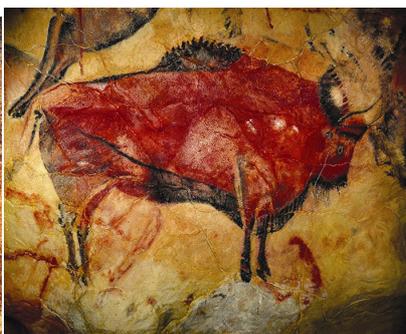


Рис. 2.

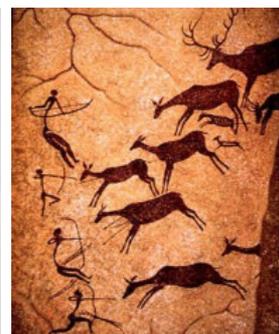


Рис. 3.

Можно сказать, что эти рисунки по своей простоте, лаконичности, связанных с незнанием анатомического строения животных и ограниченных возможностей применяемых материалов и инструментов, по отсутствию сложных ракурсов и перспективного сокращения являются прообразами современных графических изображений в дизайне.

Прекрасные образцы стилизованного рисунка оставило искусство Древнего Египта. Жесткие каноны в изображении, просуществовавшие несколько тысячелетий сделали рисунок египтян узнаваемым, и на современном языке мы бы назвали это фирменным стилем Древнего Египта. Знание анатомии, пропорций фигуры человека, любование им как венцом природы были характерными для искусства Древней Греции и Древнего Рима.

Окончательное формирование кратковременных рисунков, зарисовок и набросков в самостоятельный жанр состоялось в эпоху Возрождения. В этот период особенно бурно развивается рисунок – как первооснова всех видов изобразительного искусства, как средство изучения природы, строения человека, его пропорций, анатомии, перспективы. Рисунок становится основой в разработке сложных, многофигурных композиций. Большое значение приобретают зарисовка и набросок как быстрый эскиз детали композиции картины, фрески, что хорошо прослеживается в представленных набросках Рафаэля (рис. 4), Микеланджело (рис. 5) и Дюрера (рис. 6).



Рис. 4.

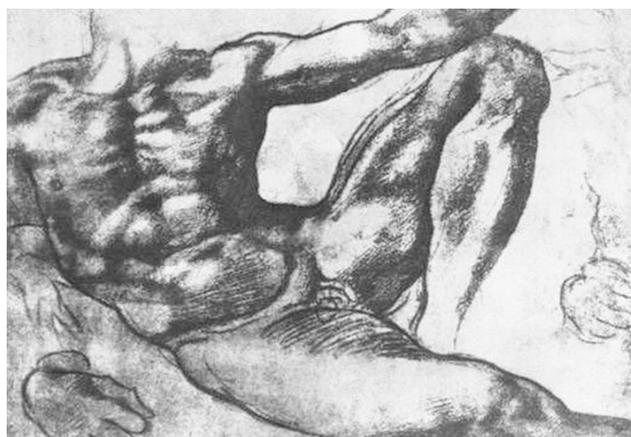


Рис. 5.



Рис. 6.

В дальнейшей истории искусство наброска совершенствуется и приобретает черты того или иного стиля, утвердившегося в изобразительном искусстве.

В графическом дизайне, несмотря на то, что графические изображения должны быть лаконичными, простыми и удобно воспринимаемыми, набросок, как предварительный материал для обработки и применения в дизайне, должен опираться на классические основы рисунка.

Если стилизованный рисунок потеряет скелет, особенности анатомического строения фигуры человека и животных, пропорции, то такой рисунок будет аморфным и примитивным (как на на-

скальных рисунках). Поэтому дизайнер должен вначале выполнить зарисовку с натуры с соблюдением всех требований к изображению фигуры и лишь затем приступить к поиску графического образа.



Линейный набросок выполняется с помощью карандаша, фломастера, гелиевой ручки туши и пера. Особенность такого наброска в том, что художник должен уловить характер натуры минимальным количеством линий, наиболее выразительно передающих движение, анатомические особенности фигуры, пластику, ракурс.

При этом при помощи контурной линии, варьируя ее толщину, можно передать как пространство, так и направление освещения. Так, линия одинаковой толщины воспринимается как лежащая на плоскости, а если линия постепенно утончается, то воспринимается как удаляющаяся. При помощи толстых линий можно подчеркнуть теневые стороны и сделать акцент на узловых деталях фигуры.



Силуэтные наброски выполняются тушью и кистью, фломастерами. Выразительны при отсутствии сложных ракурсов и поворотов. Отчетливо воспринимаются из-за контраста между темным, графичным изображением и полем. Также выразительность силуэта зависит от умения художника акцентировать внимание на деталях, характеризующих анатомические особенности натуры.



Наброски тональными пятнами выполняются при помощи мягких графических материалов – уголь, сангина, соус, пастель. Здесь материал позволяет обобщенно передавать направление освещения, лепку объемных форм с соблюдением анатомического строения.

В графическом дизайне выразительным приемом изображения являются наброски, выполняемые при контрастном боковом освещении и лепки формы посредством теневых плоскостей. Выполняются посредством туши и кисти. Такие наброски наиболее выгодно, обобщенно и графично передают изображаемую натуру и наиболее часто используются при создании плакатов.

На представленных плакатах мы видим использование перечисленных видов набросков – в первом линейного (рис. 7), во втором силуэтного (рис. 8), в третьем лепку формы посредством теневых плоскостей (рис. 9).



Рис. 7.



Рис. 8.

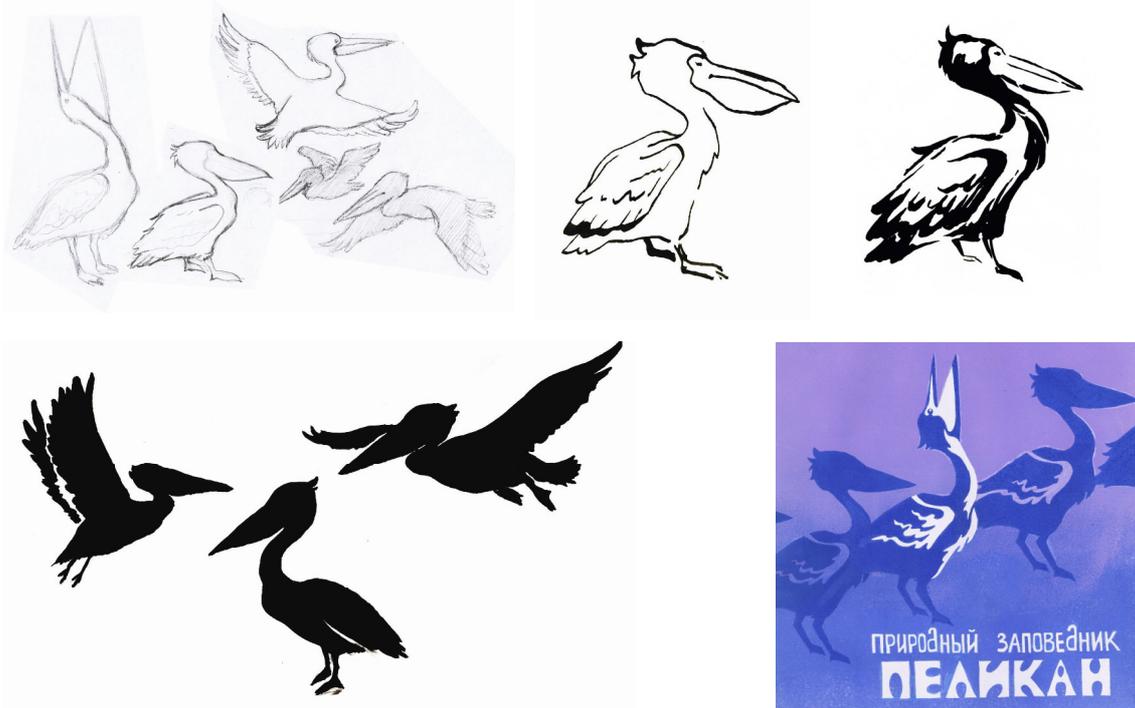


Рис. 7.

Таким образом, можно сделать вывод, что для формирования профессиональных навыков будущих графических дизайнеров необходимо систематически вырабатывать у них устойчивые навыки выполнения перечисленных набросков, что возможно на занятиях по академическому рисунку, при введении данных видов работ в программу обучения как обязательное специальное рисование.

Но выполнения набросков только на занятиях по рисунку недостаточно в обучении графических дизайнеров. Набросок с академическим подходом необходимо адаптировать для применения в различных видах графического дизайна. Данный аспект подробно разработан в книге Владимира Лесняка «Графический дизайн (основы профессии)» [3] в разделе «Средства композиции» в пункте «Графический язык формы».

Данные наброски используются нами на занятиях «Пропедевтика». Так, на рисунках Алины Хайдуковой (3 курс, специальность «Графический дизайн», НВГУ) показан процесс изучения в рисунках с фотоизображений пеликана, переработка изображений в линиях, в силуэте и после поиска композиции – выполнение плаката гуашью.



Но в современном дизайне, где основным инструментом создания продукции графического дизайна являются компьютерные графические редакторы, эти навыки рисования недостаточны. Для создания полноценных плакатов, афиш, графических композиций необходимо умение переводить данные изображения в растровые и векторные форматы.

Так, на представленных ниже рисунках видно, как линейный набросок тушью и пером студентки 3 курса специальности «Графический дизайн» (НВГУ) Илоны Мензеленцевой (рис. 10), в растровом графическом редакторе «Adobe Photoshop», при помощи графического планшета и инструмента «карандаш» переведен в растровый формат. И на отдельном слое может быть использован как самостоятельный, редактируемый объект (рис. 11).



Рис. 10.



Рис. 11.



Рис. 12.

Рис. 13.

И данный же объект использован в афише «Йога для начинающих» (рис. 12), выполненной в программе «Adobe Photoshop» в растровом формате, где использован принцип контраста – легкий, линейный рисунок начинающей заниматься йогой девушки помещен на фоне силуэта учителя. Живой набросок придает афише особое звучание.

Во втором плакате (рис. 13) данный же набросок в программе «CorelDRAW» переведен в векторный силуэт при помощи инструмента «перо» и в данной же программе использован как контейнер для шрифтовой композиции.

Приведенные примеры – лишь небольшая часть возможностей компьютерных графических редакторов в переработке и использовании набросков в продукциях графического дизайна. Подробно

об этом в подготавливаемом автором к публикации учебном пособии для студентов специальности «Графический дизайн», где предусмотрены разделы: из истории набросков и зарисовок; техники, инструменты и материалы наброска; наброски и зарисовки в современном графическом дизайне; технологии компьютерной обработки набросков и использование их в продукциях графического дизайна.

Литература

1. Шайхулов, Р.Н. Специфика преподавания рисунка и живописи для специальностей «Дизайн». Декоративно-прикладное искусство Югры в пространстве современной культуры: Материалы Региональной научно-практической конференции (г. Нижневартовск, 22 марта 2010 года) / отв. ред. М.М. Новикова. – Нижневартовск, 2011.
2. Шайхулов, Р.Н. Рисунок основа профессиональной подготовки графического дизайнера. Прикладное искусство и дизайн: грани соприкосновения: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (г. Нижневартовск, 7 февраля 2012 года) / отв. ред. М.М. Новикова. – Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гуманит. ун-та, 2012.
3. Лесняк, Владимир. Графический дизайн (основы профессии). – Изд-во Юпитер-Импэкс, 2011. <http://www.labyrinth.ru/books/342986/>.

ЭТНОТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИНТЕРЬЕРЕ

Н. Н. Удалова

В статье исследуется понятие «этническое направление». Рассматриваются особенности его актуализации в пространстве современного дизайна. Выявляется связь этнического направления исконно русской избы с развитием эргономики в средовом дизайне. Рассматривается этнический стиль как краски индивидуальности в современном дизайне.

Ключевые слова: этнический стиль, русская изба, эргономика, современный интерьер.

ETHNIC TRENDS IN MODERN INTERIORS

N.N. Udalova

The article explores the concept of «ethnic direction.» The features of its actualization in the space of modern design .Vyuyavlyaetsya Us ethnic areas with environmental aesthetics, with the development of ergonomics in the design. Regarded as an ethnic style paint individuality in modern design.

Key words: ethnic style, Russian hut, ergonomics, modern interior.

На сегодняшний день развитие новых архитектурных и предметных форм является результатом длительного исследования форм «предшественников». Другими словами, любая современная форма – это проанализированная, переосмысленная, усовершенствованная и преобразованная форма, имеющая место быть в прошлом. Исходя из этого, можно сказать, что важнейшими элементами, составляющими и формирующими лицо современной архитектуры, а также и интерьеров определенной взятой страны, являются ее традиции, которые, эволюционируя и совершенствуясь, несут информацию о «корнях» в настоящее и будущее. Так мы и привносим в современный интерьер этническое направление с его эргономикой, материалами и особой эстетикой.

Хотелось бы проанализировать тенденции этностиля в русской культуре, его трансформацию в современном интерьере на примере русской избы.

Несмотря на то, что изба существовала уже в IX в., ее нельзя считать примитивной постройкой [1, с. 87]. Русские крестьянские дома строили из дерева, они были просторными, с низкими потолками. Параллельные и перпендикулярные линии в застройке делали их, по словам И. Футуана, скорее современными, нежели примитивными [2, с. 66]. Такой подход отвечает известному определению Роберта Редфилда, рассматривавшего «крестьянский мир» как переходную стадию от примитивной общности к современному городу [3, с. 26]. Крестьянский дом постоянно менялся в период с 1880 г. до 1930 г. Но несмотря на все эти перемены, он разительно отличался от современного многоквартирного дома.

Обычай и традиции играли первостепенную роль в сооружении домов. Крестьянин всегда точно знал, какой должна быть изба. Русские крестьяне строили дома в основном из дерева, которое они «добывали» в окружающих лесах. К 1900 г. представление крестьянина о хорошем доме включало в себя не только избу. Почти повсеместно стали пристраиваться неотопливаемые сени. Источником тепла была традиционная русская печь [4, с. 9]. В избе старожилы устанавливали одну печь, предназначенную и для обогрева, и для приготовления пищи, – хлебную, которую располагали в углу избы, слева или справа от входа. Это не исключало установки дополнительных печей, но их использовали только для обогрева. Устье («чело», «цело», «са/я/ло») хлебной печи было обращено к стене, противоположной входу, и освещалось боковым окном. Печь стояла почти вплотную к боковой стене. Между ними оставалось 20-30 см, где хранили кухонную утварь – ухваты, клюку (кочергу), помело (веник из сосновых лап) и т.п. Между печью и торцевой стеной, над входом, устраива-

лись деревянные полати. Подобную планировку можно отнести к северо-среднерусской. В крестовых домах и пятистенках с прирубом печь располагалась так, чтобы можно было отапливать либо все помещения, либо несколько из них. В этом случае делали печь с подтопком или камельком. Изба старожилых делилась на различные части, имевшие свои названия и семантическую нагруженность, связанную с назначением и стоявшим там оборудованием. Значимость пространства избы возрастала от входа к противоположной стене, где находился «передний угол» с иконами и столом. Самым малопочетным местом была часть избы около входа, располагавшееся между койкой и печью, – «под порог». Пространство между печью и стеной, где располагался «передний угол», старожилы называли «куть». Оно традиционно принадлежало женщине и предназначалось, в основном, для приготовления пищи и шитья. Там стоял «ящик» с вещами хозяйки – сундук с приданым, взятым из дома родителей. Возле печи был вход в подполье – «голбец». К печи со стороны входной двери примыкала небольшая лавочка, называвшаяся «голубчик» [4, с. 13].

Многих людей все больше привлекают традиционные ценности, и желание обустроить жилье в соответствии с последними модными тенденциями уступает обращению к истокам.

Стиль исконно русской избы напоминает деревенский стиль в интерьере и экостиль сразу. Он начинается, естественно, с дерева – этот материал заполняет практически все помещение. Исторически верный вариант – бревенчатые срубы, также дополняются отделкой досками с эффектом состаренности, на стенах, полу и потолке. Пластиковые окна заменяются на деревянные рамы, желателен с распашными ставнями. Полы могут быть устланы домоткаными коврами или дорожками. Потолок, сделанный из тонких бревнышек или полубревен, появился в русских избах только в XVIII в. До этого же пространство внутреннего помещения избы уходило под самую крышу. При топке печей «по-черному» потолок просто не был нужен, так как дым только скапливался бы под ним. Потолки начали делать только при топке избы «по-белому» (через трубу в печи), при этом покрытие потолка укладывалось на толстые балки. Стиль интерьера «Русская изба» предполагает использование на потолке элементов яркой росписи в виде растительных орнаментов.

Особое место в современном интерьере загородных домов и даже квартир занимает русская печь. Она становится центральным элементом, зонирующим пространство, а также привносит в интерьер смысловое и духовное наполнение. Функционально она так же совмещает в себе печь, лежанки, камин и декоративность.

Все элементы русской избы могут оставаться в своем исконном варианте либо трансформироваться, дополняться новыми материалами, текстурами и даже смыслом. Этностиль в интерьере хорош тем, что кардинально переделывать пространство дома не обязательно. Можно обойтись подборкой натуральных материалов и определенных форм, присущих национальному стилю, использовать фольклорные мотивы в декоре.

Отсутствие элементов, отражающих традиции в современном интерьере и архитектуре, – потеря уникальности и узнаваемости городского ансамбля определенного города или страны. Не стоит думать, что заимствование различных элементов или форм из других культур – это плохо, качественное сочетание и интеграция могут создать отличный парафраз, который будет читаем и лаконично вписан в современный средовой дизайн.

Литература

1. Блумквист, Е.Е. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов (поселения, жилища и хозяйственные строения) // Восточнославянский этнографический сборник. Труды института им. Миклухо-Маклая. Новая серия. – Т. 31.– М.,1956. – С. 82.
2. Маковецкий, И.В. Архитектура русского жилища. – М.: АН СССР,1962.– С. 66.
3. Сельское жилище / под ред. А.Н. Сысина. – М.,1928. – С. 26.
4. Брумфильд, У.К. и Рубл, Блер. Жилище в России: век XX. Архитектура и социальная история. – М., 2002. – С. 9.

ОСОБЕННОСТИ ДИЗАЙНА ИНТЕРЬЕРА КНИЖНОГО МАГАЗИНА

К.К. Хачикян, Н.С. Карпенко

Рассматриваются особенности дизайна интерьера книжного магазина с учетом требований к безопасности, освещению и отделочным материалам. Также описаны способы зонирования и навигации. Рассмотрены интерьеры аналогов книжных магазинов.

Ключевые слова: *безопасность, покупатель, навигация, реклама, отделочные материалы, аналог, книжный магазин.*

FEATURES INTERIOR DESIGN BOOKSHOP

K.K. Khachikian, N.S. Karpenko

The features of the interior design bookstore to meet the requirements for security, lighting and decoration materials. Also disclosed are methods of zoning and navigation. The examples of in-terriers unique bookstores.

Key words: *safety, customer, navigation, advertising, decoration materials, analogue bookstore.*

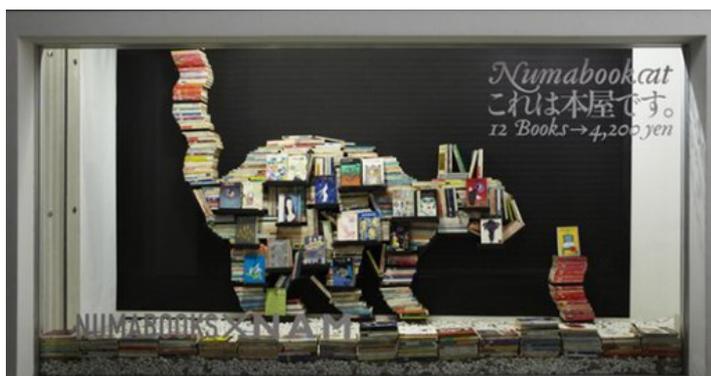


Рис. 1. Витрина книжного магазина Numbabookcat в Японии.

Книжный магазин – это стеллажи с книгами и особенная атмосфера интеллигентности, причастности к тайнам книг и покоя. Ходить в книжный за покупками – особенный ритуал, который так ценят те, для кого важны бумажные издания со своим запахом и тактильными ощущениями.

К дизайну и организации пространства книжного магазина требуется серьезный подход. Первое из таких требований – безопасность: со всех точек зала должно быть видно все помещение. С одной сторо-

ны, это связано с навигацией – движением покупателей: посетителю должно быть удобно ориентироваться в помещении, чтобы он мог легко найти нужный товар или пройти к интересующему отделу, а с другой, – с таким важным в торговле книг моментом как защита от воровства.

Один из способов решения подобных проблем в книжных магазинах – это использование зеркальных полусфер. Следующее важное требование – верное зонирование и удобная навигация. Нужно учитывать, что товары книжного магазина разнообразны, ассортимент неоднороден, поэтому необходимо установить главное и



Рис.2. Книжный магазин Tanum Karl Johan в Норвегии.

второстепенное. Обычно самыми главными являются хиты и новинки. Их выделяют в отдельную зону, которая находится, как правило, перед кассовой зоной или у входа. Также их можно поместить на витрину, чтобы привлечь внимание проходящих мимо людей. Нужно, чтобы книги, которые являются более важными для продажи, обратили на себя внимание покупателя при его входе в торговый зал и могли бы подтолкнуть его на спонтанную покупку уже на выходе из магазина. Исходя из обозначенных задач, определяются типы торгового оборудования, стилистические и конструкционные решения.

