

МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНО-ПРОМЫШЛЕННЫЙ СИМПОЗИУМ «УРАЛЬСКАЯ ГОРНАЯ ШКОЛА – РЕГИОНАМ»

12-21 апреля 2010 г.

ТВОРЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

УДК 679.87(470.5)

ДИАЛОГ ПЛАСТИЧЕСКИХ И ДЕКОРАТИВНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ КАМНЕЙ

ПЛОТНИКОВА Т. В.

ГОУ ВПО «Уральский государственный горный университет»

Становление и расцвет камнерезного искусства на Урале приходится на конец XVIII – первую половину XIX вв. Мы многое знаем об исторических связях Санкт-Петербургской и Екатеринбургской камнерезных школ как крупнейших российских центров камнерезной пластики, которые связаны между собой почти трехвековой историей возделывания камня. Урал – родина разных видов русского декоративно-прикладного искусства. Яркой страницей в области этого вида художественного творчества Урала является художественная обработка камня, которая обогатила русское искусство великолепными камнерезными произведениями, украшающими залы Эрмитажа. Предмет особого интереса составляет исторически определившаяся специфика отношения уральцев и петербуржцев к камню.

Человек постоянно находится в неразрывном взаимодействии с окружающим миром, создавая историческую культуру своего региона. Если в культуре Санкт-Петербурга камень прочно укрепился как сакральный миф, как монолит, как символ опоры всякого важного дела в зыбком окружении болот и воды, то уральское понимание камня выросло в условиях тотального геологического окружения, в каменных пространствах уральского горного ландшафта. Уральское отношение к камню – это историческое преклонение перед его природным многообразием, перед богатством геологической палитры, перед концентрацией этого богатства в одном географическом месте и, конечно же, перед неподатливостью, перед вечным сопротивлением повсеместно окружающей каменной материи. Это принципиальное различие в понимании камня сохраняется до наших дней.

Питерский идеал камнерезного произведения – всецело покоренный, побежденный камень, необратимо ставший художественно-эстетическим образом. Питерская школа камнерезного искусства неизменно являет образцы полного овладения каменным монолитом, полной власти над куском минерала.

Уральский идеал каменной вещи куда менее категоричен и воинственен, что отличительно для Екатеринбургской школы. Уральский мастер-камнерез, условно говоря, оставляет камень в живых. В уральской камнерезной миниатюре камень всегда сохраняет часть своей природной девственности, зримые признаки своей принадлежности геологической истории земли. Он плоть от плоти земли, естественный плод недр ее, он твердь материи и константа смысла, вечное воплощение памяти творения мира, творения Бога. Его нельзя переплавить, приспособить к сиюминутным интересам моды. Его можно только понять, он сам диктует, каким миру стать вокруг него через мастера-камнереза.

Говоря о пластике, мы подразумеваем целостную форму камня. Здесь, конечно, впечатляет Санкт-Петербургская школа пластическими монолитами. Однако тонкое понимание пластических и декоративных возможностей камня более ценно в произведениях уральцев. Екатеринбургская школа

выделяется вплавлением, виртуозным подбором камня, мастерским приспособлением его колористики, его природного рисунка, оптических и фактурных возможностей к сложнейшим изобразительным задачам. При незамысловатости скульптурной пластики уральцы максимально эффективно используют выразительные возможности камня, находя в палитре минералов необычайные краски и их сочетания. Цвет и рисунок камня, его структура и оптика, застывшая от вековых геологических катаклизмов – все это стало в руках уральских мастеров точными и великолепными красками создаваемых образов. Например, в отполированной поверхности шкатулки наблюдатель увидит и узнает сюжет из сказов знаменитого и всеми любимого уральского писателя П. Бажова, а прозрачный утренний воздух мы наблюдаем в колье... Вся творческая палитра форм и образов, навеянных мастерам сказами, символикой народных праздников. Это несдерживаемый полет фантазии, свободное от заданных рамок творчество уральских мастеров-камнерезов. Хочется еще раз подчеркнуть, что для уральцев характерно обращение к природе, к мотивам русского эпоса и фольклора, к мотивам бажовских сказов – это истинно уральская традиция.

Уральские мастера особенно любили яшму, подчеркивали ее твердость, неподатливость, выявляя волевое начало в образах. Из поделочных камней предпочтение было отдано малахиту, яшме, селениту. Так постепенно сформировался свой стиль и почерк уральских художников мастеров – это простота и ясность форм, тесно увязанных с прямым назначением предмета, образной эмоциональностью, гармонией красок, богатством орнаментов и добротной мастеритостью. Конечно, эти признаки не выступают в работах открыто. Они варьируются в зависимости от индивидуальных склонностей автора, порой становятся неприметными, но, однако, влияние Екатеринбургской школы улавливается всегда, даже в самом современном решении вещи. Но если это изделие не рождает эмоционального восприятия, не радует глаз у человека, смотрящего на него, то она не сможет стать произведением искусства в современном мире, так как не раскрыта тайна камня.

Уральцы верны природному камню и металлу. Металл является главным дополнением к камню, он пластичен и гибок, воплощение текучести, непостоянства, вечных перемен. Он, как жизнь человека, изменяется, перековывается, переплавляется всякий раз в новые формы, что очень хорошо описывает в своих рассказах уральский писатель Д. Н. Мамин-Сибиряк. На металл работают все особенности формы: плавность, текучесть, переходы от плоскостей к объемам. Каждая часть таит в себе возможность превращения в другую, в чем-то схожую и, одновременно, в новую, неповторимую. Красота уральских изделий определяется идеей, замыслом и проектировочной деятельностью. В них прослеживается тенденция единого романтического, ассоциативного принципа образной подачи, приподнятый настрой, эмоциональная одухотворенность, образная выразительность, построенная на ассоциациях, символах, метафорах. В их облике проявляются профессиональная культура и художественный вкус мастера. Стремление к более полному самовыражению породило так называемые «выставочные» вещи и выставочное искусство – несущее определенную информацию, суть эстетики, красоту созданного изделия, которое подводит человека смотрящего, воспринимающего красоту созданной мастером вещи к размышлению.