Движение потоков покупателей должно быть четко скоординировано: люди не должны пересекаться, мешать друг другу, чувствовать какие-то неудобства во время изучения товара или создавать их. При плохо продуманной эргономике книжного магазина покупатели разойтись не могут, не то чтобы посмотреть или полистать интересующую книгу. Это отражается на посещаемости магазина и соответственно на прибыли. Обычно человек движется по часовой стрелке. Пространство торгового



зала должно быть спроектировано так, чтобы покупатель мог обойти весь магазин, не столкнувшись с теми, кто еще выбирает или уже выбрал книги, и беспрепятственно пройти к кассе. Чтобы посетители могли без труда ориентироваться, используются эффективные системы средств визуальной коммуникации. Также внедряются современные элек-

Рис. 3. Способы навигации.

тронные средства навигации, электронные каталоги и системы для поиска необходимых книг, журналов и различных цифровых носителей. Для рекламы новой или популярной печатной продукции могут использоваться технологии беспроводной передачи данных. Книжный магазин – это место, где покупателю приходится довольно долго концентрироваться на внимательном изучении книг и чтении текста, т.е. напрягать зрение, поэтому в магазинах предъявляют особые требования к освещению.

Рассмотрим примеры интерьеров книжных магазинов в разных странах (рис. 4 – 7):



Рис. 4. Bookabar (Рим, Италия).

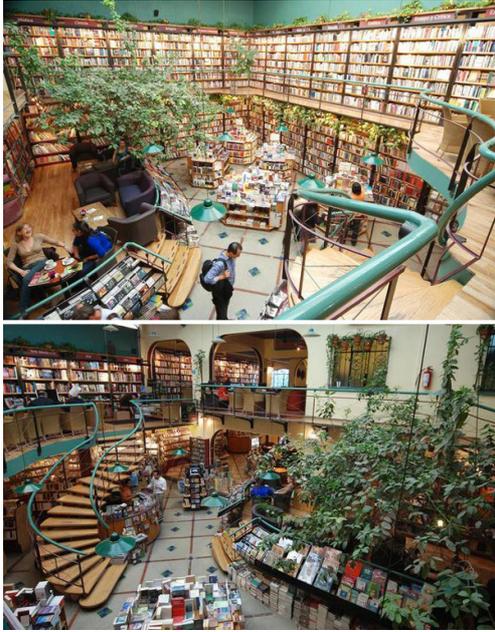


Рис. 5. Cafebreria El Pendulo (Мехико, Мексика).



Рис. 6. Livraria Lello (Порту, Португалия).



Рис. 7. Selexyz (Маастрихт, Нидерланды).

Литература

1. Учебно-методическое пособие по дисциплине ОД.А.06 «Современные концепции искусства и дизайна» [Электронный ресурс]: для аспирантов специальности 17.00.06 «Техн. эстетика и дизайн» / Поволж. гос. ун-т сервиса, каф. «Декоративно-прикладное искусство»; сост. Е.В. Вишневская. – Тольятти: ПВГУС, 2013.
2. Учебно-методическое пособие по дисциплине «История мирового дизайна» [Электронный ресурс]: для студентов направления подготовки 072500.68 «Дизайн» / Поволж. гос. ун-т сервиса, каф. «Декоративно-прикладное искусство»; сост. Е.В. Вишневская. – Тольятти: ПВГУС, 2013.
3. Учебно-методический комплекс по дисциплине «Дизайн-проектирование» [Электронный ресурс]: для студентов направления подготовки 072500.68 «Дизайн» / Поволж. гос. ун-т сервиса, каф. «Декоративно-прикладное искусство»; сост. А.И. Золотарев. – Тольятти: ПВГУС, 2013.
4. Учебно-методический комплекс по дисциплине «Дизайн-проектирование» [Текст]: для студентов направления подготовки 070600.62 «Дизайн» / Поволж. гос. ун-т сервиса, каф. «Дизайн и художественное проектирование изделий»; сост. А.И. Золотарев, Н.С. Карпенко. – Тольятти: ПВГУС, 2013.

5. Учебно-методическое пособие по дисциплине «Отделочные материалы в интерьере» [Электронный ресурс]: для студентов специальности 070603.65 «Искусство интерьера» / Поволж. гос. ун-т сервиса, каф. «Декоративно-прикладное искусство»; сост. Е.В. Вишневская. – Тольятти: ПВГУС, 2012.
6. Учебно-методический комплекс по дисциплине «Дизайн и рекламные технологии» [Электронный ресурс]: для студентов специальности 030602.65 «Связи с общественностью» / Поволж. гос. ун-т сервиса, каф. «Дизайн и художественное проектирование изделий»; сост. О.Д. Герасимова. – Тольятти: ПВГУС, 2012.
7. Арчакова, К.В. Современное выставочное искусство [Электронный ресурс] / К.В. Арчакова, Е.В. Вишневская // Наука и творчество: взгляд молодых профессионалов. V Междунар. науч.-практ. конф. – Тольятти: ПВГУС, 2011.
8. Учебно-методический комплекс по дисциплине «Теория дизайна» [Текст]: для студентов направления подгот. 070600.62 «Дизайн» / Поволж. гос. ун-т сервиса, каф. «Дизайн и художественное проектирование изделий»; сост. А.И. Золотарев. – Тольятти: ПВГУС, 2011.
9. Вишневская, Е.В. Проектная культура, ее компоненты. Роль дизайна в формировании современного общества [Электронный ресурс] // Вестник ТГУС. Сер. «Гуманитар. знания». – Тольятти, 2008

**ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СЕРВИСНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
И ПРОИЗВОДСТВЕ ПОТРЕБИТЕЛЬСКИХ ТОВАРОВ**

УДК 621.01

**ВОПРОСЫ ТОЧНОСТИ ИЗМЕРЕНИЯ ШУМОВЫХ ХАРАКТЕРИСТИК
ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО ОБОРУДОВАНИЯ В ПРОИЗВОДСТВЕННЫХ ПОМЕЩЕНИЯХ**

А.М. Медведев, А.В. Станийчук, Гэ Шуцзунь

В статье выполнен системный анализ методов измерения акустических характеристик технологического оборудования, позволяющий на ранних стадиях проектирования разработать эффективный комплекс мероприятий уменьшения источников повышенного шумоизлучения. Точность методов измерения в виде среднеквадратичной погрешности реализована использованием коэффициента, учитывающего увеличение уровня звукового давления в измерительных точках из-за неравномерности расположения локальных источников шума в объеме машины, влияния их ближнего звукового поля и акустической постоянной цеха.

Ключевые слова: акустика, методы измерения, погрешность.

**QUESTIONS OF ACCURACY OF MEASUREMENT OF THE NOISE CHARACTERISTICS
OF PROCESSING EQUIPMENT IN PRODUCTION ROOMS**

A.M. Medvedev, A.V. Staniychuk, Ge Shutszun

The article gives a systematic analysis of methods for measuring the acoustic characteristics of the process equipment, allowing the early stages of design to develop an effective set of measures reducing the sources of excessive noise emissions. The accuracy of measurement methods as implemented using the mean square error of the coefficient that takes into account the increase in sound pressure level in the measuring points of the non-uniformity of the location of local sources of noise in the volume of cars, the impact of their neighbor and acoustic sound field permanent shop.

Key words: acoustics, measurement methods, error.

Введение

Акустические характеристики машин и оборудования в значительной мере определяют их эксплуатационные показатели и являются важным фактором, влияющим на производительность труда. Работы по улучшению акустических характеристик машин ведутся как при разработке новых машин и модернизации действующих (снижение шума в источнике возникновения), так и при их эксплуатации (шумоглушение на путях распространения шума). Контроль акустических характеристик машин в целом и их отдельных узлов превращается в технологическую операцию, выполняемую на различных этапах производства. Как показывает практика развития мирового и отечественного машиностроения, а также результаты проведенных исследований, решение проблемы снижения шума невозможно на основе традиционного подхода к конструированию машин, без учета связи их динамики и акустики.

Постановка задачи

Шумовые характеристики источников шума предлагается использовать для определения уровней звукового давления или уровней звука на заданных расстояниях от источника шума; сравне-

ния уровней шума одного или разных видов источников; сравнения шумовых характеристик с установленными предельными значениями; планирования и оценки мероприятий по снижению шума. Стандартизованы по величине заданных погрешностей следующие методы измерений воздушного шума: точный метод в реверберационной камере ГОСТ 12.1.025-81, 2001. Шум. Определение шумовых характеристик источников шума в реверберационной камере. Точный метод при среднеквадратичной погрешности уровней звуковой мощности $\sigma_p \leq (1.5 \div 2)$ дБ; точный метод в заглушенной камере со звукопоглощающим покрытием при $\sigma_p \leq (0.5 \div 1)$ дБ и звукоотражающим полом при $\sigma_p \leq (1 \div 1.5)$ дБ, ГОСТ 12.1.024-81, 1996, Шум. Определение шумовых характеристик источников шума в заглушенной камере. Точный метод; Технический метод в реверберационной камере при $\sigma_p \leq (2 \div 5)$ дБ, ГОСТ 12.1.027-80, 1996. Шум. Определение шумовых характеристик источников шума в реверберационном помещении. Технический метод; технический метод в заглушенной камере при $\sigma_p \leq (1.5 \div 5)$ дБ, ГОСТ 12.1.026-80, 1996. Шум. Определение шумовых характеристик источников шума в свободном звуковом поле над звукоотражающей плоскостью. Технический метод; ориентировочный метод при $\sigma_p \leq (4 \div 5)$ дБ, ГОСТ Р 51402-99 (ИСО 5746-95) Шум машин. Определение уровней звуковой мощности источников шума по звуковому давлению. Ориентировочный метод с использованием измерительной поверхности над звукоотражающей плоскостью.

Первые два точных метода определения шумовых характеристик в специальных заглушенных (более точный метод) и реверберационных камерах применимы только для оборудования сравнительно небольших размеров (в пределах 5 м), поскольку требуют объемов камеры, превышающих объем машины в 100÷200 раз. Технические методы определения шумовых характеристик дают необходимую точность, но налагают ограничения на измерительные помещения, требуют создания условий свободного или реверберационного поля, которые в общем случае в производственных условиях не реализуются.

Задача исследования состоит в нахождении отличий звукового поля оборудования в измерительной зоне от свободного для принятого метода измерений.

Исследование параметров отличия звукового поля технологического оборудования в измерительной зоне от свободного. Ориентировочный метод (ГОСТ Р 51402-99) допускает проведение измерений в обычных производственных помещениях без испытаний их акустических характеристик, однако точность измерений в этом случае недостаточна для целей контрольных испытаний. На результаты измерений влияют особенности звукового поля машины: тип излучателей, их расположение в объеме машины, наличие ближнего поля излучения, а также акустические свойства производственного помещения и соседних машин. В этом случае уровень звуковой мощности (УЗМ) L_p машин определим по зависимости

$$L_p = \bar{L} + 10 \cdot \lg \left(\frac{S}{S_0} \right) - K, \quad (1)$$

где $\bar{L} = 10 \cdot \lg \left(\frac{1}{n} \cdot \sum_{i=1}^n 10^{0.1 L_i} \right)$ – средние значения уровня звукового давления на измерительной поверхности, дБА; S – площадь измерительной поверхности ($S_0 = 1 \text{ м}^2$); K – коррекция, учитывающая отличие звукового поля в измерительной зоне от свободного, дБ; n – число измерительных точек со значением уровней в них L_i . Задача состоит в нахождении точного значения коррекции K для принятого метода измерений.

Из пяти стандартных методов определения уровня звуковой мощности машин лишь один – ориентировочный – является универсальным и допускает выполнение измерений в любых условиях эксплуатации. Однако точность этого метода ограничивает его использование при контрольных ис-

пытаниях машин, так как максимальные среднеквадратичные отклонения σ_p для него составляют 4÷5 дБ. Контрольные точки (их число равно 8) при измерениях по этому методу находятся на расстоянии $d = 1$ м от наружного контура машины.

Площадь S измерительной поверхности (m^2) вычислим по формуле

$$S = \frac{4 \cdot (ab + ac + bc) \cdot (a + b + c)}{(a + b + c + 2d)}, \quad (2)$$

где $a = 0.5 \cdot l_1 + d$, $b = 0.5 \cdot l_2 + d$, $c = l_3 + d$ – размеры измерительной поверхности, м; l_1, l_2, l_3 – размеры параллелепипеда, ограничивающего машину, м; d – измерительное расстояние, м; $h = 0.25 \cdot (b + c + d)$ – высота расположения измерительных точек, м. Коррекцию влияния отраженного звука в измерительном помещении рассчитаем по формуле (допускается $K \leq 7$ дБ)

$$K = 10 \cdot \lg \left[1 + \frac{4S \cdot \left(1 - \frac{A}{S_v} \right)}{A} \right], \quad (3)$$

где $A = \bar{\alpha} \cdot S_v$ – эквивалентная площадь звукопоглощения в испытательном помещении со средним коэффициентом звукопоглощения $\bar{\alpha}$, m^2 ; S_v – площадь поверхностей, ограничивающих измерительное помещение, m^2 .

Особый интерес исследователей вызвал метод двух поверхностей и его вариант – метод трех поверхностей [1 – 4]. Определяя средние уровни звукового давления на 2-5 подобных замкнутых поверхностях, окружающих машину, величину коррекции K находим из решения системы уравнений для уровня звукового давления на измерительных поверхностях:

$$K = K(\Delta L, R), \quad (4)$$

где ΔL – разность средних УЗД на измерительных поверхностях; R – отношение их площадей.

Как показывают исследования, абсолютная погрешность метода двух поверхностей для небольших машин находится в пределах 2 дБ, достигая в отдельных случаях 5÷4 дБ, а для больших машин величина погрешности – от 2 до 6 дБ. Метод трех поверхностей несколько точнее [1, 3]. Исследования международной группы специалистов, выполненные при разработке стандартов по определению уровней звуковой мощности, установили предпочтительность измерений в свободном звуковом поле [4]. Метод двух поверхностей не был рекомендован ввиду больших ошибок измерений, а метод трех поверхностей признан целесообразным для сравнительных испытаний.

На основании ГОСТ Р 51402-99 (ИСО 5746-95) (Шум машин. Определение уровней звуковой мощности источников шума по звуковому давлению. Ориентировочный метод с использованием измерительной поверхности над звукоотражающей плоскостью), с учетом описанных методов для проведения контрольных испытаний, был применен уточненный метод определения уровней звуковой мощности на расстоянии 1 м от машины в условиях эксплуатации. Схема расположения измерительных точек представлена на рис. 1. Расчетная формула для определения октавных уровней звуковой мощности по данному методу

$$L_p = L_m - 10 \cdot \lg \left(\frac{S}{S_0} \right), \quad (5)$$

где $L_m = 10 \cdot \lg \left(\frac{1}{n} \cdot \sum_{i=1}^n 10^{0.1 L_i} \right) - K$; L_i – уровень звукового давления в i -й измерительной точке, дБ.

По данному методу коррекция при диффузном характере отраженного звукового поля в зоне измерений

$$K = 10 \cdot \lg \left(\psi + \frac{4S}{B} \right), \quad (6)$$

где $\psi = \psi_1 \cdot \psi_2$ – коэффициент, учитывающий увеличение уровня звукового давления в измерительных точках из-за неравномерности расположения локальных источников шума в объеме машины (ψ_1) и влияния их ближнего звукового поля (ψ_2); B – акустическая постоянная цеха, м^2 .

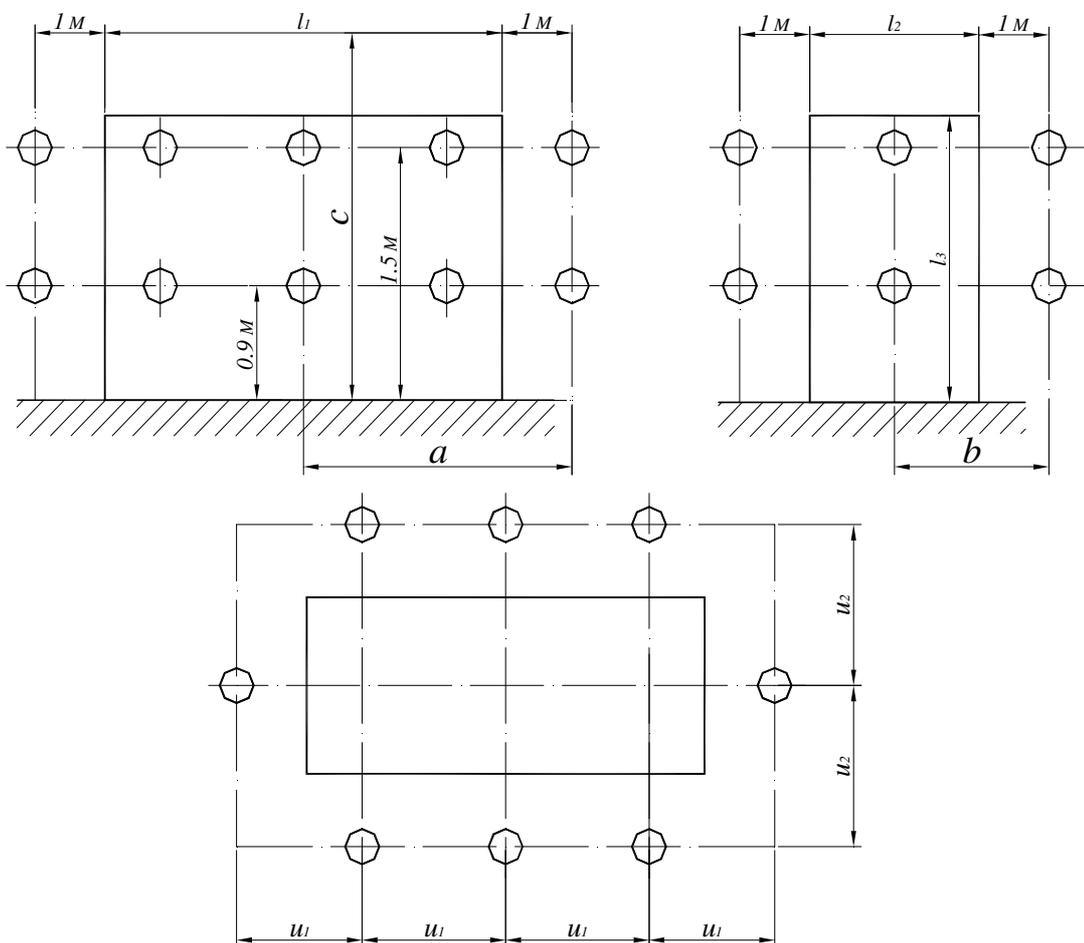


Рис. 1. Схема расположения измерительных точек по уточненному методу определения уровней звуковой мощности на расстоянии от источника 1 м:

l_1, l_2, l_3 – основные габаритные размеры машины, м; a, b, c – размеры измерительной поверхности, м; u_1, u_2 – расстояние между измерительными точками.

Большинство производственных цехов машиностроительных предприятий условно могут быть разделены на соразмерные (отношение длины l и ширины b к высоте h не превосходит соответственно 5 и 4) и плоские, поскольку имеют такие длину и ширину, что эти соотношения значительно выше. Исследования спадов уровня звукового давления (рис. 2) в проходах между металлорежущими станками на разных расстояниях от расположенного в проходах точечного образцового источника (паспортные значения среднеквадратичных отклонений для источника в полосах измерения находятся в пределах 0.7 дБ), выполненные как для соразмерных, так и для плоских цехов, показали, что для всех случаев измерений отраженное поле в измерительной зоне является диффузным.

Измерения проводились в цехах, располагающих следующим оборудованием: токарное оборудование (25x22x6 м; $\bar{\alpha} = 0.3$); сверлильное и расточное оборудование (40x 50x4.5 м; $\bar{\alpha} = 0.25$); фрезерное оборудование (60x50x4.5 м; $\bar{\alpha} = 0.24$), протяжное, строгальное оборудование (95x70x5 м; $\bar{\alpha} = 0.26$).

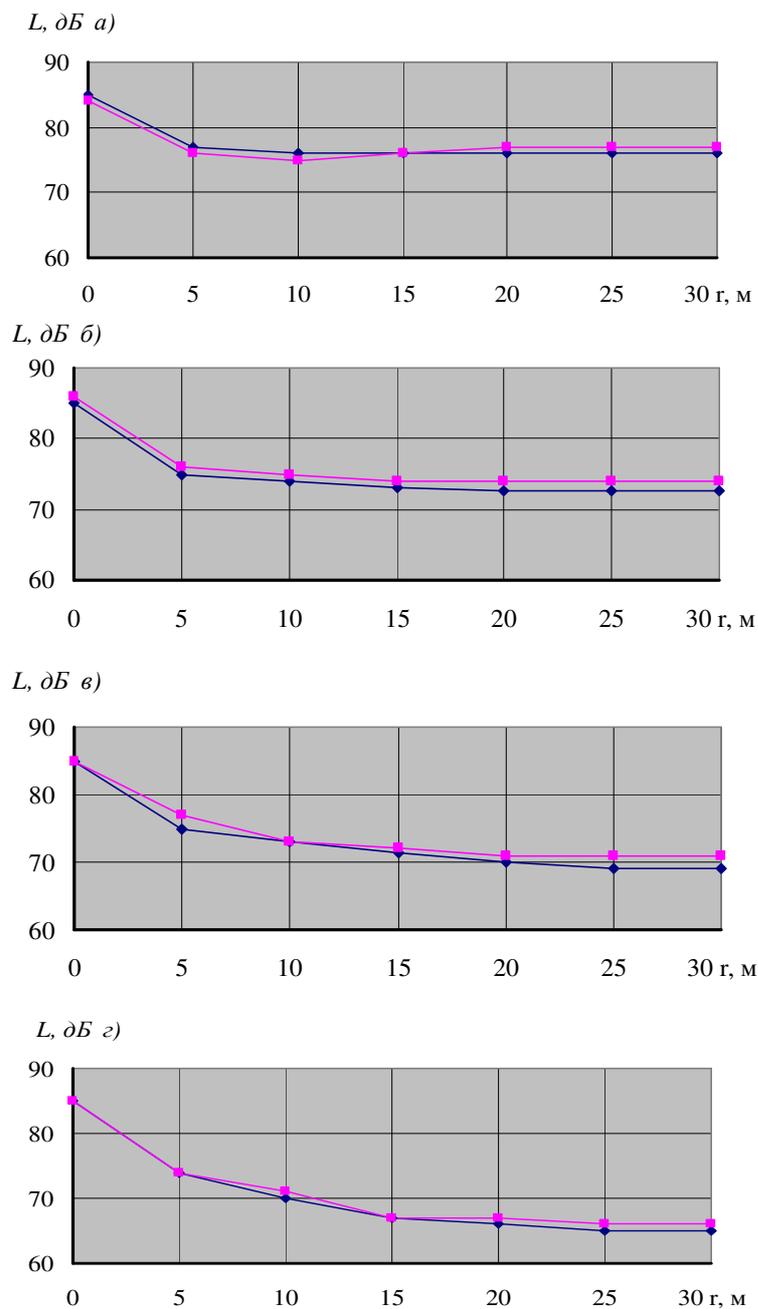


Рис. 2. Спады уровня звукового давления при удалении от образцового источника шума в проходах между станками:

—♦— экспериментальный; —■— расчетный.

Результаты измерений сопоставлялись с расчетными значениями спадов уровней, определенными в соответствии с классической теорией Сэбина по уравнению

$$L = L_p - 10 \cdot \lg \left(\frac{2\pi \cdot r^2}{B} \right) + 10 \cdot \lg \left(1 + \frac{8\pi \cdot r^2}{B} \right), \quad (7)$$

где L_p – уровень звуковой мощности образцового источника; r – расстояние от источника до измерительной точки, м.

Спад уровня звукового давления в проходах между металлорежущими станками подчиняется уравнению (7). Справедливость этого заключения подтверждается совпадением значений уровня звуковой мощности (разница в пределах 1 дБ), определенных по уточненному методу для однотипных машин, работающих при одинаковых скоростях в соразмерных и плоских цехах.

Коэффициент ψ_1 для приводов машин найден с учетом данных локализации и идентификации излучателей шума в объеме машины – в полосах измерений преобладают некогерентные точечные излучатели и линейные системы некогерентных точечных излучателей. Оценка коэффициента ψ_1 сводится к нахождению средней плотности звуковой энергии \bar{w} прямого излучения на измерительной поверхности S при известной мощности источника P_0 :

$$\psi_1 = \frac{P}{P_0} = \frac{\bar{w} \cdot c \cdot S}{P_0}, \quad (8)$$

где P – измеренная звуковая мощность, Вт; c – скорость звука в воздухе, $\frac{м}{с}$.

Механические приводы металлорежущих станков представляют собой системы линейных и точечных излучателей. Для основных типов приводов металлорежущих станков найдены значения ψ_1 в диапазоне 1.35÷1.53. Среднее значение $\psi_1 = 1.44$.

Величина коэффициента ψ_2 , учитывающего влияние в зоне измерения ближнего поля машины:

$$\psi_2 = \frac{P_1}{P_0}, \quad (9)$$

где P_1 – мощность источника в ближнем поле, Вт. Расчеты дают следующие значения коэффициента ближнего поля: при $n = 0$ (точечный излучатель) $\psi_2 = 1$ при любых r_1 ; при $n = 1$ (дипольный излучатель) $\psi_2 = 1$; при $r_1 \geq 1 м, f > 200 Гц, n = 2$ величина $\psi_2 = 1$. Можно сделать вывод, что для приводов машин с преобладанием излучателей порядков $n = 0$ и $n = 1$ для измерительной зоны на расстояниях от основных излучателей $r_1 \geq 1 м$ в представляющем практический интерес в частотном диапазоне значение коэффициента $\bar{\psi}_2 = 1$. Тогда значение коэффициента $\bar{\psi} = \bar{\psi}_1 \cdot \bar{\psi}_2 = 1.44$. Окончательное значение коррекции K для метода определения уровня звуковой мощности приводов металлорежущих станков на расстоянии 1 м в условиях эксплуатации после подстановки найденного значения $\bar{\psi} = 1.44$ в уравнение равно

$$K = 10 \lg \left(1.44 + \frac{4S}{B} \right). \quad (10)$$

Величина коррекции K для производственных помещений (в зависимости от отношения объема измерительного помещения к площади измерительной поверхности) установлена на основе статистической обработки результатов измерений и расчетов акустической постоянной помещений

$$B = \frac{A}{(1 - \bar{\alpha})}. \quad (11)$$

Эквивалентная площадь звукопоглощения измерительных помещений определялась по экспериментальным значениям времени реверберации по методике, рекомендуемой ГОСТ 12.1.027-80 (1996). Для плоских цехов звукопоглощение A рассчитывалось по формуле

$$A = \bar{\alpha} \cdot S_v. \quad (12)$$

Одновременно звукопоглощение A определялось экспериментально по времени реверберации; расчет выполнялся по значениям $\bar{\alpha}$, найденным для аналогичных соразмерных цехов. Расчетные и экспериментальные значения практически равнозначны (разница не превышает 4%). Средние значения коэффициентов звукопоглощения в различных цехах машиностроительных предприятий приведены на рис. 3.

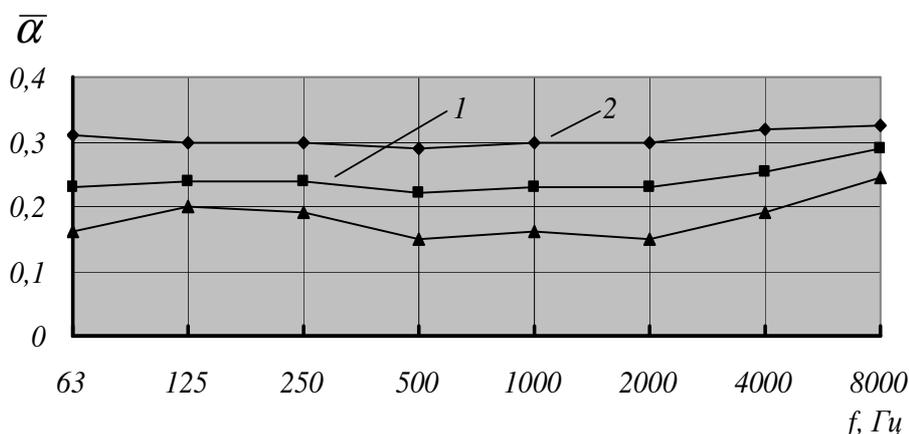


Рис. 3. Средние значения коэффициентов звукопоглощения (1) и доверительный интервал их измерения (2) для основных цехов машиностроительных предприятий при доверительной вероятности $\beta = 0.98$.

В таблице приведены средние значения коррекции K в зависимости от отношения объема помещения V к площади измерительной поверхности S для цехов машиностроительных производств.

Средние значения коэффициента коррекции K

Интервалы	Обычное производственное помещение без сильно отражающих звук поверхностей	Помещение с сильно отражающими звук поверхностями (например, облицовка кафелем), без звукопоглощающих материалов технологического назначения	Коррекция K , дБ
I	20 ÷ 50	50 ÷ 100	4.5
II	50 ÷ 90	100 ÷ 200	5.5
III	90 ÷ 500	200 ÷ 600	2.5
IV	Свыше 500	Свыше 600	1.5

Выводы

Типовые спектры УЗМ приводов машиностроительного оборудования, определенные рассмотренным уточненным методом на расстоянии 1 м от машины, техническими методами в свободном звуковом поле, в реверберационном помещении прямым измерением, сравнением с образцовым источником шума и ориентировочным методом показали, что разница в величинах УЗМ по этим методам не превосходит 1.2 дБ и находится в пределах полей среднеквадратичных отклонений для точного метода. Итак, описанный выше уточненный метод измерений на расстоянии 1 м от машины может быть положен в основу методики измерения шумовых характеристик машиностроительного оборудования в производственных помещениях.

Литература

1. Клейменов, В.В. Метод двух поверхностей и его возможности определения звуковой мощности в условиях эксплуатации // Борьба с шумом и вредными вибрациями в строительстве. – Л.: ЛДНТП, 1982.
2. Diehl, G.M. Sound power measurements of large machinery installation // Sound and Vibr. – 1974. – № 8. – P. 92.
3. Hübner, G. Analysis of errors in measuring machine noise under free-field condition // The Journal of Acoust. Soc. of America (JASA). – 1973. – № 4. – P. 967-977.
4. Hübner, G. Qualification procedures for free-field condition for sound-power determination of sound sources and methods for the determination on the appropriate environmental correction // J. Sound and Vibr. – 1977. – № 3. – P. 456-464.

ВЛИЯНИЕ ТЕХНОЛОГИИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ НА СВОЙСТВА ТЕКСТИЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ НА ПРИМЕРЕ ВОЙЛОКОВАЛЕНИЯ

М.В. Жогова

Рассматриваются вопросы влияния технологии выработки текстильных материалов на методы проектирования и изготовления изделий из них. Предметом исследования является технология ручного войлоковаления как синтез традиционных методов и современных научно-технических разработок. В работе анализируются технологии раскладки волокнистого холста при производстве войлочного полотна, позволяющие создавать материалы различной структуры и свойств.

Ключевые слова: технология, текстиль, войлок, полотно.

PRODUCTION TECHNIQUE FOR PROPERTIES TEXTILE MATERIALS FOR EXAMPLE FELTING FELT

M.V. Zhogova

Examines questions of the impact of technology at the production of textile materials, to the methods of designing and manufacturing products from them. The subject of research is the technology of felting as a synthesis of traditional methods and modern scientific and technological developments. The paper examines the technology of the alignment of the wool fibers in the production of felted fabric, allowing to create materials with different structures and properties.

Key words: technology, textiles, felt, fabric.

Технология выработки текстильных материалов существенно влияет на методы проектирования и изготовления изделий из них. Данная взаимосвязь, прежде всего, касается свойств материала, определяемых выбором сырья и способом производства, что, в свою очередь, диктует использование определенных методов формирования готового изделия. В швейной промышленности существует система «алгоритмов», описывающих особенности и порядок изготовления изделий из материалов определенных свойств. Однако при возникновении инновационных материалов дизайнеры и технологи сталкиваются с необходимостью поиска новых методов создания и обработки деталей кроя.

В настоящее время, помимо появления текстильных материалов с улучшенными гигиеническими и эргономическими показателями, целью которых является создание максимально комфортной «одежды будущего» [1, 2], мода характеризуется применением нестандартных для одежды материалов, а также возвращением традиционных технологий. Ярким примером синтеза традиций и инноваций может служить использование в производстве одежды одновременно «трехмерных» материалов – таких как бесшовный трикотаж, термопластичный полиэстер, «аэрозольная» ткань, и материалов, для создания которых требуется ручной труд – ткань с вышивкой, кружево ручной работы и т.д. Во многом повышенное внимание к традициям, наравне с технологиями нового поколения, обусловлено развитием легкой промышленности во второй половине XX в. Эпоха «готового платья», с одной стороны, сделала моду достоянием широкого круга людей, с другой, – через упрощение художественных средств и удешевление производства положила начало процессу «возвращения к истокам». Благодаря данной тенденции такие материалы как кружево, войлок ручной работы воспринимаются современным потребителем материалами настолько же уникальными, как порождения новейших технологий. На данном пути дизайнеры и технологи сталкиваются с теми же проблемами, что и при поиске методов обработки материалов нового поколения. Основной проблемой является отсутствие систематизированной информации о свойствах полотен, критериях оценки их качества и т.д.

Из традиционных материалов наибольшие сложности возникают при создании изделий из войлока. Войлок – нетканый текстильный материал, изготовленный из шерстяных волокон методом сцепления волокон шерсти с помощью горячей мыльной воды, давления или специальных игл. Процесс трансформации волокон шерсти в цельное войлочное полотно называется валянием. В современных справочниках различия между войлоком промышленного и ручного производства не прослеживается [3, 4]. Отсутствие систематизированной информации о свойствах и возможностях материала мешает выявить наиболее подходящий метод его обработки. Как было отмечено выше, данные сведения можно получить путем анализа технологии создания текстильного материала.

С V века до н.э. и до нашего времени было изобретено множество методов валяния войлока, включая способы раскладки сырья, заваливания и усадки. Каждый из этих этапов влияет на качество и свойства готового материала, а их комбинирование позволяет создавать множество вариантов полотна, сравнимых с многообразием тканых полотен, с их различными ткацкими переплетениями, методами окраски, обработки и т.д.

В настоящее время к классическим (основным) технологиям ручного производства войлока часто относят валяние «мокрое» и «сухое». Однако сухое валяние («фильцевание» или «felting») появилось лишь в середине XX в., следовательно, учитывая всю историю развития войлоковалаения (самые ранние свидетельства использования войлока, найденные в Турции, датируются периодом неолита, около 5 тыс. лет назад), технология не может считаться классической (традиционной). Для данного исследования намного более важно то, что «felting» применяется, в основном, для создания объемных форм (скульптуры, игрушки), а при создании одежды может использоваться лишь как вспомогательный прием.

Следовательно, основной (и традиционной) технологией войлоковалаения, используемой для создания предметов одежды, является валяние мокрое [5]. Процесс ручного производства войлочного полотна включает следующие этапы: укладывание шерсти различными способами или так называемая, «раскладка», в результате которой формируется волокнистый холст заданной структуры (заданную ориентацию волокон в холсте принято называть «схема раскладки»); сваливание шерсти в единое полотно («префельт») путем механического воздействия на предварительно смоченный специальным составом волокнистый холст; усаживание префелта путем специальной обработки для увеличения прочности и придания фактуры; выполаскивание готового изделия в воде для удаления смазывающего состава; отделочные работы [6].

Особенности выполнения каждого из этапов влияют на качество и свойства готового полотна. Для разработки наиболее малооперационных методов обработки изделий из войлока, создающих максимально удобные в эксплуатации соединения деталей кроя, был проведен анализ методов раскладки полотна. Задача раскладки – создание максимально равномерного (если декоративное решение полотна не требует иного решения) слоя волокон шерсти. Укладывание волокон шерсти в большей степени, чем любой другой этап, влияет на структуру готового материала, а именно – его равномерность, толщину, наличие stretch-эффекта и т.д. На выбор метода раскладки, помимо заданных свойств готового материала, влияет выбор типа сырья: кардочес или гребенная лента. Раскладка различная для каждого из них.

Раскладка гребенной ленты считается сложнее, чем раскладка кардочеса, но она более многообразна и предсказуема. В отличие от кардочеса волокна в гребенной ленте имеют четкую направленность, что позволяет распределять их по поверхности не хаотично, а в определенном порядке, согласно заранее составленному плану. Графическое изображение размещения волокон в раскладке, как и сама заданная ориентация волокон в холсте, называется схемой раскладки. Свойства готового материала напрямую зависят от схемы раскладки и количества слоев, – следовательно, методы создания войлока различных свойств из гребенной ленты логичнее всего систематизировать по схеме раскладки.

В данном исследовании были рассмотрены традиционные схемы раскладки, а также выделен ряд комбинированных схем. Рассмотрим по отдельности каждую из них.

Классическая двухслойная раскладка (ортогональная). Согласно данной схеме, волокна в каждом слое располагаются параллельными рядами, с небольшим нахлестом каждого последующего ряда на предыдущий. Каждый последующий слой перпендикулярен предыдущему, т.е. если ряды в первом слое располагались горизонтально, во втором они будут располагаться вертикально, затем – снова горизонтально и т.д. Минимальное количество слоев в подобной раскладке – два. Для создания материала максимально равномерной толщины при повторе первой пары слоев (горизонтальный и вертикальный) каждая последующая пара раскладывается со смещением на 1-3 см вправо и вниз. При использовании подобной раскладки получается нетянущийся войлок заданной толщины, хорошо держащий форму.

Однослойная раскладка. Как и в классической двухслойной, волокна в каждом слое располагаются параллельными рядами, с небольшим нахлестом каждого последующего ряда на предыдущий. Данная схема не предполагает использование более одного слоя шерсти, однако для фиксации слоя возможно использовать дополнительный настил из волокон вискозы, льна, шелка, конопли и других декоративных волокон. Войлок получается ажурный, полупрозрачный; материал характеризуется большим процентом усадки по направлению, перпендикулярному направлению волокон.

Диагональная раскладка, «елочка» или раскладка-стретч. Шерсть выкладывается двумя перекрещенными у основания пряжами, при этом каждый последующий ряд прикрывает предыдущий на одну треть и раскладывается со смещением на 1-3 см вправо. Войлок, созданный с использованием данной схемы раскладки, хорошо тянется и формируется.

Раскладка на ткани или раскладка в технике «нуно-войлок». Характеризуется тем, что при любом типе раскладки (чаще всего «классическая двухслойная» и «однослойная») перед прокладыванием первого слоя поверхность застилается тонкой тканью, которая в процессе валяния соединяется с шерстяным слоем. В некоторых случаях (чаще всего при более сложной раскладке ткани – мозаикой или складками для создания различных декоративных эффектов) ткань укладывается после формирования шерстяного слоя. Готовое войлочное полотно характеризуется пластичностью и эффектной фактурной поверхностью.

Радиальная раскладка. Раскладка ведется от центра. Как и в классической двухслойной, ряды волокон идут в одном направлении, а каждый последующий слой перпендикулярен предыдущему, т.е. один из слоев располагается в направлении от центра к краям окружности по направлениям радиусов, следующий – дугами по окружности, затем снова от центра (как и при ортогональной раскладке, два направления чередуются). Подобная раскладка используется при создании округлой выпуклой формы: беретов и шляп, области груди на плечевой одежде и т.д.

Комбинирование схем раскладки открывает невероятные возможности для проектирования одежды, так как позволяет создавать материалы различных свойств, максимально соответствующих заданным требованиям. Например, применение комбинированной радиально-ортогональной раскладки позволит создать бесшовный рукав, с посадкой на любую фигуру. Использование в одном изделии диагональной и ортогональной раскладки придаст изделию мягкую форму с фиксацией на определенных участках, без введения дополнительных членений и фурнитуры.

Раскладка кардочеса считается более простой, чем раскладка гребенной ленты, однако при создании материала толщиной менее 2,5 мм она менее предсказуема: свалять тонкое равномерное полотно из данного типа шерсти очень трудоемко. Следовательно, кардочес предпочтительнее использовать либо при создании войлока толщиной 2,5 и более миллиметров, либо для создания материала неравномерной структуры (войлок типа «паутинка»).

При валянии войлока из кардочеса с заданной толщиной материала более 2,5 мм пользуются, в основном, двумя способами раскладки. При использовании первого из них кардочес разделяют на

слои и раскладывают на поверхности по одному, постепенно наращивая толщину раскладки, тщательно следя за тем, чтобы на каждом этапе она была равномерной. Для придания войлоку жесткости и прочности между слоями кардочеса прокладывают тонкую разреженную ткань, чаще всего шелк. Данный слой в большинстве случаев прокладывают точно посередине раскладки (например: 4 слоя кардочеса, затем шелковое полотно, затем снова 4 слоя кардочеса) либо на поверхности для придания ярко выраженной фактуры. Расположение шелковой ткани на поверхности войлока также предохраняет ее от истирания. Для придания войлоку из кардочеса большей пластичности и равномерности часть слоев кардочеса заменяют гребенной лентой, уложенной по классической схеме раскладки гребенной ленты (чаще всего, как и в случае с шелком, данный слой располагается либо посередине раскладки, между слоями кардочеса, либо в ее конце).

Второй способ раскладки не предполагает последовательного наращивания толщины волоконистого холста. Кардочес разрывают на небольшие кусочки и укладывают их, сразу же формируя толщину раскладки. Дополнительные слои укладывают лишь в том случае, если в раскладке обнаружатся дефекты (неравномерность слоя, недостаточная толщина и т.д.).

Возможно использование комбинированного метода: кардочес раскладывается сначала послойно, затем отдельными кусочками выравнивается толщина слоя и т.д. В данном случае также возможна прокладка шелковой ткани, либо нескольких слоев гребенной ленты, с той лишь разницей, что при размещении подобного слоя посередине раскладки необходимо изначально поделить предполагаемую толщину раскладки на две части и, соответственно, всю ее на два этапа. При использовании подобной техники мы получаем плотный, толстый войлок с максимально однородной, слегка пушистой поверхностью.

При валянии войлока из кардочеса с заданной толщиной материала менее 2,5 мм, с неравномерной структурой материала, пользуются также несколькими приемами. В первом случае кардочес раскладывается послойно, с общей толщиной раскладки от двух до пяти слоев. При этом количество слоев на разных участках поверхности может быть различным. В некоторых случаях для придания различных декоративных эффектов волокна кардочеса распределяют по поверхности, чередуя с волокнами вискозы, льна, шелка, банана, конопли, крапивы и др.

Возможно также применение раскладки, при которой кардочес раскладывается произвольно, с общей толщиной раскладки от одного до пяти слоев на поверхности шелкового полотна, т.е. первым слоем раскладки является шелковая ткань, далее – произвольное количество слоев кардочеса. Ткань в данном случае является основой, к которой приваливаются волокна шерсти. По сути, данная раскладка является примером техники «нуно». Готовый материал имеет неравномерную структуру, ткань собирается складками, сминается, в некоторых местах вытягивается. Подобный войлок идеально вписывается в стили «гранж», «этно», «стимпанк».

Произведенный анализ позволяет не только выявить наиболее подходящий метод обработки материала в каждом конкретном случае, но и расширить представления дизайнеров о войлоке как о материале для творческих экспериментов. Немаловажным фактором для развития технологии войлокования на современном этапе является возможность сокращения технологического процесса изготовления изделий за счет исключения некоторых производственных стадий, применения наравне с традиционным сырьем (овечья шерсть) инновационных материалов, таких как искусственные декоративные волокна, стойкие натуральные красители для шерсти, специальные составы для ускорения процесса свойлачивания. Дополнив традиционную технологию современными разработками в данной области, мы получаем, с одной стороны, способ создания максимально функциональной одежды, отвечающей самым высоким потребительским требованиям, с другой, – возможность придать этой одежде неповторимость и уникальность [6].

Таким образом, технология выработки текстильных материалов существенно влияет на методы проектирования и изготовления изделий из них. На примере войлока, как материала, являющегося

ярким примером синтеза традиций и инноваций, рассмотрено влияние технологических приемов на свойства материала, которые, в свою очередь, диктуют выбор методов обработки готового изделия. Различные методы раскладки исходного сырья (овечьей шерсти) до формирования полотна позволяют создавать материал различной толщины и свойств. Например, за счет различной раскладки можно обеспечить определенные декоративные свойства – прежде всего разнообразие фактур и плавные переходы от жесткого к мягкому, фактурного к гладкому, плотного к полупрозрачному, или пластические характеристики, позволяющие растяжимому материалу переходить в материал, жестко держащий форму. Целью дальнейших исследований будет влияние на свойства готового материала последующих этапов технологического процесса (заваливание и усадка), разработка номенклатурных показателей качества валяных полотен и наиболее приемлемых методов соединения деталей края из нетканых материалов.

Литература

1. Самарин, А. Электроника, встроенная в одежду, – технологии и перспективы (часть 1-2) // Компоненты и технологии. – 2007. – № 4-5.
2. Фаррен, Э., Хатчисон, Э. Тело, киборги и новые технологии: как меняется природа одежды // Теория моды. – 2009. – № 11. – С. 55.
3. Орленко, Л.В., Гаврилова, Н.И. Конфекционирование материалов для одежды: Учеб. пособие. – М.: Академия, 2008.
4. Савостицкий, Н.А., Амирова, Э.К. Материаловедение швейного производства: Учеб. пособие. – М.: ФОРУМ: ИНФРА-М, 2006.
5. Давлетшина, З.М. Изготовление войлока у юго-восточных башкир (история и современность) // Материальная культура башкир и народов Урало-Поволжья: Сборник материалов межрегион. научно-практ. конф., посвященной 70-летию со дня рождения М.Г. Муллагулова. – Уфа: Гилем, 2008.
6. Жогова, М.В., Шеромова, И.А. Синтез технологий и традиций в современной индустрии моды на примере использования войлоковаления в дизайне одежды // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 4; URL: www.science-education.ru/118-14248 (дата обращения: 11.01.2015).

РАЗРАБОТКА ПРОЕКТА МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНОГО МЕДИЦИНСКОГО ОБОРУДОВАНИЯ

М.С. Помазков, Е.И. Помазкова, К.С. Насонов, В.А. Кушнарев

Статья посвящена проблемам проектирования медицинского оборудования, способного работать в экстремальных условиях, при этом обеспечивая достаточный комфорт пострадавшему. Разработанное устройство для оказания медицинских услуг производит инфузию лекарственных средств пациенту без привязки к стационарным условиям.

Ключевые слова: медицинское оборудование, экстремальные условия, инфузия.

DRAFTING OF MULTI-FUNCTION MEDICAL EQUIPMENT

M.S.Pomazkov, E.I. Pomazkova, K.S. Nasonov, V.A. Kushnarev

The article investigates the design of medical devices capable of operating in extreme conditions while providing sufficient comfort to the victim. Device designed to provide medical services produces infusion of drugs to a patient without reference to stationary conditions.

Key words: medical equipment, extreme conditions, infusion.

Сфера оказания медицинских услуг стремительно совершенствуется и развивается, соответственно появляется все больше разнообразного оборудования. В настоящее время протекают процессы масштабного материально-технического переоснащения лечебных учреждений.

Современные медицинские центры оснащены соответствующим терапевтическим стационарным оборудованием, в том числе различными инфузионными системами, предназначенными для внутривенного введения пациенту различных растворов: лекарств, биологических жидкостей, компонентов крови, а также для парентерального введения питательных растворов. Существующие инфузионные системы применяются, когда необходимо длительное непрерывное введение в организм различных жидкостей с высокой точностью дозирования. Оборудование позволяет программировать и контролировать объем, концентрацию, скорость введения растворов и лекарств. Данные аппараты могут быть снабжены специальными стойками на колесиках, что позволяет пациенту передвигаться при необходимости по палате и больнице[1].

Однако при ликвидации последствий опасных явлений природного или промышленного характера, при массовых транспортных авариях, других чрезвычайных и катастрофических ситуациях возникает практическая необходимость организации спасения жизни и сохранения здоровья населения [2]. Для данных ситуаций возникает острая потребность проектирования мобильного медицинского оборудования, способного функционировать непосредственно в районе возникновения чрезвычайной обстановки. В частности, для своевременного оказания медицинской помощи населению и во время транспортировки пострадавших необходимо производить инфузию лекарственных средств, без привязки к стационарным условиям, обеспечивая достаточный комфорт как пострадавшему, так и спасателю.

Для решения данной проблемы студентами Амурского государственного университета при консультациях и поддержке Амурской государственной медицинской академии разработана конструкция мобильной терапевтической инфузионной капельной системы.

При проектировании мобильной терапевтической инфузионной капельной системы необходимо было решить следующие функциональные задачи:

разработать прибор, совместимый с уже существующими стандартными комплектами к капельным системам;

совместить эргономику и соответствие прибора медицинским стандартам; минимизировать себестоимость прибора с полным сохранением функционала и надежности.

Для решения поставленных задач разработана концепция прибора, которая определена его функциональными особенностями.

Во-первых, устройство должно быть максимально портативным, обладать малым весом, быть компактным, что очень важно для хранения и использования его в полевых условиях.

Во-вторых, в экстренных условиях форма инфузий пострадавшему или пациенту различных растворов должна быть традиционной и привычной – катетерной. Кроме того, введение лекарственных средств в чрезвычайной обстановке может выполняться при любом положении тела человека, – следовательно, отличительной особенностью прибора является его невосприимчивость к гравитационным воздействиям.

Третья особенность проектируемого устройства заключается в его основном предназначении – способности длительного, непрерывного введения пациенту различных растворов с высокой точностью дозирования, вследствие чего проектируемый прибор должен обладать программируемыми циклами инфузий и механической защитой емкости, в которой находится раствор для внутривенного введения.

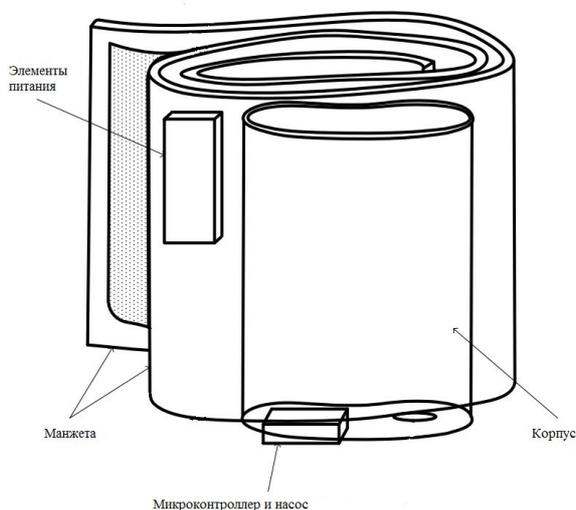


Рис. 1. Эскиз устройства мобильной инфузионной капельной системы.

Авторским программным обеспечением. Он поддерживает загрузку различных программ, расширение функционала путем добавления некоторых блоков, которые соблюдают строгую последовательность и временные промежутки между введениями, скорость введения, объем каждой дозы при впрыскивании. Энергообеспечение устройства осуществляется с помощью источников электричества для автономного питания.

На следующем этапе проектирования изготовлен опытный образец устройства мобильной терапевтической инфузионной капельной системы с авторским названием IPS 1.0 и проведены стендовые испытания, в ходе которых подтверждены его физические свойства по способности введения питательных растворов и других веществ, необходимых для поддержания жизнедеятельности всего организма. Опытный образец устройства мобильной терапевтической инфузионной капельной системы представлен на рис. 2.

В результате проектных исследований разработана авторская модель устройства, в котором реализованы все основные концептуальные положения. Схема устройства представлена на рис. 1.

Основной принцип действия заключается в следующем: пакет с инфузионным раствором подключается к перистальтическому насосу, к которому в свою очередь подключается стандартная капельная система. Раствор движется путем проталкивания насосом по капельной системе, что обеспечивает высокую точность дозирования. Двигатель управляется микроконтроллером, который обеспе-



Рис. 2. Опытный образец устройства IPS 1.0

Устройства такого типа в состоянии не только помочь добиться положительного результата в процессе экстренной помощи, но также сэкономить достаточное количество времени, которое иногда может спасти жизнь. Сфера возможного использования разработанного устройства достаточно широка. Очень интересно коммерческое использование данного устройства пациентами медицинских учреждений, которые получают медицинскую услугу внутривенного введения лекарственных растворов в условиях дневного стационара.

Кроме гражданской эксплуатации в различных чрезвычайных ситуациях, данное устройство может найти применение в военной, космической и исследовательской областях деятельности.

Целью дальнейших исследований по совершенствованию работы устройства являются: оптимизация компоновки с точки зрения эргономики, а также расширение его функциональных возможностей. Дальнейшее тестирование в реальных условиях позволит привлечь заинтересованных производителей к разработанному устройству.

Литература

1. Яромич, И.В. – Сестринское дело и манипуляционная техника [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://kingmed.info/knigi/Sestrinskoe_delo/book_3145/Sestrinskoe_delo_i_manipulyatsionnaya_tehnika-Yaromich_IV-2011-pdf.
2. Колб, Л.И. Медицина катастроф и чрезвычайных ситуаций: Учеб. пособие / Л.И. Колб, С.И. Леонович, И.И. Леонович. – Минск: Выш. шк., 2008. – 448 с. [Электронный ресурс].
3. Яромич, И.В. Сестринское дело и манипуляционная техника: Учебник. – Минск: Выш. шк., 2011. – 528 с.

УДК 677.025.001.66

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ТРИКОТАЖНЫХ ПЕРЕПЛЕТЕНИЙ

Г.П. Рузайкина

Рассматривается вопрос расширения ассортимента трикотажных изделий и снижения их материалоемкости. Поставленные задачи решаются за счет предложения к использованию новых видов переплетений.

Ключевые слова: *трикотаж, переплетение, ассортимент, ресурсосберегающие технологии, технический результат.*

TECHNOLOGICAL ASPECTS OF DESIGN KNITTED WEAVE

G.P. Ruzaikina

The question of expanding the range of knitwear and reduce their consumption of materials. The problem is solved by offering the use of new types of stitches.

Key words: *knit, weave, range, resource-saving technologies, the technical result.*

В наше динамичное время трикотаж является одним из самых популярных предметов женского, мужского и детского гардероба. Это очень удобная и комфортная одежда. В отличие от других текстильных изделий трикотаж обладает растяжимостью по всем направлениям из-за возможности петель – элементарной структурной единицы трикотажного переплетения – изменять форму и размеры. Рыхлая петельная структура придает трикотажу мягкость и несминаемость, делает изделия пластичными и динамичными.

Рисунчатые и комбинированные переплетения играют одну из основных ролей в художественном оформлении трикотажной одежды. Рисунчатые переплетения образуются на базе главных и

производных переплетений путем изменения их структуры или вязывания дополнительных нитей [2]. С помощью рисунчатых переплетений можно придать трикотажу свойства, улучшающие его качества: уменьшить распускаемость, регулировать растяжимость и ширину полотна при одинаковом количестве работающих игл, снизить материалоемкость. Разнообразие рисунков на трикотаже комбинированных и рисунчатых переплетений достигается различными вариантами выключения игл по ширине раппорта, изменения периодичности, направления и величины сдвигов фонтур, количеством и сочетанием рядов ластика, глади по высоте раппорта.

К комбинированным переплетениям в общем виде можно относить любые трикотажные структуры, состоящие из сочетания двух и более элементов. Изготавливаемые комбинированными и рисунчатыми переплетениями полотна имеют повышенную (на 20-30%) поверхностную плотность, что приводит к перерасходу сырья и нарушает непрерывность технологического процесса.

Современные условия рыночной экономики – конкуренция, ограниченность финансовых ресурсов, высокие требования к качеству выпускаемой продукции – ставят новые проблемы в области обеспечения ресурсосбережения. Она обеспечивается посредством использования ресурсосберегающих и энергосберегающих технологий; снижения фондоемкости и материалоемкости продукции; повышения производительности труда; повышения качества продукции [1].

Ресурсосберегающие технологии обеспечивают производство продукции с минимально возможным потреблением источников энергии, а также сырья, материалов, воздуха, воды и прочих ресурсов для технологических целей. Ресурсосберегающие технологии включают использование вторичных ресурсов, утилизацию отходов, в том числе разработку новых видов полотен, переплетений, что позволяет экономить природные ресурсы.

В целях расширения ассортимента трикотажных перекрестных полотен с пониженной материалоемкостью был проведен патентный поиск переплетений, после модернизации которых можно получить переплетения с новыми техническими и эстетическими показателями. В результате был выявлен наиболее близкий аналог, принятый за прототип. Это перекрестный трикотаж с крупнорельефным эффектом на базе прессовых переплетений [4]. Для получения рельефной поверхности полотна использовались прессовые петли высокого индекса и сдвиг одной из фонтур на 1 игольный шаг. Прессовые петли высокого индекса стягивают петельные ряды противоположной стороны, выдвигая их из плоскости полотна, создавая тем самым рельефность поверхности. Сдвиги фонтур на один игольный шаг придают волнообразность рельефной поверхности (рис. 1).

К недостаткам устройства известного переплетения относится большая материалоемкость при получении полотна. Поэтому задачей является разработка рисунчатого переплетения, которое позволило бы значительно расширить ассортимент трикотажных изделий, одновременно снижая материалоемкость изделия, а следовательно, его себестоимость.

Решение проблемы реализовано за счет технического решения нового прессового переплетения в виде сетки (рис. 2). Снижение материалоемкости полотна, а следовательно, и себестоимости трикотажного изделия в целом достигается за счет выключения из работы одной из игл. Это также приводит к снижению степени износа петлеобразующих органов – игл, пазов, по которым они движутся и клиньев вязальной каретки.

Переплетение получают следующим образом.

2 ряда P01 и P02 выполняют базовым переплетением – ластиком J2+1 (т.о. в работе участвуют 3 иглы). Затем производится сдвиг задней игольницы на 1 игольный шаг вправо. В последующих 4 рядах P03–P06 на иглах И01' и И02' задней игольницы (ЗИ) образуются прессовые наброски 2 и 3, соединенные протяжкой 4. Прессовые наброски образуются друг над другом. Далее производится сдвиг игольницы на 1 игольный шаг влево и продолжается вязание согласно раппорту (рис. 3).

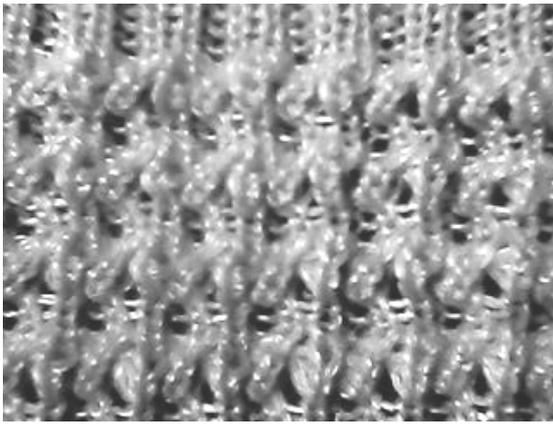


Рис. 1. Внешний вид переплетения- прототипа.

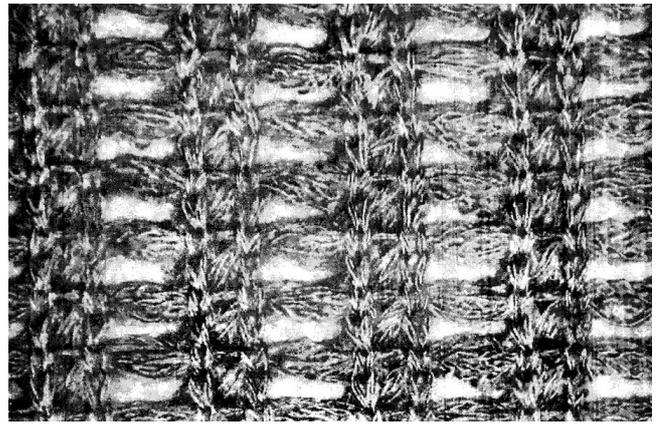


Рис. 2. Внешний вид образца переплетения прессового трикотажа с эффектом сетки..

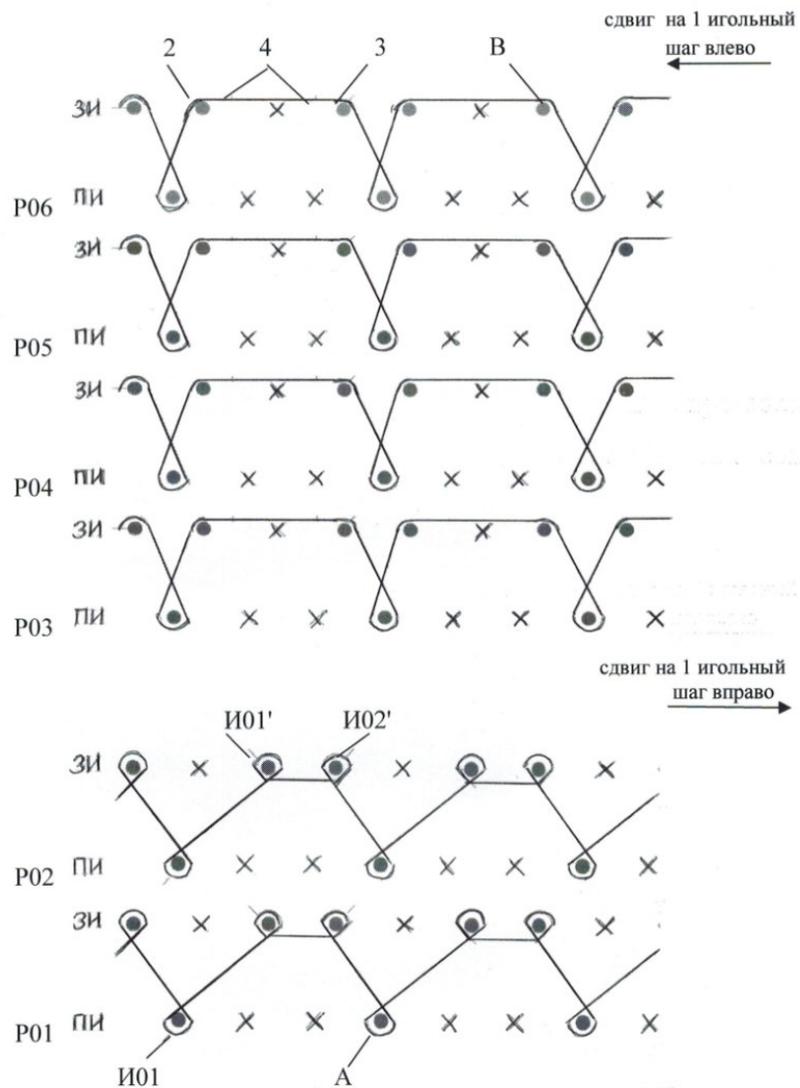


Рис. 3. Схема переплетения прессового трикотажа с эффектом сетки.

В полученном новом прессовом переплетении протяжки между набросками формируют в совокупности с петельными столбиками ажурные отверстия прямоугольной формы, создавая эффект сетчатого полотна. Данный эффект получается за счет изменения раппорта вязания базового перепле-

тения (с 4 рядов у прототипа до 2 рядов в предлагаемом переплетении) и направления сдвига рядов с прессовыми набросками.

В результате проведенных испытаний установлено, что новое переплетение обладает меньшими необратимыми деформациями, более эластично, имеет меньшую поверхностную плотность, что позволяет экономить сырьевые ресурсы. Новое переплетение имеет большую ширину образца на том же количестве игл, что позволяет выпускать изделия больших размеров без введения дополнительных конструктивных членений деталей по вертикали при ограниченной ширине игольницы плосковязального оборудования (рис. 2).

В результате использования переплетения получают следующий технический результат:

расширение ассортимента трикотажных полотен за счет получения нового вида переплетения;

снижение материалоемкости полотна за счет работы на меньшем количестве игл;

увеличение воздухопроницаемости полотна, что позволяет использовать данное переплетение в изделиях весенне-летнего ассортимента;

снижение себестоимости изделия за счет экономии пряжи;

снижение износа петлеобразующих органов трикотажных машин, таких как игла (за счет выключения части игл из работы);

Предложенный прессовый трикотаж с эффектом сетки можно легко изготовить на стандартном технологическом оборудовании как бытового, так и промышленного назначения.

Литература

1. Вдовина, Н.Н. Технология трикотажных изделий: учебное пособие. – Екатеринбург: Архитектон, 2010. – 104 с.
2. Гусева, А.А. Технология и оборудование плосковязального и кругловязального производства: Учебник для сред. спец. учеб. заведений легкой пром-ти. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981. – 400 с.
3. Крючкова, Г.А. Технология швейно-трикотажных изделий: Учеб. – М.: Академия, 2009. – 288 с.
4. Пат. №2389837 RU, МПК D04B 1/10, D04B 7/28, Перекрестный трикотаж с крупнорельефным эффектом / Г.П. Рузайкина, М.С. Косицына, Г.Г. Харьковская (ФГБОУ ВПО «АмГУ»). – № 2008120448/12; заявл. 22.05.08; опубл. 20.05.10, Бюл. № 14.

ОСОБЕННОСТИ ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЙ ОБРАБОТКИ ЖЕНСКОГО ТРАНСФОРМИРУЕМОГО ПАЛЬТО ИЗ ДВУХЛИЦЕВОГО МАТЕРИАЛА

Е.А. Слюсарева, И.А. Лядов

В статье поднимается вопрос повышения эффективности производства швейных изделий на основе разработки рациональных, технологичных конструкций одежды при использовании новых нетрадиционных материалов.

Ключевые слова: трансформируемая одежда, комплексные материалы, дублированные двухлицевые ткани, способы технологической обработки, эффективность производства.

FEATURES OF PROCESSING WOMEN'S TRANSFORMABLE COAT OF TWO-SIDED MATERIAL

E. Slyusareva, I. Lyadov

The article raises the issue of increasing the efficiency of production of garments based on the development of rational, technological design clothes using new and innovative materials.

Key words: transformable clothes, complex materials, duplicate two-sided tissue, processing method, the efficiency of production.

На сегодняшний день конкурентоспособность выпускаемой отечественными предприятиями швейной продукции остается низкой, но в последние годы спрос на швейные изделия увеличился, также выросли и требования к их качеству. Динамичный образ жизни, жизненные ситуации, характеризующиеся частой сменой функциональных процессов, высоким ритмом событий, требуют создания одежды, способной к видоизменениям (т.е. трансформируемой). Трансформирующаяся одежда всегда связана с обеспечением многих важных функций жизнедеятельности человека. Таким образом, принцип морфологической трансформации, как средства придания изделию функциональной многозначности [1], имеет фундаментальное значение в формообразовании современной одежды различного назначения. Под многофункциональным трансформирующимся изделием предлагается понимать вещь [4], обладающую подвижной структурой формы, позволяющей ей превращаться в другую вещь или изменять свои свойства. Использование элементов морфологической трансформации при проектировании изделий дает возможность расширить ассортимент, повысить универсальность и функциональные возможности одежды, сократить расходы на ее приобретение, продлить сроки ее эксплуатации.

Наиболее распространенными считают следующие 11 видов трансформации [4, 6, 8]: «растяжение-сжатие», «отделение-присоединение», «регулирование-фиксация», «свертывание-развертывание», «исчезновение-появление», «совмещение-вкладывание», «замещение», «ориентация», «перестановки» элементов или деталей одежды, «компоновка», «выворачивание». Определенный вид трансформации обеспечивает реализацию конкретных функций трансформируемой одежды. Например, при проектировании женского пальто использование методов трансформации может быть направлено на повышение универсальности, расширение социальных функций изделия, а также на обеспечение функциональных, эстетических свойств изделия. Для реализации такого принципа трансформации как «выворачивание», в частности, целесообразным является использование материалов, у которых «рабочими» поверхностями служат как лицевая, так и изнаночная стороны, отличающиеся друг от друга по какому-либо эстетическому признаку.

При производстве одежды решающая роль принадлежит технологическому процессу. В последнее время большой интерес для изготовления пальто и других видов одежды пальтово-костюмного ассортимента представляют двухсторонние двух- или трехслойные комплексные материалы, для которых существуют свои, нестандартные способы обработки. Для повышения эффективности про-

изводства швейных изделий на основе использования новых нетрадиционных материалов большое значение имеет разработка рациональных, технологичных конструкций одежды, тем более, что такая возможность часто обеспечивается свойствами самих материалов.

К основным разновидностям комплексных дублированных материалов, в том числе относят дублированные двухлицевые ткани, получаемые путем соединения двух или трех исходных материалов. К ним относятся двухслойные, стеганные и многослойные ткани. При выработке двухсторонних комплексных материалов в качестве основного используют ткани, искусственные меха, трикотажные полотна. Подкладочным материалом могут быть ткань, поролон, трикотажное, нетканое полотно или искусственный мех [7].

Технологические свойства двухслойных тканей во многом определяются способами их производства: клеевым, огневым, прошивным или ультразвуковым. При клеевом способе можно склеивать любые материалы: джинсовый, флисовый, фланель, искусственную и натуральную кожу, мех, полиуретановую пленку, вспомогательные материалы. Для склеивания применяют пятикомпонентную клеевую массу, которая качественно соединяет разнородные материалы. Дублированная таким способом ткань может пройти большое количество стирок, подвергнуться любой механической обработке. Технологический процесс изготовления изделий из дублированных двухслойных тканей сопровождается процессом исключения, во-первых, лишних швов и строчек и, во-вторых, прокладочных, подкладочных и клеевых материалов из пакета одежды.

При использовании многослойных материалов важно правильно подобрать технологические режимы обработки изделий (виды швейных игл и ниток, тип стежков и строчек, количество стежков в 1 см, вид технологического оборудования и др.). Для многослойных материалов рекомендуются иглы с шарообразным острием типа R (универсальные) и SES (трикотажные), а также с небольшим режущим острием трехгранной формы типа SD1 (для материалов, обладающих повышенной жесткостью).

При разработке технологических процессов изготовления швейных изделий из многослойных материалов рекомендуется использование [2]:

швейных машин, оснащенных дополнительными механизмами перемещения материала (шагающей лапкой, отклоняющейся иглой и др.);

многофункциональных швейных машин плоского цепного стежка, позволяющих применять параллельную обработку (обметывание и распошивание) срезов и швов. Обработанные на указанных машинах швы могут одновременно выполнять декоративную функцию (при использовании швейных ниток контрастных оттенков);

швейных машин цепного краеобметочного декоративного стежка для обработки открытых срезов (борта, низа изделия и рукавов, отлета воротника и т. п.) строчкой шириной 0,8 – 1,0 см.

Особенностью моделирования изделий из многослойных материалов является возможность использования материалов как с лицевой, так и с изнаночной стороны. В связи с этим возникает проблема оформления соединяемых срезов и краев деталей. Для бесподкладочных изделий из двух-

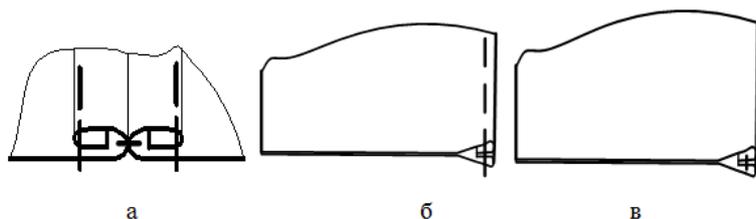


Рис. 1. Способы обработки швов: а – способ обработки соединительного шва; б, в – способы обработки краевого шва машинным способом и вручную.

сторонних материалов разработаны определенные способы технологической обработки [5]. В том случае, если используется двухслойная ткань, слои которой можно отделить друг от друга, основные узлы можно обрабатывать следующим образом:

срезы стачивают швом шириной 2,0 см, припуски шва расслаивают, внутренний слой каждого при-

пуска высекают, оставляя 0,4–0,5 см, шов разутюживают. Срезы внешних слоев подгибают внутрь на 0,8–1,0 см и настрочивают отделочной строчкой на расстоянии 0,2 см от сгиба (рис. 1а);

края бортов при отсутствии подбортов, края низа изделия и низа рукавов обрабатывают так: ткань расслаивают на ширину 2,0–2,5 см, срезы слоев подгибают внутрь на 0,8–1,0 см, сгибы соединяют между собой машинной строчкой (рис. 1б) или частыми потайными стежками вручную (рис. 1в).

В бесподкладочных изделиях из более плотных тканей, в том числе двухсторонних однослойных или структурных и пестротканых, швы и открытые срезы могут быть обработаны трикотажной тесьмой шириной 1,8–2,2 см, которая легко выкладывается по фигурным срезам (рис. 2 а, е). Соединение

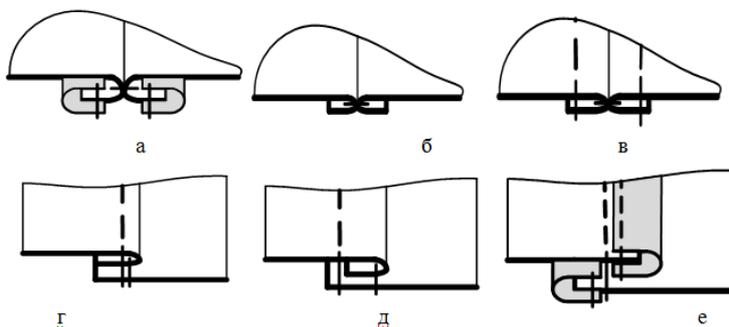


Рис. 2. Способы соединения деталей: а, б, в – стачным швом; г, д – настрочным швом; е – накладным швом.

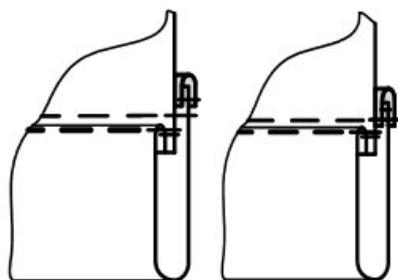


Рис. 3. Обработка низа рукава.

деталей производят стачными (рис. 2 а, б, в), настрочными (рис. 2 г, д) или накладными швами (рис. 2 е).

При обработке низа рукавов с притачными манжетами внутренние срезы манжет окантовывают тесьмой (рис. 3). Верхнюю манжету притачивают к срезу низа рукава, шов заутюживают на манжету. Внутренний окантованный край нижней манжеты настрочивают на рукав отделочной строчкой.

При необходимости на этапе окончательной отделки возможна незначительная влажно-тепловая обработка. Для этого можно использовать легкие утюги (до 1,7 кг), без пропаривания с тефлоновыми насадками. В зависимости от модельных особенностей обметывают петли «с глазком», изготавливают навесные петли из шнура или тесьмы или используют металлическую фурнитуру (пряжки, блочки, кнопки и др.) [3].

На кафедре сервисных технологий АмГУ в рамках дипломной работы была разработана модель и изготовлен образец женского двухлицевого демисезонного пальто из двухстороннего двухслойного материала на основе соединения двух полушерстяных с вложением вискозы гладкокрашенных тканей с ярко выраженным контрастом сторон по цвету (рис. 4).

На кафедре сервисных технологий АмГУ в рамках дипломной работы была разработана модель и изготовлен образец женского двухлицевого демисезонного пальто из двухстороннего двухслойного материала на основе соединения двух полушерстяных с вложением вискозы гладкокрашенных тканей с ярко выраженным контрастом сторон по цвету (рис. 4).

Разработанная модель соответствует потребительским и производственным требованиям, предъявляемым к одежде данного ассортимента, направлениям моды. Пальто имеет полуприлегающий силуэт, умеренный объем, длину до середины колена и конструктивно-декоративные элементы: кокетки, рельефы переда и спинки, застежку на кнопки, манжеты и пояс.

Трансформация изделия основана на таких ее видах как «замещение» элементов или деталей другими элементами или деталями и «выворачивание».

Первый вариант внешнего вида пальто представляет собой изделие коричневого цвета. Отличительными особенностями его являются: смещенная застежка; наличие манжеты и втачного пояса,

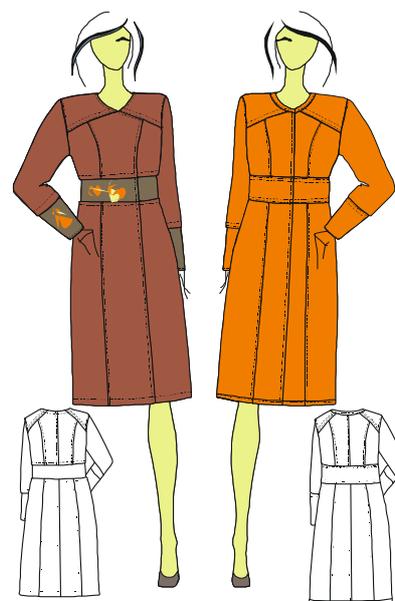


Рис. 4. Женское двухлицевое демисезонное пальто из двухстороннего двухслойного материала.

оформленных деталями из отделочной шелковой ткани с набивным цветочным рисунком; наличие дополнительной пристегивающейся с помощью кнопок отлетной манжеты и съемного пояса, пристегивающегося в местах соединения втачного пояса с верхней и нижней частями изделия, оформленных отделочным материалом, имеющим иную фактуру и цвет (например, бархат), придают пальто новые эстетические свойства. Второй вариант пальто – изделие оранжевого цвета, отличительные особенности которого выражены в наличии: центральной застежки; манжеты и втачного пояса, выполненных из основного материала; линий членения конструкции, подчеркнутых швами и отделочными строчками, придающими изделию лаконичный законченный внешний вид.

При изготовлении двухлицевого демисезонного женского пальто использовалась полушерстяная двухслойная ткань с разной окраской сторон (оранжевая и коричневой). Следует еще раз подчеркнуть, что особенностью такого материала является то, что его можно использовать с обеих сторон.

В зависимости от степени осыпаемости такого материала его срезы рекомендуется окантовывать, обметывать или оставлять необработанными. При обработке проектируемого изделия срезы деталей были обметаны на машине трехниточного цепного стежка нитками в цвет каждой из сторон деталей и соединены накладным швом (рис. 5). Такой способ обработки применен для рельефных, боковых швов, при соединении срезов одношовного рукава и для шва втачивания его в пройму изделия. Для оптимизации конструкции вытачки были переведены в конструктивные линии (рельефы). На полочках и спинке имеются притачные кокетки, срезы основания которых для соединения с основными деталями распускают по припуску, дублируют и обметывают по отдельности, а затем соединяют с частями переда и спинки (рис. 6). Срезы горловины, борта и низа пальто обработаны бейкой (рис. 7). Бейка изготовлена из основного материала, расслоенного на два слоя (коричневого и оранжевого цвета), чтобы не создавать излишней толщины шва при обработке краев изделия.

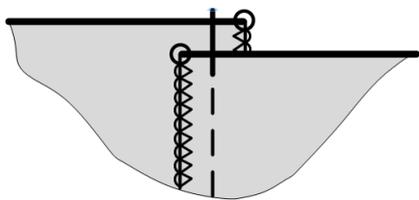


Рис. 5. Обработка накладного кармана.

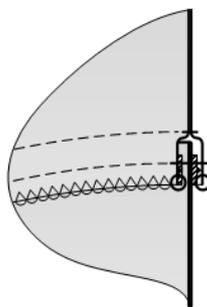


Рис. 6. Обработка кокетки.

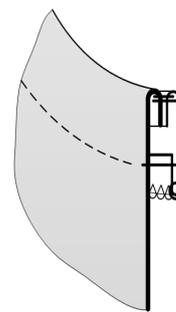


Рис. 7. Обработка среза бейкой.

Пальто изготавливается не по классической схеме сборки (сначала заготавливают спинки и полочки, затем выполняют боковые швы), а по схеме – сначала заготавливается верхняя часть пальто, а затем нижняя. Анализ блок-схемы начальной обработки и сборки пальто показал, что процесс изготовления состоит из двух этапов: заготовки и монтажа. В заготовку деталей входят следующие операции: обметывание срезов деталей, обработка верхней и нижней частей пальто. В монтаж входят: соединение верхней и нижней частей пальто при помощи втачного пояса, обтачивание среза горловины, низа и борта бейкой, втачивание рукава в пройму, пришивание кнопок. Заключительным этапом технологической обработки двухлицевого демисезонного женского пальто из полушерстяной ткани является влажно-тепловая обработка, которая состоит из окончательной утюжки пальто, чистки от производственного мусора.

Чтобы узнать, является ли экономически целесообразным и насколько производство двухлицевого демисезонного женского пальто, были проведены сравнительные расчеты экономических по-

казателей для проектируемого изделия и изделия, основанного на первом варианте пальто (сторона коричневого цвета), но при условии, что оно выполняется с подкладкой, по стандартной схеме сборки женского демисезонного пальто.

Сравнение расчетов показало, что в результате изготовления двухстороннего пальто происходит снижение себестоимости изделия по сравнению с изготовлением женского пальто с подкладкой по классической технологии. Это снижение составляет 760 руб. при расчете на одно изделие в абсолютном выражении, или 18 %. При выпуске 1000 изделий экономия составит 760 тыс. рублей.

Сравнение экономических показателей производств пальто женского демисезонного двухстороннего и пальто с подкладкой представлено в таблице.

Сравнение экономических показателей производств пальто женского демисезонного двухстороннего и пальто с подкладкой

Изделие	Полная себестоимость	Прибыль	Цена
Двухлицевое демисезонное женское пальто	2425,18	485,04	3434,05
Демисезонное женское пальто с подкладкой	2962,35	590,18	4194,69
Эффективность	537,17	105,14	760,64

Таким образом, экономические расчеты подтвердили эффективность производства двухстороннего женского демисезонного пальто по сравнению с пальто аналогичного внешнего вида, изготовленного с подкладкой по классической технологии.

Литература

1. Акилова, З.Т. Моделирование одежды на основе принципа трансформации (новые приемы разработки модных форм одежды): Учеб. пособие для вузов / З.Т. Акилова, Г.И. Петушкова, А.А. Пацявичюте. – М.: Легпромбытиздат, 1993. – 200 с.
2. Ассортимент и унифицированная технология поузловой обработки швейных изделий из дублированных многослойных материалов: нормативно-техническая документация. – М.: ОАО ЦНИИШП, 2007.
3. Конопальцева, Н.М. Конструирование и технология изготовления одежды: Учеб. – Ч. 2 / Н.М. Конопальцева, П.И. Пирогов, Н.А. Крюкова – М.: Академия, 2007. – 288 с.
4. Песцова, А.А. Использование принципов трансформации при проектировании одежды для беременных женщин // Фундаментальные исследования. Технические науки. – 2014. – № 9. – С. 1677–1681.
5. Кокеткин, П.П. Одежда: технология – техника, процессы – качество: Справочник. – М.: МГУДТ, 2001. – 560 с.
6. Сильчева, Л.В. Современные подходы к проектированию трансформируемой одежды [Электронный ресурс] // Актуальные проблемы разработки, использования и оценки качества новых материалов и технологий для сферы сервиса и туризма: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Режим доступа: http://old.rguts.ru/electronic_journal/number48/contents.
7. Хисамиева, Л.Г. Разработка технологии изготовления швейных изделий из дублированных материалов с полимерным покрытием / Л.Г. Хисамиева, Э.Д. Усманова, Г.Н., Мухаметшина // Вестник Казанского технологического университета. – 2010. – № 9. – С. 377-380.
8. Шамухитдинова, Л. Анализ исторических прототипов способов морфологической трансформации одежды [Электронный ресурс] / Л. Шамухитдинова, В.Чурсина, Х. Камилова // OrehCA.com: офиц. сайт. 2004. Режим доступа: <http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-02/design.shtml>.

АНАЛИЗ СПОСОБОВ ПОЛУЧЕНИЯ МЕХОВЫХ ПОЛОСОК ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ ДЕКОРАТИВНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ

Л.А. Терская, Р.И. Синенко

В статье систематизированы способы раскроя шкурок на меховые полоски для их использования в качестве декоративного элемента или как основы для формирования меховой нити. Выделены три группы схем нарезания полосок: поперек линии хребта; вдоль линии хребта; раскрой по спирали. Определены достоинства и недостатки каждого способа раскроя.

Ключевые слова: мех, полоска, декор, шкура, раскрой.

ANALYSIS OF PRODUCING FUR STRIPS FORMATION DECORATIVE ELEMENTS

L.A. Terskaia, R.I. Sinenko

In article are organized ways to cut fur pelts strips for use as a decorative element or as the basis for the formation of fur yarn. Three groups of schemes for cutting strips: across the Ridge; along the line of the Ridge; cutting of spiral. Identifies the advantages and disadvantages of each method of cutting.

Key words: fur, stripe, decoration, skin, cutting.

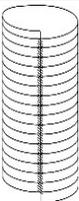
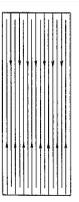
Современная экономика все более приобретает черты инновационной, связанной с разработкой, внедрением и использованием новшеств. Инновации выступают как материальная основа повышения эффективности производства, качества и конкурентоспособности продукции, снижения издержек [1].

Развитие меховой индустрии также отвечает данной стратегии и связано с непрерывным поиском инновационных решений в области работы с мехом, с разработкой новых способов применения пушнины. Одним из таких инновационных решений стало разрезание шкурок на полоски, что повлекло к дальнейшему развитию старых и появлению новых технологий, – таких как получение меховой нити, меховой трикотаж [2-4]. Так же дизайнеры стали активно использовать меховую полоску для отделки изделий, навязывая или оплетая их по краю, нашивая или настрачивая по рисунку, создавая тем самым различные внешние эффекты. В результате постоянных экспериментов со способами соединения меховых полосок с изделием дизайнеры получали новые фактуры, расширяя технологические возможности меха. Появились новые способы применения меховых полосок: теперь их втачивают в гофры плиссированной ткани, из них проектируют меховые петли, меховой кант и многое другое. Таким образом, меховые полоски, являясь самостоятельным декоративным элементом, служат для формирования других декоративных элементов.

Меховые полоски получают из целых шкурок с окрашенной кожаной тканью, их частей и даже мехового лоскута. Используют меха норки, лисицы, песца, бобра, хоря, кролика и других, широко применяют стриженный и (или) щипаный мех. [5]. Получение меховых полосок заключается в нарезании ее разной ширины: от 2 до 10 мм и более, что зависит от вида меха, замысла дизайнера и назначения этого декоративного элемента.

Существующие способы раскроя шкурок можно объединить следующим образом (таблица): поперек линии хребта; вдоль линии хребта; раскрой по спирали.

Способы раскроя шкурок

Схема нарезания шкурки	Недостатки способа	Преимущества способа
Поперек линии хребта		
1 	Длина полоски ограничена шириной шкурки Неравномерность свойств по длине полоски Простой способ раскроя	Высокая потяжка нити
2 	Неравномерность свойств по длине полоски	Простой способ раскроя Максимальная длина полоски
3 	Сложный способ раскроя Неравномерность свойств по длине полоски	Максимальная длина полоски Пышность нити Высокая потяжка
Вдоль линии хребта		
4 	Полоски небольшой длины	Простой способ Равномерность свойств по длине полоски Наиболее высокий показатель разрывной нагрузки
5 		Максимальная длина нити
По спирали		
6 	Сложный способ	Пышность нити
7 	Сложный способ Наличие лоскута после раскроя	Пышность нити

При нарезании полосок горизонтально – *поперек линии хребта* шкурки – волос направлен перпендикулярно кожевой ткани полоски. Способ простой и характеризуется неравномерностью свойств по длине полоски, связанной с топографией шкурки. В результате получаются полоски небольшой длины, ограниченной шириной шкурки (таблица, п. 1). Если разрезание по боковым частям шкурки выполнять не до конца, то образуется полоска максимальной длины (таблица, п.2). Нити, раскроенные поперек линии хребта, имеют максимальное удлинение при растяжении.

Усложнив технику раскроя, можно получить максимальную длину полоски, нарезая их также горизонтально, но по спирали (таблица, п. 3). Для этого шкурку обкраивают в виде прямоугольника и выполняют его разметку поперечными линиями с расстоянием между ними, равным ширине полоски. Полученный прямоугольник стачивают на скорняжной машине так, чтобы один край выступал на ширину полоски. меховые полоски нарезают по спирали по линиям разметки, начиная с огузочной части. Они отличаются пышностью и высокой потяжкой [6].

При нарезании полосок *вдоль линии хребта* волос направлен вдоль полоски. Если разрезание в верхней и нижней части шкурки выполнять до конца (таблица, п. 4), то образуются полоски небольшой длины, если не до конца (таблица, п. 5) – полоски максимальной длины [7]. По технике раскроя это самый простой способ, преимуществом которого является плавная равномерность свойств по длине полоски, ширина которой определяется, главным образом, видом меха. К примеру, шкурка лисицы разрезается вдоль хребтовой линии на полоски шириной 4-6 мм.

Существует также способ раскроя *по спирали*, когда спираль может располагаться по всей площади шкурки (таблица 1, п. 6) или на любом из ее топографических участков (таблица, п. 7). меховая полоска, полученная по первому способу раскроя, характеризуется высокой потяжкой и пышностью, однако отличается неравномерностью свойств по длине, связанной с топографией шкурки. Последний вариант – самый сложный по технике нарезания. В этом случае полоска нарезается по эллипсу или кругу и характеризуется пышностью. Недостатком способа является наличие лоскута после раскроя.

Рассмотренные схемы нарезания характерны для шкурок, снятых пластом. Возможен также способ раскроя шкурки, снятой чулком или трубкой. В этом случае полоска нарезается горизонтально по спирали сверху вниз по шкурке, а волос направлен перпендикулярно кожевой ткани полоски. Данный способ – один из сложных по технике раскроя, к недостаткам которого относятся: периодическая неравномерность свойств по длине нити, связанная с топографией и обрывность нити в местах удаленных лапок. Однако полученные таким способом нити характеризуются высокой потяжкой, пышностью и имеют максимальную длину [6].

Из рассмотренных способов раскроя рациональным является раскрой полосок вдоль хребта. Полоски, раскроенные таким способом, отличаются равномерностью свойств по длине полоски и наиболее высоким показателем разрывной нагрузки. Полоски, раскроенные поперек линии хребта, имеют максимальное удлинение при растяжении. Результаты исследования механических свойств меховых полосок различной ширины (2–5 мм), раскроенных поперек и вдоль хребта шкурок норки и лисицы серебристо-черной, показали, что полоски, раскроенные поперек линии хребта, обладают большей растяжимостью и меньшей прочностью, чем полоски, раскроенные вдоль хребта. При этом с увеличением ширины полоски увеличиваются их прочность и удлинение [6]. Стриженую шкурку целесообразнее раскраивать на полоски по спирали, нестриженую – на продольные полоски.

Литература

1. Инновации и их роль в экономическом развитии [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.nauka-shop.com/mod/shop/productID/33396/> (дата обращения 17.12.2014).

2. Технологии Saga Furs [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.sagafurs.com> (дата обращения 13.08.2014).
3. Разработка новой продукции в области работы с мехом норки и лисы. – Электрон. дан. и прогр. – Копенгаген: Международный центр дизайна Saga, 2003. – 1–4 электрон., опт. диск (CD–ROM).
4. М.-Арнаутова, Е. Мех и трикотаж // Ателье. – 2008. – № 1. – С. 24-27.
5. Терская, Л.А. Дизайн меховой отделки одежды: монография. – Владивосток.: Дальнаука, 2012. – 144 с.
6. Ветошкина, Е.А. Разработка способов получения и оценка свойств меховых полотен: Автореф. дис. ...канд. техн. наук. – Кострома, 2003. – 17 с.
7. Лопасова, Л.В., Токторбаева, Э.И. Особенности изготовления скроев изделий из пушно-мехового полуфабриката: учеб. пособие. – М.: Изд-во МГУДТ, 2001. – 51 с.

УДК 687.02

КОНСТРУКТОРСКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНОГО КАРМАНА

Г.Г. Харьковская

Статья посвящена проектированию кармана, совмещающего основную функцию с информационной. Рассмотрены особенности его конструкции и технологии изготовления.

Ключевые слова: *одежда, карман, функция, информация, секция.*

DESIGN-TECHNOLOGICAL ASPECTS OF THE DESIGNING THE MULTIFUNCTIONAL POCKET

G. Kharkovskaia

The article is dedicated to designing the pocket, combining main function with information function. Features of its design and manufacturing technologies are considered.

Key words: *clothing, pocket, function, information, section.*

В настоящее время карманы являются самым распространенным элементом женской, мужской и детской одежды. В современной мужской одежде карманы выполняют в основном функциональную роль, в женской и детской – чаще функционально-декоративную, а иногда только декоративную.

Без карманов немислимы спецодежда и форменная одежда для представителей разных профессий, – например, врачей, продавцов, работников сферы сервиса и многих других. Однако их униформа, помимо основной функции, должна предоставлять определенную информацию о ее носителе клиенту: название фирмы, ФИО и должность и др. Как правило, эта проблема решается при помощи бейджа (беджа) [1], фирменного значка, вышитого логотипа или товарного знака и т.п. Иногда эта информация размещается на нагрудном кармане.

Целью данной работы является проектирование кармана, в котором основная его функция совмещена с информационной.

Попытка решения этой проблемы была осуществлена американцами, разработавшими вставку в карман [3, с. 29], зарегистрированную в ВОИС (Всемирная организация интеллектуальной собственности). Вставка в карман содержит первую часть, располагающуюся снаружи кармана и практически повторяющую его контуры. Первая часть может иметь декоративный элемент. Вторая часть

вставки, которую вставляют внутрь кармана, фрикционно удерживает вставку в кармане. Первая и вторая части соединены между собой третьей частью.

Одновременно авторы подали заявку, а чуть позже запатентовали свою идею в Америке под названием «Накладка с возможностью регулировки и отсоединения, закрепляемая на кармане» [5, с. 12]. Накладка имеет первую часть, располагающуюся снаружи кармана и практически повторяющую его контуры. Эта часть, которую с возможностью отсоединения закрепляют на кармане, может иметь декоративный элемент. Декоративная накладка может иметь вторую часть, помещаемую внутрь кармана и удерживающую накладку на кармане. Третья часть соединяет первую и вторую части.

Трудно определить, есть ли различия в этих вариантах или имеют место издержки перевода текста оригинала. Ясно одно – и вставка, и накладка имеют декоративный элемент, который может содержать и предоставлять клиенту определенную информацию для идентификации контактного лица. Поэтому данная разработка заслуживает внимания автора.

Авторский подход к комплексному решению проблемы представлен в виде технического решения многофункционального кармана, имеющего несколько полостей и состоящего из удлиненной задней стенки прямоугольной формы со скругленными углами 1 (рис. 1), которая вместе с расположенной снизу передней стенкой 2 образует полость I основного кармана (рис. 2).

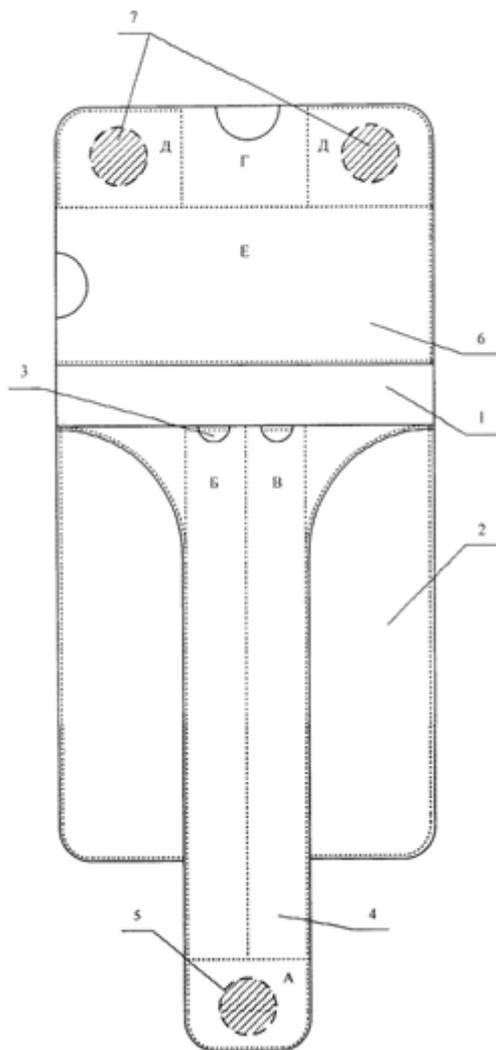


Рис. 1. Общий вид многофункционального кармана

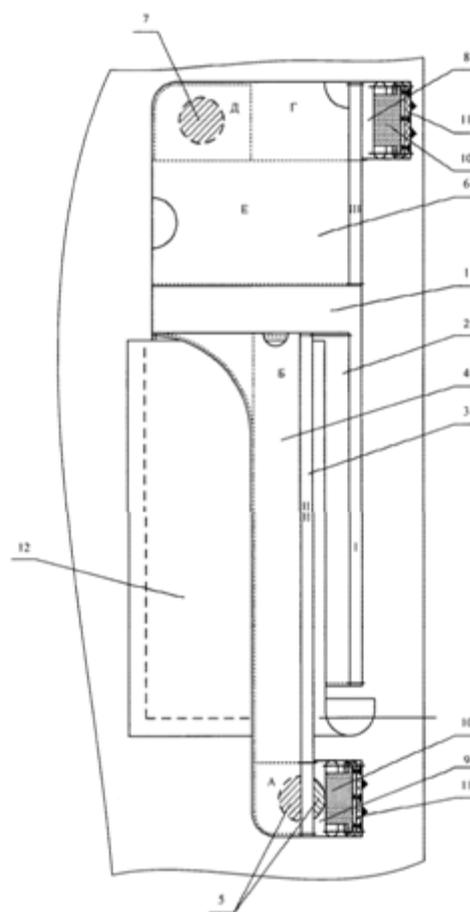


Рис. 2. Схема крепления кармана к полочке

Удлиненная полость II прямоугольной формы, образованная задней 3 и передней 4 частями фигурного клапана, подразделяется на секцию А внизу и вертикальные секции Б и В с верхним входом. Полость III образуется между верхней частью задней стенки 1 и накладной прямоугольной деталью 6, расположенной выше линии верхнего края передней стенки 2 не более чем на 1,5-2 см. Полость III подразделяется на четыре секции: нижнюю секцию Е с боковым входом и расположенные над ней последовательно в ряд секции Д, Г, Д. Размеры секций А и Д определяются величиной частей магнитных застежек 5 и 7, которые стационарно размещены в них с возможностью минимального перемещения внутри секции. Вход в секцию Г осуществляется сверху.

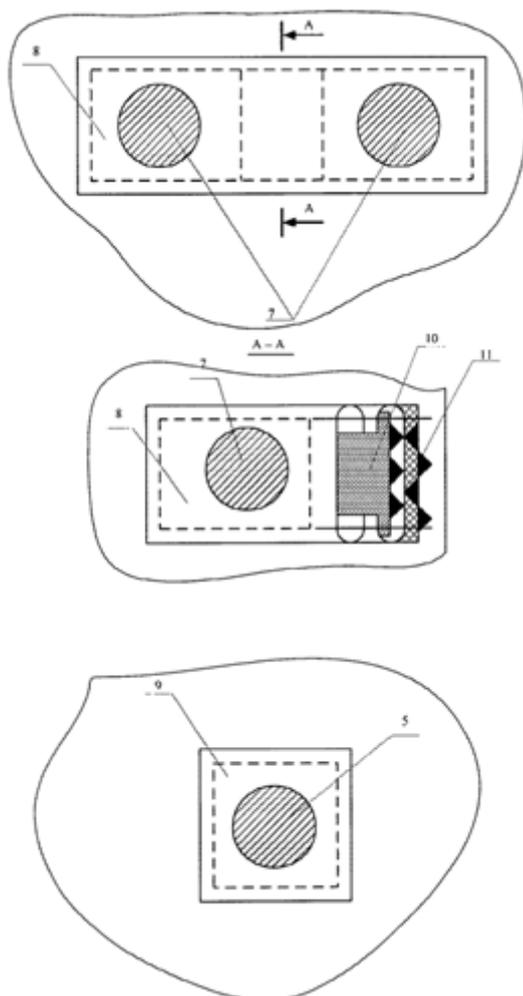


Рис. 3. Элементы крепления кармана к полочке.

Для обеспечения прочного крепления кармана к одежде клапан, длина которого определяется размерами хранимых внутри предметов, должен выступать за нижний край основного кармана не менее чем на 2,5 см.

Карман выполнен из полимерного материала методом сварки [2, с. 73-78, 136-162]. Сварные швы расположены по боковым и нижнему краям полости I, по фигурному контуру полости II и по линиям деления ее на секции, по прерывистому контуру полости III и по линиям деления ее на секции, исключая место бокового входа в секцию Е и верхнего входа в секцию Г. Кроме того, сварной шов соединяет верхний край задней части фигурного клапана с верхним краем передней стенки основного кармана.

Карман может вставляться внутрь накладного кармана 12, уже имеющегося на одежде, тогда клапан располагается поверх накладного кармана. Карман может использоваться и как отдельный карман. В обоих случаях крепление кармана к полочке осуществляется с помощью магнитных застежек, части которых расположены в секциях А и Д на кармане и на съемных планках 8 и 9.

Фигурная форма клапана и скругленные внешние углы основного кармана обеспечивают удобство в эксплуатации, предотвращая появление трещин, заломов и разрывов, имеющих место при конструкции с прямыми углами.

Карман удобен в эксплуатации, например, для медицинских работников, продавцов, может быть использован для других видов специальной и бытовой одежды, включая одежду для детей. В секциях Б и В кармана можно хранить удлиненные предметы, например, градусник, ручку, карандаш. Сек-

ции Г и Е предназначены для выполнения информационной функции, например, хранения информации об учреждении или организации и ФИО работника.

Главным преимуществом данного кармана является совмещение в нем двух функций: информационной и для хранения разнообразных предметов [6, с. 154-161]. Карман обеспечивает безопасность: в нем можно безбоязненно хранить хрупкие предметы – такие как градусник, исключая возможность его соприкосновения с другими предметами. Карман можно использовать как вставку и как отдельную деталь, в любом варианте полимерные поверхности не касаются тела человека, обеспечивая гигиеничность.

Изделие при эксплуатации увеличивает срок активной носки одежды, так как предотвращает возможность ее загрязнения от хранящихся в кармане предметов, повышая гигиенические характеристики. Например, хранящаяся в таком кармане ручка никогда не запачкает одежду. Карман и планки легко отстегиваются, что является необходимым условием для удобства эксплуатации и ухода за одеждой. Расширение ассортимента фирменной и специальной одежды, а также одежды для детей обеспечивается использованием при изготовлении кармана полимеров различных цветов и магнитных застежек в виде различных декоративных элементов. Использование новых способов крепления (магнитных застежек) облегчает процесс отсоединения и присоединения кармана, обеспечивая возможность быстрой замены вышедшего из строя кармана другим. Низкая цена, обусловленная технологичностью конструкции за счет использования полимерных материалов и сварных швов, дает возможность продавать карман комплектами.

Карман может изготавливаться в промышленных условиях на стандартном технологическом оборудовании. Новизна предложенного технического решения подтверждена патентом на изобретение [4].

Литература

1. Бейдж [Электронный ресурс] Режим доступа <https://ru.wikipedia.org/wiki/Бейдж>.
2. Кокеткин П.П. Одежда: технология – техника, процессы – качество. – М.: Изд. МГУДТ, 2001 – 560 с.
3. Пат. № 2009025638 WO, МПК 8А 41D 27/00 Вставка в карман / Compton, Joyce, Brenda; Compton, Jill, Brenda (J. Bren & Company, Inc.; Compton, Joyce, Brenda; Compton, Jill, Brenda). – № PCT/US07/8470; заявл. 21.08.2007; опубл. 26.02.2009 / Изобретения стран мира. – М.: Патент. – Вып. 004. – 2010. – № 2. – С. 29.
4. Пат. № 2500316 RU, МПК А41D 27/20 Многофункциональный карман / М.В. Зозулина, Г.Г. Харьковская (ФГБОУ ВПО «АмГУ»). – № 2012142796/12; заявл. 08.10.2012; опубл. 10.12.2013, Бюл. № 34.
5. Пат. № 7854021 US, МПК 8А 41D 27/12 Накладка с возможностью регулировки и отсоединения, закрепляемая в кармане / Compton, Joyce, Brenda; Compton, Jill, Brenda (J. Bren & Company, Inc.). – № 89222807; заявл. 21.08.2007; опубл. 21.12.2010 / Изобретения стран мира. – М.: Патент. – Вып. 004. – 2011. – № 12. – С. 12.
6. Харьковская, Г.Г. Конструкторско-технологические аспекты проектирования современных карманов // Вестник Амурского государственного университета. – Благовещенск: Изд-во АмГУ. – Вып. 67. – 2014. – С. 154-161.

АНАЛИЗ ПРОЕКТНОЙ СИТУАЦИИ РАЗРАБОТКИ СПЕЦИАЛЬНОЙ ОДЕЖДЫ ДЛЯ РАБОТНИКОВ ЛЕСНОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

Н.Г. Москаленко, А.А. Усенко

В статье представлена характеристика видов и условий труда специалистов лесной промышленности для проектирования спецодежды в соответствии с производственными требованиями.

Ключевые слова: *лесная промышленность, спецодежда, индивидуальная защита.*

ANALYSIS DESIGN STUDY DESIGN SPECIAL CLOTHING FOR WORKERS FOREST INDUSTRY

N.G. Moskalenko, A.A. Usenko

The article presents a description of types and conditions of work timber industry professionals for designing workwear in accordance with the requirements of production and workers.

Key words: *timber industry, clothing, personal protection.*

Труд в современном механизированном и автоматизированном производстве представляет собой процесс взаимодействия человека, производственной среды и машины. Промышленная безопасность в таких условиях обеспечивается не только соблюдением техники безопасности на рабочем месте, но и средствами индивидуальной защиты.

Спецодежда – часть средств индивидуальной защиты, предназначенная для охраны работника от воздействий негативных факторов производственного процесса или окружающей среды.

Целью работы является анализ проектной ситуации разработки специальной одежды работников лесной промышленности.

Сбор информации для анализа осуществлялся с учетом видов и условий труда специалистов лесной промышленности [1].

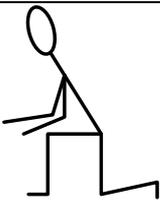
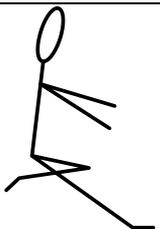
В лесозаготовительном предприятии пгт Сиваки Амурской области работают вальщики леса, стропальщики, учетчики леса и пиломатериалов [2].

Динамическое соответствие для специальной одежды имеет функциональный характер, так как необходимо, чтобы она максимально отвечала характеру выполняемых движений. Характер движений обусловлен спецификой занятия. Основными считаются такие движения, на которые человек затрачивает больше всего времени в день.

Анализ движений людей, осуществляемых работниками предприятия по специальностям, позволил выявить наиболее характерные позы, отличающиеся от основной статической антропометрической позы, при которых существенно меняются измерения на участках фигуры (табл. 1).

**Характеристика работ, осуществляемых работниками лесозаготовительного предприятия
пгт Сиваки Амурской области**

Наименование специальности, фотография вида работ	Характеристика видов работ	Характеристика основных рабочих поз	Схематическое изображение фигуры
1	2	3	4
<u>Вальщик леса</u>			
<p>Характеристика работ, осуществляемых вальщиком леса: расчистка рабочей территории, удаление кустарников и мелких деревьев; валка леса; очищение ствола дерева от веток и сучьев; распиловка ствола в соответствии с ГОСТ; уборка территории после выполнения работ и вывозки леса; проверка оборудования перед началом работ и после их окончания.</p> <p>В процессе выполнения работ опасными и вредными производственными факторами для вальщика являются: движущиеся механизмы бензомоторной пилы, общие производственные загрязнения в виде грязи и масла, мелкие опилки, щепа, атмосферные осадки и повышенная температура воздуха в летнее время года, вредные биологические факторы – клещи и гнус.</p>			
	<p>На фотографии изображен рабочий, спиливший дерево бензопилой, очистивший его от лишних веток и распиливающий ствол на части</p>	<p>Полный наклон туловища, голова наклонена вниз, руки опущены вниз, одна нога согнута в коленном суставе, другая прямая</p>	
	<p>Рабочий отпиливает верхину ствола, придерживая ее стопой с целью предотвратить застревание шины бензопилы в стволе дерева</p>	<p>Положение стоя, корпус наклонен вперед, одна нога согнута в коленном суставе, вторая прямая со стопой, направленной вверх, руки направлены вперед</p>	
	<p>Рабочий распиливает ствол дерева, находящегося на небольшой возвышенности</p>	<p>Положение стоя, корпус наклонен вперед, одна нога согнута в коленном суставе под углом 90°, вторая прямая, руки направлены вперед, одна прямая, вторая согнута в локтевом суставе</p>	

1	2	3	4
	<p>Рабочий делает небольшой запил, чтобы ствол спиленного дерева упал в заданном направлении</p>	<p>Положение сидя на корточках с опорой на одно колено, туловище слегка наклонено вперед, одна рука прямая, вторая согнута в локте и направлена вперед</p>	
	<p>Вальщик спиливает дерево, растущее на небольшом холме. Такой вид работы выполняется строго со страхующим рабочим</p>	<p>Положение сидя, одна нога вытянута вперед, вторая согнута в коленном и тазобедренном суставах, корпус немного наклонен вперед, руки прямые, направлены вперед</p>	
	<p>Вальщик спиливает дерево, растущее на ровной поверхности, контролируя направление падения дерева после спиливания. Такой вид работы выполняется строго со страхующим рабочим</p>	<p>Положение сидя, одна нога вытянута вперед, вторая согнута в коленном и тазобедренном суставах, корпус полностью наклонен вперед, руки согнуты в локтевом суставе и отведены в сторону</p>	

Стропальщик

Характеристика работ, осуществляемых стропальщиком:

обвязка и зацепка груза;

перемещение и складирование леса и пиломатериала;

перемещение и раскатка бревен в рабочей зоне, в вагоне или в машине;

проверка увязки груза, проверка исправности крепления и центровки;

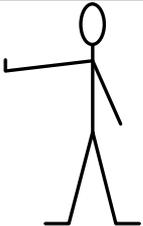
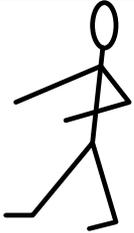
проверка территории на отсутствие мусора и посторонних людей перед опусканием груза;

после опускания груза отцепление стропы или уборка крюков;

закрепление погруженного груза;

проверка рабочего оборудования стропы, крюки и ломы различных видов) перед началом работ и после их завершения.

В процессе выполнения работы опасными и вредными производственными факторами для стропальщика являются движущиеся механизмы крана или крановой установки, перемещаемые и складированные грузы, общие производственные загрязнения в виде грязи и масла, режущие и колющие предметы (выступающие гвозди, обрывки металлической ленты или проволоки, щепы), мелкие опилки, атмосферные осадки и повышенная температура воздуха в летнее время года, вредные биологические факторы – клещи и гнус.

1	2	3	4
	<p>Стропальщик, подающий сигнал к подъему зафиксированного груза. Ниже показаны разновидности сигналов, используемые стропальщиком в процессе работы</p>	<p>Положение стоя, одна рука опущена вниз, вторая отведена горизонтально в сторону, кисть собрана в кулак, большой палец показывает вверх [3]</p>	
	<p>Стропальщик перекачивает бревно, освобождая место для следующего</p>	<p>Положение стоя, корпус отведен вперед и в сторону, руки незначительно согнуты в локтевых суставах и направлены вперед</p>	
	<p>Стропальщик, фиксирующий пачку пиломатериалов</p>	<p>Положение стоя, одна нога немного впереди, руки согнуты в локтевых суставах, кисти рук направлены вперед</p>	
	<p>Рабочий занимается «раскаткой» бревен</p>	<p>Положение стоя, туловище незначительно отведено назад, опорная нога прямая, вторая немного согнута в коленном суставе, руки горизонтально отведены в стороны</p>	

1	2	3	4
<p><u>Учетчик леса и пиломатериалов</u></p> <p>Характеристика работ, осуществляемых учетчиком леса и пиломатериалов [4]: перед началом работ и после их завершения проверка наличия полного комплекта рабочего инвентаря; измерение кубатуры леса; разделение леса на сорта; учет леса, привезенного на отгрузочную площадку; учет отгружаемого леса; подсчет количества леса, загруженного в вагон, машину и т.д.; измерение и подсчет пиломатериалов.</p> <p>В процессе выполнения работы опасными и вредными производственными факторами для учетчика леса и пиломатериалов являются движущиеся механизмы крана или крановой установки, перемещаемые и складированные грузы, общие производственные загрязнения в виде грязи и масла, мелкие опилки, режущие и колющие предметы (выступающие гвозди, обрывки металлической ленты или проволоки, щепы), атмосферные осадки и повышенная температура воздуха в летнее время года, вредные биологические факторы – клещи и гнус.</p>			
	<p>Бракер измеряет диаметр бревна, находящегося в верхней части штабеля</p>	<p>Положение стоя, опорная нога прямая, вторая согнута под прямым углом в коленном и тазобедренном суставах, руки прямые, направлены вперед</p>	
	<p>Учетчик измеряет диаметр низко лежащего бревна</p>	<p>Положение сидя на корточках, ноги вместе, руки согнуты в локтевых суставах, одна рука направлена горизонтально вперед, вторая – поднята в сторону вверх, образуя с линией плеча прямую линию</p>	
	<p>Учетчик непосредственно измеряет диаметр комля (среза бревна, расположенного ближе к корню)</p>	<p>Положение стоя, туловище наклонено вперед и в сторону, одна нога прямая, вторая немного согнута в коленном суставе, предплечье и кисти рук направлены горизонтально вперед</p>	
	<p>Рабочий подсчитывает количество бревен в пачке и контролирует, все ли бревна учтены</p>	<p>Положение стоя, руки согнуты в локтевых суставах, предплечья и кисти рук направлены горизонтально вперед</p>	

В процессе работы на специалиста лесной промышленности оказывают воздействие вредные и опасные и производственные факторы – движущиеся машины и механизмы, перемещаемые и складываемые грузы, повышенная запыленность и повышенная температура воздуха рабочей зоны, режущие и колющие предметы (выступающие гвозди, обрывки металлической ленты или проволоки, щепа) и др.

На основании типовых отраслевых норм бесплатной выдачи специальной одежды, специальной обуви и других средств индивидуальной защиты работникам лесозаготовительных, лесосплавных, лесоперевалочных, лесохозяйственных организаций и химлесхозов (с изменениями от 17 декабря 2001 г.) специалисты лесной промышленности получают схожий комплект одежды, в который входит: костюм хлопчатобумажный с водоотталкивающей пропиткой, сапоги кирзовые с защитным подноском, рукавицы комбинированные [4].

При работе в районах, где наблюдается массовый лет кровососущих насекомых, или в районах, зараженных энцефалитным клещом, рабочим должен дополнительно выдаваться следующий комплект защитной одежды: рубашка верхняя из тонкого защитного полотна, рубашка нижняя из толстого защитного полотна и головная накидка, пропитанная диэтилтолуамидом.

Работникам, занятым на работах, где есть опасность травмирования головы, работодатель по согласованию с государственным инспектором по охране труда и соответствующим профсоюзным органом или иным уполномоченным работниками представительным органом должен выдавать следующие средства индивидуальной защиты – каску и подшлемник хлопчатобумажный.

В процессе работы изучены общие требования к специальной одежде [5]. Специальная одежда любого вида формируется под воздействием четырех факторов: характера деятельности, интенсивности энергозатрат рабочего при выполнении основных движений, среды деятельности, специфических функций одежды [6]. Требования к специальной одежде определяются потребительскими и технико-экономическими требованиями. Из группы потребительских наиболее важными являются эргономические и эстетические, из группы технико-экономических – технологичность и экономичность.

Структура свойств одежды для работников лесной промышленности, обеспечивающих требуемый уровень показателей качества, представлена в табл. 2.

Эргономическая оценка качества изделия означает рассмотрение тех его свойств, которые характеризуют соответствие размеров, формы, цвета изделия, взаимного расположения его частей антропометрическим, физиологическим, психологическим, психофизиологическим требованиям и обеспечивают удобство использования изделия, оптимизацию физической и психической нагрузки на человека.

Из приведенных в табл. 2 эргономических показателей качества одежды работников лесной промышленности первостепенное значение имеет ее антропометрическое соответствие размерам и форме тела человека, зависящее от геометрических размеров и формы изделия на различных участках. При антропометрическом несоответствии изделия человеку рассмотрение всех прочих его свойств теряет смысл.

Следующая важная группа свойств – гигиенические, характеризующие непосредственное влияние окружающей среды на эффективность деятельности рабочего. Оптимальные гигиенические условия работы обеспечиваются благодаря свойствам изделия, осуществляющим отведение или сохранение тепла, отведение влаги и других продуктов метаболизма из пододежного пространства.

Воздухопроницаемость одежды способствует вентиляции пододежного слоя воздуха и удалению углекислоты, содержание которой более 0,08% вызывает плохое самочувствие человека.

Вместе с тем существенное значение в обеспечении надежной защиты человека от промокания и поддержания оптимальных параметров микроклимата внутри комплекта одежды имеет и рациональное конструктивное решение.

Структура свойств одежды для работников лесной промышленности

Показатели свойств			
Обобщающие	1 уровень	2 уровень	единичные
Эргономические показатели	Антропометрическое соответствие	Соответствие измерения изделия размерам тела человека в динамике	Углы амплитуды движений в основных суставах
		Рациональность структуры пакета материалов	Толщина пакета на различных участках, количество слоев, толщина воздушных прослоек, суммарная толщина пакета
		Вентилируемость	Регулируемость микроклимата пододежного пространства (вид и расположение вентиляционных элементов), комплектность, регулирование ширины изделия, воздухопроницаемость
	Психофизиологическое соответствие	Масса изделия	Поверхностная плотность материалов, площадь опорной поверхности изделия и его участков, длина и ширина пояса, манжет
		Форма и расположение конструктивных элементов	Место расположения и форма карманов, угол наклона входа в карман, степень объемности карманов, месторасположение застежек, угол их наклона
		Удобство пользования отдельными элементами	Субъективные ощущения человека, досягаемость элементов одежды, усилия, прикладываемые при использовании элементами одежды
		Удобство надевания или/и снятия изделия	Время надевания или/и снятия изделия, усилия, прикладываемые при надевании или/и снятии изделия, субъективные ощущения человека
	Эстетические показатели	Новизна модели и конструкции	Объемно-пространственная форма
Конструктивное членение (покрой)			Соответствие эстетическому восприятию без нарушения функционального назначения
Цветовое решение			
Производственно-технологические показатели	Прогрессивность конструкции	Наличие цельнокроеных деталей	Стоимость изделия
	Материалоемкость	Минимальная площадь раскладки лекал	
	Трудоемкость	Минимальные затраты на изготовление изделия	

Специальная одежда должна иметь достаточную вентиляруемость пододежного пространства. Современные высокотехнологичные материалы, имеющие специальную мембрану, позволяют придать материалу «дышащие» свойства, а конструктивные средства обеспечения вентиляруемости (вентиляционные отверстия для принудительной вентиляции пододежного пространства во время работы), свободный покрой одежды – удаляют водяные пары из пододежного пространства.

Немаловажную роль играют психофизиологические свойства, обеспечить которые необходимо за счет снижения массы одежды, удобства снятия и надевания, пользования отдельными элементами.

Эстетические требования в спецодежде находятся в гармоничной связи с функциональным ее назначением и формируются на основе синтеза модных тенденций и комфорта использования. Технологичность изделия означает уменьшение трудоемкости обработки за счет ликвидации отдельных операций, упрощения способов обработки, создания условий для максимальной механизации технологических процессов и повышения производительности труда.

Экономичность изделия характеризуется минимальной нормой расхода материалов. Следует отметить, что стоимость качественной спецодежды довольно велика, поэтому необходимо определить способы снижения затрат на ее изготовление при одновременном обеспечении потребительских качеств. В данную структурную схему включены показатели свойств одежды, определяющие ее качество, несоблюдение которых не позволяет изделию обеспечивать основную целевую функцию.

Спецодежда для работников исследуемого лесозаготовительного предприятия отсутствует. В связи с этим по результатам опроса работающих лесозаготовительного предприятия пгт Сиваки Амурской области по выбору ассортимента, особенностей конструктивно-технического решения, а также исследования характеристик и условий труда разработаны специальные требования к демисезонной одежде для рабочих изученных специальностей:

1. Покрой одежды должен быть удобным в эксплуатации, учитывая динамику движения; припуски на свободное облегание по линии груди, талии и бедер должны обеспечивать свободу движения, дыхания, кровообращения и воздухообмен в пододежном пространстве.

2. Застежка должна обеспечивать удобство надевания и снятия спецодежды.

3. Воротник и глубина горловины должны быть оптимальными, обеспечивать необходимую защиту кожного покрова от натирания.

4. Конструкция спецодежды должна содержать элементы, способствующие обеспечению нормального микроклимата пододежного пространства: вентиляционные отверстия в местах повышенного потоотделения.

5. Длина куртки, полукомбинезона и рукавов должна быть достаточной для обеспечения соответствия основным динамическим позам.

6. Конструкция спецодежды должна содержать элементы защиты от попадания рабочего материала (опилок, пыли), клещей и гнуса в пододежное пространство.

7. Для защиты от механических воздействий – усилительные накладки в области локтей и коленей, плечевого пояса со стороны спины.

8. Расположение карманов зависит от вида выполняемых работ. Карманы должны быть достаточного размера для хранения рукавиц, ключей, отвертки, запасной цепи бензопилы. Неприемлемы карманы в области талии и по линии бедер, на брюках они не должны быть объемными. Наиболее удобно располагать карманы на уровне груди, в верхней части рукавов.

9. Одежда должна удовлетворять эстетическим требованиям.

10. Одежда для работников лесной промышленности должна содержать яркие сигнальные цвета.

11. Требования к материалам: высокая износостойкость, устойчивость к действию веществ и инструментов, с которыми работает рабочий, к действию высоких температур, смолы, древесной зелени, устойчивость окраски к химчистке, тепловому или светотепловому старению; ткани должны быть гигроскопичными, воздухо- и паропроницаемыми, малоусадочными [7].

В результате проведенного анализа получена заявка и заключен договор на разработку универсальной всесезонной специальной одежды для работников лесозаготовительного предприятия пгт Сиваки Амурской области.

Литература

1. Романов, В.Е. Системный подход к проектированию одежды. – М.: Легпромбытиздат, 1988. – 161 с.
2. Единый тарифно-квалификационный справочник. – Вып. 37, разделы: «Общие профессии лесозаготовительного производства», «Лесозаготовительные работы», «Лесосплав», «Подсочка леса», «Заготовка и переработка тростника», утв. Постановлением Минтруда РФ от 29.08.2001 № 65
3. Пособие для стропальщиков по безопасному производству работ грузоподъемными машинами. Сборник типовых инструкций. Министерство труда и социального развития РФ. – М.: НЦЭНАС, 2004
4. Постановление Минтруда РФ от 29.12.1997 № 68 «Об утверждении Типовых отраслевых норм бесплатной выдачи работникам специальной одежды, специальной обуви и других средств индивидуальной защиты».
5. Чубарова, З.С. Методы оценки качества специальной одежды. – М.: Легпромбытиздат, 1988. – 161 с.
6. Кокеткин, П.П. Промышленное проектирование специальной одежды / П.П. Кокеткин, З.С. Чубарова, Р.Ф. Афанасьева. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1982. – 184 с.
7. Бузов, Б.А., Модестова, Т.А., Алыменкова, Н.Д. Материаловедение швейного производства. – Изд. 4-е, перераб. и доп. – М.: Легпромбытиздат, 2004 – 448 с.

Сведения об авторах

- Асланова Елена Сергеевна**
Канд. пед. наук, доц., доц. каф. теории и методики технологического образования, Амурский гуманитарно-педагогический гос. университет, г. Комсомольск-на-Амуре, Россия
E-mail: aslanova_elena@mail.ru
- Aslanova Elena**
Ph.D., assistant professor of theory and methodology of technology education VPO «Amur Humanitarian and Pedagogical State University», Komsomolsk-on-Amur, Russia
- Ахматова Татьяна Александровна**
Член Союза дизайнеров РФ, доц. каф. дизайна, Амурский гос. университет, г. Благовещенск, Россия
E-mail: april81@inbox.ru
- Akhmatova Tatyana**
Member of the Union of Russian designers, assistant professor of design VPO «Amur State University», Blagoveshchensk, Russia
- Барсукова Наталия Ивановна**
Д-р искусствоведения, доц. архитектуры и дизайна, проф. каф. дизайна и декоративного искусства, Поволжский гос. университет сервиса, г. Тольятти, Россия
E-mail: bars_natali@mail.ru
- Barsukova Nataliya**
D-r of Arts (Science. Spec. 17.00.06 – technical aesthetics and design), Assistant Professor of Architecture and Design, Professor of the Department of Design and Decorative Arts of the Volga State University of Service, Togliatti, Russia
- Бекк Мария Владимировна**
Доц., канд. техн. наук, доц. каф. «Конструирование изделий из кожи и промышленного дизайна», Новосибирский технологический институт – филиал Московского гос. университета дизайна и технологии, г. Новосибирск, Россия
E-mail: 8dayofangel@mail.ru
- Bekk Mariya**
Ph.D., assistant professor of «Design leather products and industrial design» of the Novosibirsk Institute of Technology (branch) of the Moscow State University of Design and Technology, Novosibirsk, Russia
- Белюсова Ольга Евгеньевна**
Доц., канд. техн. наук, доцент каф. «Физика», Новосибирский технологический институт – филиал Московского гос. университета дизайна и технологий, г. Новосибирск, Россия
E-mail: 8dayofangel@mail.ru
- Belousova Olga**
Associate professor, candidate of technical sciences. Novosibirsk Institute of Technology (Branch) «Moscow State University of Design and Technology», Novosibirsk, Russia
- Благова Татьяна Юрьевна**
Член Союза дизайнеров РФ, доц., канд. пед. наук, доц. каф. дизайна, Амурский гос. университет, г. Благовещенск, Россия
E-mail: blagowa13@mail.ru
- Blagova Tatyana**
Member of the Union of Designers of Russia, Associate Professor, Ph.D., assistant professor of design VPO «Amur State University», Blagoveshchensk, Russia
- Брест Елена Иннокентьевна**
Ст. преп. Амурского государственного университета, г. Благовещенск, Россия
E-mail: imayrec@gmail.com
- Brest Elena**
Senior lecturer Amur State University, Blagoveshchensk, Russia
- Весёлкина Мария Вячеславовна**
Член Союза дизайнеров РФ, асс. каф. дизайна, рисунка и живописи, Омский гос. институт сервиса, г. Омск, Россия
E-mail: rekoj@mail.ru
- Vesyolkina Mariya**
Member of the Russian Union of Designers, Assist. Professor of design, drawing and painting VPO «Omsk State Institute of Service», Omsk, Russia
- Гайнутдинова А.**
Студ. каф. дизайна, Амурский гос. университет, г. Благовещенск, Россия
E-mail: imayrec@gmail.com

- Gajnutdinova A.** Stud., Department of Design VPO «Amur State University», Blagoveshchensk, Russia
- Гань Имэй** Магистр искусств, асс. Хэбэйского педагогического университета, колледж искусств и дизайна, провинция Хэбэй, г. Шицзячжуан, КНР.
E-mail: natalmart@mail.ru
- Gan Imei** Master of Arts, Assistant Hebei Normal University, College of Art and Design, Hebei Province, Shijiazhuang, China
- Гэ Шуцзунь** Декан фак. дизайна, Хэйхэйский университет, г. Хэйхэ, КНР
E-mail: design@amursu.ru
- Ge Shutzun** Dean of the faculty of design Heihe University, China, Heihe
- Давыдова Дарья Дмитриевна** Студ. каф. дизайна, Амурский гос. университет, г. Благовещенск, Россия
E-mail: imayrec@gmail.com
- Davydova Darya** Stud. of the department of design Amur State University, Blagoveshchensk, Russia
- Дай Жу** Магистр искусств, асс. Хэбэйского педагогического университета, колледж искусств и дизайна, провинция Хэбэй, г. Шицзячжуан, КНР.
E-mail: natalmart@mail.ru
- Dai Zhu** Master of Arts, Assistant Hebei Normal University, College of Art and Design, Hebei Province, Shijiazhuang City, China
- Долгова Екатерина Сергеевна** Студ. каф. дизайна, Амурский гос. университет, г. Благовещенск, Россия
E-mail: art-keram@mail.ru
- Dolgova Ekaterina** Stud. of design VPO «Amur State University», Blagoveshchensk, Russia
- Дьяконова Екатерина Александровна** Магистрант, Дальневосточный гос. гуманитарный университет, г. Хабаровск, Россия
E-mail: trudiaga@list.ru
- Dyakonova Ekaterina** Undergraduate, Far Eastern State University of Humanities, Khabarovsk, Russia
- Ермолаева Мария Игоревна** Студ. каф. рисунка, живописи и скульптуры, Институт архитектуры и дизайна, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск, Россия.
E-mail: g.karepov@mail.ru
- Ermolaeva Mariya** Student of drawing, painting and sculpture. Institute of Architecture and Design, Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia
- Жогова Мария Вадимовна** Аспирант, асс. каф. сервисных технологий, Владивостокский гос. университет экономики и сервиса, г. Владивосток, Россия
E-mail: Dzizl@yandex.ru
- Zhogova Mariya** PhD student, Assistant, Chair of service technologies Vladivostok State University of Economics and Service, Vladivostok, Russia
- Казанцева Олеся Валерьевна** Студ. каф. рисунка, живописи и скульптуры, Институт архитектуры и дизайна, Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия.
E-mail: ol.murina@yandex.ru, g.karepov@mail.
- Kazantseva Olesya** Student of drawing, painting and sculpture. Institute of Architecture and Design, Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia
- Карепов Геннадий Ефремович** Проф., зав. каф. рисунка, живописи и скульптуры, Институт архитектуры и дизайна, Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия
E-mail: g.karepov@mail.ru
- Karepov Gennady** Prof., head of the department of drawing, painting and sculpture. Institute of Architecture and Design, Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia
- Карпенко Наталья Сергеевна** Асс. каф. дизайна и декоративного искусства, Поволжский гос. университет сервиса, г. Тольятти, Россия
E-mail: kaf_didi@tolgas.ru
- Karpenko Natalya** Assistant Department of Design and Decorative Arts of the Volga State University of Service, Togliatti, Russia
- Клевова Валерия Альбертовна** Студ. напр. «Дизайн», Амурский гуманитарно-педагогический гос. университет, г. Комсомольск-на-Амуре, Россия
E-mail: lungh@mail.ru

- Klevova Valeriia*** Student at the direction of «Design» VPO Amur Humanitarian Pedagogical State University, Komsomolsk-on-Amur, Russia
- Козинец Татьяна Олеговна*** Студ. каф. дизайна, Амурский гос. университет, Благовещенск, Россия
E-mail: art-keram@mail.ru
- Kozinets Tatyana*** Student of design VPO «Amur State University», Blagoveshchensk, Russia
- Конченков Анатолий Александрович*** Член Союза художников РФ, доц. каф. дизайна, декоративно-прикладного искусства и этнокультуры Дальневосточного государственного гуманитарного университета, Хабаровск, Россия.
E-mail: natalmart@mail.ru
- Konchenkov Anatoly*** Member of the Union of Artists of Russia, assistant professor of design, arts and crafts and ethnic culture of the Far Eastern State University of Humanities, Khabarovsk, Russia
- Кравченко Светлана Николаевна*** Доц., канд. пед. наук, зав. каф. декоративно-прикладного искусства и дизайна, Нижневартровский гос. университет, факультет искусств и дизайна, г. Нижневартовск, Россия
E-mail: svetlana_kravche@mail.ru
- Kravchenko Svetlana*** Associate Professor, Ph.D., Head of the Department of Decorative and Applied Art and Design, Associate Professor of VPO «Nizhnevartovsk State University», Faculty of Arts and Design, Nizhnevartovsk, Russia
- Кушнарев Владимир Андреевич*** Студ. лечебного факультета, Амурская гос. медицинская академия, г. Благовещенск, Россия
E-mail: pomazkovaei@mail.ru
- Kushnarev Vladimir*** Student of the medical faculty of the Amur State Medical Academy, Blagoveshchensk, Russia.
- Ли Сяонань*** Магистр искусств, асс. Хэбэйского педагогического университета, колледж искусств и дизайна, пров. Хэбэй, г. Шицзячжуан, КНР.
E-mail: natalmart@mail.ru
- Li Syaonan*** Master of Arts, Assistant Hebei Normal University, College of Art and Design, Hebei Province, Shijiazhuang, China
- Ли Сяотин*** Магистр искусств, асс. Хэбэйского педагогического университета, колледж искусств и дизайна, пров. Хэбэй, г. Шицзячжуан, КНР.
E-mail: natalmart@mail.ru
- Li Syaotin*** Master of Arts, Assistant Hebei Normal University, College of Art and Design, Hebei Province, Shijiazhuang, China.
- Лунь Галина Шарифовна*** Канд. пед. наук, доц. каф. теории и методики технологического образования, Амурский гуманитарно-педагогический гос. университет, г. Комсомольск-на-Амуре, Россия
E-mail: lungh@mail.ru
- Lun Galina*** Cand. of pedagogical Sciences, associate Professor of Department of theory and methodology of technological education Amur humanitarian-pedagogical state University, Komsomolsk-on-Amur, Russia
- Лю Цзылу*** Магистр искусств, асс. Хэбэйского педагогического университета, колледж искусств и дизайна, провинция Хэбэй, г. Шицзячжуан, КНР.
E-mail: natalmart@mail.ru.
- Lyu Tszylu*** Master of Arts, Assistant Hebei Normal University, College of Art and Design, Hebei Province, Shijiazhuang City, China
- Лядов Иван Алексеевич*** Магистрант Санкт-Петербургского экономического университета, Санкт-Петербург, Россия
E-mail: lomion007@gmail.com
- Lyadov Ivan*** Master of FGBOU St. Peterburgsky University of Economics, St. Petersburg, , Russia

- Лян Цзе**
Lyan Tsze
Магистр искусств, асс. Хэбэйского пед. университета, колледж искусств и дизайна, провинция Хэбэй, г. Шицзячжуан, КНР
E-mail: natalmart@mail.ru
- Мартынова Наталья Владимировна**
Martynova Natalya
Доц., член Союза дизайнеров РФ, канд. пед. наук, доц. каф. дизайна, ДПИ и этнокультуры, Дальневосточный гос. гуманитарный университет, г. Хабаровск, Россия
E-mail: natalmart@mail.ru
Associate Professor, member of the Russian Union of Designers, Ph.D., assistant professor of design, PDI and ethnic culture of the Far Eastern State University of Humanities, Khabarovsk, Russia
- Медведев Александр Михайлович**
Medvedev Aleksandr
Доц., канд. техн. наук, декан факультета дизайна и технологии, Амурский гос. университет, г. Благовещенск, Россия
E-mail: design@amursu.ru
Associate Professor, Ph.D., Dean of the Faculty of Design and Technology VPO «Amur State University», Blagoveshchensk, Russia
- Михальченко Михаил Степанович**
Mikhalchenko Mikhail
Профессор, проф. кафедры дизайна, рисунка и живописи, Омский гос. институт сервиса, Россия
E-mail: olga.prudovskaya@yandex.ru
Professor, Department of design, drawing and painting Omsk state Institute of service, Russia
- Москаленко Надежда Григорьевна**
MoskalenkoNadezhda
Доц., канд. техн. наук, доц. каф. сервисных технологий, Амурский гос. университет, г. Благовещенск, Россия
E-mail: moskalenko_ng@mail.ru
Associate Professor, PhD. tehn. Associate Professor, Department service technology Amur State University, Blagoveshchensk, Russia
- Насонов Константин Сергеевич**
Nasonov Konstantin
Студ. инженерно-физического факультета, Амурский гос. университет, г. Благовещенск, Россия
E-mail: pomazkovaei@mail.ru
Student of the Amur State University, Blagoveshchensk, Russia
- Огуречникова Инесса Александровна**
Ogurechnikova Inessa
Доц. каф. дизайна, канд. пед. наук, Димитровградский инженерно-технологический институт – филиал Национального исследовательского ядерного университета МИФИ, г. Димитровград, Россия
E-mail: Ogurec22@yandex.ru
Associate Professor, Department of Design, PhD Dimitrogradskogo Engineering and Technology Institute, a branch of the federal-state education institutions of higher education «National Research Nuclear University» Moscow Engineering Physics Institute», Dimitrovgrad, Russia
- Павленкович Ольга Борисовна**
Pavlenkovich Olga
Канд. пед. наук, доц., зав. каф. изобразительного искусства, Дальневосточный гос. гуманитарный университет, г. Хабаровск, Россия
E-mail: pavlenkovicholga@mail.ru
Associate Professor, candidate of pedagogical Sciences, Head of Department of fine arts of the far Eastern state University of Humanities, Khabarovsk, Russia
- Петрук Елена Николаевна**
Petruk Elena
Студ. каф. рисунка, живописи и скульптуры, Институт архитектуры и дизайна, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск, Россия
E-mail: g.karepov@mail.ru
Student of drawing, painting and sculpture. Institute of Architecture and Design, Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia
- Повхович Анна Владимировна**
Povkhovich Anna
Студ. каф. дизайна, Амурский гос. университет, г. Благовещенск, Россия
E-mail: irenpris@mail.ru

- Povkhovich Anna*** Stud., Amur State University, Blagoveshchensk, Russia
- Помазков Михаил Сергеевич*** Студ. энергетического факультета, Амурский гос. университет, г. Благовещенск, Россия
E-mail: pomazkovaei@mail.ru
- Pomazkov Mikhail*** Student Energy Department VPO «Amur State University», Blagoveshchensk, Russia
- Помазкова Елена Ивановна*** Канд. техн. наук, доц. каф. сервисных технологий, Амурский гос. университет, г. Благовещенск, Россия
E-mail: pomazkovaei@mail.ru
- Pomazkova Elena*** Cand. Tehn. Associate Professor, Department service technology Amur State University, Blagoveshchensk, Russia
- Попадинец Светлана Дмитриевна*** Доц. каф. скульптуры, Хэбэйский педагогический университет, колледж искусств и дизайна, провинция Хэбэй, г. Шицзячжуан, КНР; доц. каф. дизайна, ДПИ и этнокультуры, асп. Дальневосточного гос. гуманитарного университета, Россия
E-mail: natalmart@mail.ru
- Popadinets Svetlana*** Assistant professor of sculpture Hebei Normal University, College of Art and Design, Hebei Province, Shijiazhuang City, China; Associate Professor, Department of Design, PDI and ethnic culture, a graduate student FGBOU Far Eastern State University of Humanities
- Попова С.И.*** Асс. каф. конструирования изделий из кожи и промышленного дизайна, Новосибирский технологический институт – филиал Московского гос. университета дизайна и технологий, г. Новосибирск, Россия
E-mail: 8dayofangel@mail.ru
- Порова S.*** Assistant of the Department Designing leather goods and industrial design of the Novosibirsk Institute of Technology (Branch) «Moscow State University of Design and Technology», Novosibirsk, Russia
- Присяжная Ирина Михайловна*** Доц., член Союза дизайнеров РФ, канд. техн. наук, доц. каф. дизайна, Амурский гос. университет, г. Благовещенск, Россия
E-mail: irenpris@mail.ru
- Prisyazhnaya Irina*** Associate Professor, Member of the Russian Union of Designers PhD. Those. Associate Professor, Department of design, Amur State University, Blagoveshchensk, Russia
- Рузайкина Галина Петровна*** Ст. преп. каф. сервисных технологий, Амурский гос. университет, г. Благовещенск, Россия
E-mail: complec20@hotmail.com
- Galina Ruzaikina*** Senior lecturer of the Department of services technology, Amur state University, Blagoveshchensk, Russia
- Синенко Руслана Игоревна*** Магистрант Владивостокского гос. университета экономики и сервиса, г. Владивосток, Россия
E-mail: lana.sinenko@mail.ru
- Sinenko Ruslana*** Undergraduate, Vladivostok state University of Economics and service, Vladivostok, Russia
- Слюсарева Елена Александровна*** Ст. преп. каф. сервисных технологий, Амурский гос. университет, г. Благовещенск, Россия
E-mail: complec20@hotmail.com
- Slyusareva Elena*** Senior lecturer of the Department of services technology, Amur state University, Blagoveshchensk, Russia
- Сотникова Елена Алексеевна*** Член Союза художников РФ, доц. каф. дизайна, Амурский гос. университет», г. Благовещенск, Россия
E-mail: art-keram@mail.ru
- Sotnikova Elena*** Member of the Union of Artists of Russia, associate professor of design VPO «Amur State University», Blagoveshchensk, Russia

- Сочивко Сергей Евгеньевич**
Sochivko Sergei
Доц. каф. дизайна рисунка и живописи, Омский гос. институт сервиса, г. Омск, Россия
E-mail: olga.prudovskaya@yandex.ru
Assistant professor of design drawing and painting VPO Omsk State Institute of Service, Russia
- Станийчук Александр Владимирович**
Staniichuk Aleksandr
Доц., канд. техн. наук, доц. каф. дизайна, Амурский гос. университет, г. Благовещенск, Россия
E-mail: design@amursu.ru
Cand. tech. Sciences, associate Professor, Department of design of the Amur state University, Blagoveshchensk, Russia
- Терская Людмила Александровна**
Terskaya Lyudmila
Доц., канд. техн. наук, доц. каф. сервисных технологий, Владивостокский гос. университет экономики и сервиса, Владивосток, Россия
E-mail: terskaya@mail.ru
PhD, associate Professor in the Department of service technology, Vladivostok state University of Economics and service, Russia
- Тыченко Анастасия Михайловна**
Tychenk Anastasiya
Аспирант Дальневосточного государственного гуманитарного университета, г. Хабаровск, Россия
E-mail: morkovka00708@mail.ru
Graduate student, far Eastern state University of Humanities, Khabarovsk, Russia
- У Цюн**
U Tsyun
Магистр искусств, асс. Хэбэйского педагогического университета, колледж искусств и дизайна, провинция Хэбэй, г. Шицзячжуан, КНР
E-mail: natalmart@mail.ru
Master of Arts, Assistant Hebei Normal University, College of Art and Design, Hebei Province, Shijiazhuang City, China
- Удалова Надежда Николаевна**
Udalova Nadezhda
Член Союза дизайнеров России, асс. кафедры ДРиЖ, Омский гос. институт сервиса, г. Омск, Россия
E-mail: N_udalova@inbox.ru
Member of the Union of designers of Russia, Assistant Professor Drig Omsk State Institute of Service, Omsk
- Усенко Ася Александровна**
Usenko Asya
Студ., Амурский гос. университет, г. Благовещенск, Россия
E-mail: moskalenko_ng@mail.ru
Student at the Amur State University, Blagoveshchensk, Russia
- Харьковская Галина Германовна**
Galina Kharkovskaia
Зав. лаб. каф. сервисных технологий, Амурский гос. университет, г. Благовещенск, Россия
E-mail: kto@amursu.ru
Manager of the laboratory chair of the service technology Amur State University, Blagoveshchensk, Russia
- Хачикян Кристина Камоевна**
Khachikyan Kristina
Студ. каф. дизайна и декоративного искусства, Поволжский гос. университет сервиса, г. Тольятти, Россия
E-mail: kaf_didi@tolgas.ru
Student, Department of Design and Decorative Arts of the Volga State University of Service, Togliatti, Russia
- Шайхулов Рамазан Нурисламович**
Shaikhulov Ramazan
Доц., канд. пед. наук, доц. каф. ДПИ и дизайна, Нижневартковский гос. университет, г. Нижневартовск, Россия
E-mail: ramazan61@inbox.ru
Associate Professor, Ph.D., assistant professor of PDI and design Nizhnevartovsk State University, Nizhnevartovsk, Russia

СОДЕРЖАНИЕ

Секция 1. Теория и практика дизайна и искусства

<i>Н.В. Мартынова. История искусства цзяньчжи – источник изучения народной культуры и традиций Китая</i>	3
<i>У Цюн, Н.В. Мартынова. Одухотворенная пустота как философский идеал красоты в пейзажной живописи Китая эпохи династии Сун</i>	13
<i>Ли Сяонань, Н.В. Мартынова. О традициях в национальной живописи Китая</i>	18
<i>Лю Цзылу, Н.В. Мартынова. Некоторые аспекты истории развития художественной культуры Древнего Китая (на примере скульптуры, литературы и живописи)</i>	22
<i>Гань Имэй, Н.В. Мартынова. Из истории развития искусства и о некоторых художественно-технологических особенностях китайских эмалей</i>	30
<i>Ли Сяотин, Н.В. Мартынова. К вопросу истории и традиций в искусстве Китая. Няньхуа – народная гравюра на дереве</i>	37
<i>Лян Цзе, Н.В. Мартынова. Техничко-художественные особенности росписи фарфора в эпоху династии Мин</i>	44
<i>Дай Жу. Своеобразие художественного рынка на современном этапе развития Китая</i>	49
<i>А.М. Тыченко, О.Б. Павленкович. Воплощение художественного видения через архитектурное решение красочных наслоений картинной плоскости</i>	57
<i>Е.С. Асланова. Оформление цветника дошкольного образовательного учреждения</i>	59
<i>Н.И.Барсукова. Средовые концепции библиотек и медиатек в зарубежной проектной практике</i>	63
<i>Е.И. Брест, Д.Д. Давыдова. Разработка кукол-марионеток по мотивам комедии Dell'arte</i>	67
<i>М.В.Веселкина. Интерпретация основных элементов интерьера крестьянского жилища</i>	69
<i>Е.А. Дьяконова. Модные инновации и цикличность в дизайне костюма</i>	72
<i>М. И. Ермолаева, Г.Е. Карепов. Общие представления о синтезе искусств как специфической особенности произведения искусства</i>	75
<i>О.В. Казанцева, Г.Е Карепов. Цвет в жизни архитектора</i>	79
<i>Г.Ш.Лунь, В.А. Клевава. К вопросу о значимости древнерусского искусства</i>	83
<i>М.С. Михальченко. Игровые пространства в городской среде</i>	86
<i>М.С. Михальченко, С.Е. Сочивко. Живопись в контексте моделирования средового подхода для дизайна</i>	90
<i>И.А. Огуречникова. Формы фиксации проектного замысла</i>	92
<i>О.Б. Павленкович. Чувственная и логическая составляющие структуры произведения живописи</i>	94
<i>Е.Н. Петрук, Г.Е. Карепов. Искусство – отражение своего времени</i>	97
<i>Т.Ю. Благова, А.Н. Гайнутдинова. Прямоугольник как объект для трансформации в проектировании коллекции трикотажной одежды</i>	102
<i>Е.А. Сотникова, Е. Долгова. Использование мифологической орнаментики в проектировании художественной керамики</i>	111
<i>И.М. Присяжная, А.В. Повхович. Практика дизайна: изучение истории костюма на практике со студентами-дизайнерами на примере костюма Древнего Египта</i>	114
<i>А.А. Конченков. Место художественной эмали в морфологии искусств</i>	118
<i>С.Н. Кравченко. Наследие народной художественной культуры как источник современного профессионального обучения художников декоративно-прикладного искусства</i>	121
<i>Е.А.Сотникова, Т.А. Ахматова, Т.О. Козинец. Модуль как система организации композиции в керамике</i>	125

<i>М.В. Бекк, С.И. Попова, О.Е. Белоусова.</i> Моделирование изделий для детей с учетом степени цветового восприятия.....	129
<i>Е.А. Сотникова, Т.А. Ахматова.</i> Проектирование художественной керамики с использованием архаичных символов Приамурья.....	131
<i>Р. Н. Шайхулов.</i> Использование кратковременных зарисовок посредством компьютерных технологий в современном графическом дизайне.....	136
<i>Н. Н. Удалова.</i> Этнотенденции в современном интерьере.....	141
<i>К.К. Хачикян, Н.С. Карпенко.</i> Особенности дизайна интерьера книжного магазина.....	143

**Секция 2. Инновационные технологии в сервисной деятельности
и производстве потребительских товаров**

<i>А.М. Медведев, А.В. Станийчук, Гэ Шуцзунь.</i> Вопросы точности измерения шумовых характеристик технологического оборудования в производственных помещениях.....	147
<i>М.В. Жогова.</i> Влияние технологии изготовления на свойства текстильных материалов на примере войлоковаляния.....	154
<i>М.С. Помазков, Е.И. Помазкова, К.С. Насонов, В.А. Кушнарев.</i> Разработка проекта многофункционального медицинского оборудования.....	159
<i>Г.П. Рузайкина.</i> Технологические аспекты проектирования трикотажных переплетений.....	161
<i>Е.А. Слюсарева, И.А. Лядов.</i> Особенности технологической обработки женского трансформируемого пальто из двухлицевого материала.....	165
<i>Л.А. Терская, Р.И. Синенко.</i> Анализ способов получения меховых полосок для формирования декоративных элементов.....	170
<i>Г.Г. Харьковская.</i> Конструкторско-технологические аспекты проектирования многофункционального кармана.....	173
<i>Н.Г. Москаленко, А.А. Усенко.</i> Анализ проектной ситуации разработки специальной одежды для работников лесной промышленности.....	177
Сведения об авторах.....	186

Инновации в социокультурном пространстве. *Материалы VIII Международной научно-практической конференции 19 февраля 2015 г. Часть I.*

Издательство АмГУ. Подписано к печати 09.06.15. Компьютерная верстка – *О.В. Храмова, Л.М. Пейзель*. Формат 60x84/8. Усл. печ. л. 22,55. Тираж 60. Заказ 623.