В настоящее время изделия из уральского камня поставлены на поток серийного производства, опираясь на традиции Екатеринбургской школы обработки камня в максимальном использовании его пластических и декоративных возможностей, при этом сохраняя исторически сложившееся отношение к камню и перенося это в современность.

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ В УКРАШЕНИЯХ КОСТЮМА

РАССОЛОВА Е. Ю., КОЗЛОВА Т. В.

ГОУ ВПО «Московский государственный текстильный университет имени А. Н. Косыгина»

Тема обращения к прошлому всегда служила неиссякаемым источником вдохновения для дизайнеров во всех областях творчества. Использование ретро-элементов в современном костюме является заметной тенденцией во всем мире.

Для выявления выразительного художественного образа на помощь модельерам приходят создатели изысканных ювелирных украшений. В авангардных коллекциях, которые порой становятся гипертрофированным воплощением актуального модного тренда – минимализма, для усиления контрастности дизайнеры часто применяют украшения, отсылающие порой к совершенно далеким эпохам. Богатые изысканным декором аксессуары в простых и лаконичных формах костюма вызывают ностальгию о прошлом.

Ювелирное искусство обладает высокой степенью преемственности и основывается на художественном наследии «золотых дел» мастеров прошлого. Старинные техники, применяемые в украшениях, являются сегодня как раз тем самым винтажным проявлением (от французского *vintage* — вино многолетней выдержки), «ароматным купажем», который добавляет ноту прошлого времени современному костюму.

Возрождение традиций мастеров прошлого актуально для создания «украшений с историей». Техника флорентийской мозаики является как раз подобным элементом цитирования эпохи.

Сложнейшая техника флорентийской мозаики возникла во Флоренции в XVI - XVII вв., в период расцвета правления семейства Медичи. Итальянцы дали ей название *commesso* или *pietre dure*, что дословно переводится как «твердый камень», поскольку для создания удивительно реалистичных изображений использовалась богатейшая палитра преимущественно твердых минералов. В придворных мастерских Великого Герцога Тосканского Фердинанда Медичи I художники высталили панно из искусно подобранных полированных срезов камня с естественными переходами цвета и тона. Отыскивая замысловатые узоры в структуре материала, они плотно подгоняли друг к другу каменные пластины различной конфигурации. В 1588 г. преемник герцога Фердинанда Медичи I основал первый творческий цех для работ с твердым камнем (*Officio delle Pietre Dure*).

Сложность производства, длительность работ, использование природных минералов делало флорентийскую мозаику исключительно аристократическим жанром.

Три столетия Флоренция оставалась общеевропейским центром этой уникальной технологии декоративной обработки камня.

В начале XVIII века изделия с флорентийской мозаикой, несмотря на высокую стоимость, стали пользоваться большим спросом и за пределами Италии. Флорентийские мастера получили работу при дворах многих европейских монархов.

По заказам российского императорского двора были изготовлены знаменитые мозаики Эрмитажа, Янтарной комнаты, Петергофа.

Однако вскоре появились и отечественные цеха. В 1751 г. на Урале, вблизи крупных месторождений цветного поделочного камня, была основана Екатеринбургская гранильная фабрика. Быстрое освоение залежей уникального сырья ускорило начало промышленной обработки камня.

В 1765 году, по прошению президента академии художеств И. И. Бецкого, приказом Екатерины II была утверждена экспедиция по розыску цветных камней на Урале. Вместе с командиром, Я. Данненбергом, из Петербурга были присланы 30 мастеров и два итальянца, брата Тортори, с которыми был заключен договор на три года. На протяжении долгого времени происходил активный обмен опытом и кадрами с Петербургской гранильной фабрикой, основанной еще в 1925 году.

Российские мастера, применяя традиционную технологию производства флорентийской мозаики, создавали из уникальных по богатству уральских самоцветов шедевры, не уступающие по качеству и сложности исполнения итальянским.

Искусство флорентийской мозаики продолжало существовать и в годы советской власти, когда она использовалась в целях идеологической пропаганды. Однако это не помешало талантливым мастерам создавать произведения высокого художественного достоинства.

В современных условиях развития ювелирного искусства большие возможности художникам предоставляют передовые технологии обработки камня.

Необходимо заметить, что декоративные возможности флорентийской мозаики волновали воображение ювелиров уже давно. Однако в отличие от римской мозаики, где изображение выкладывается из маленьких кубиков смальты (глушеного – непрозрачного и очень плотного – стекла), флорентийская техника обработки камня предполагает гораздо большую трудоемкость.

Сегодня существует интереснейшая технология изготовления миниатюрной флорентийской мозаики высочайшего качества. Авторская разработка является уникальной и не имеет на сегодняшний день аналогов. Благодаря современным высокотехнологичным способам обработки камня и отлаженному процессу сборки изделия, не исключая кропотливую работу мастера, достигается высокая степень миниатюризации мозаичных изображений.

Обладая высокой твердостью, натуральные камни гарантируют мозаичным изображениям долговечность, что является одним из ценных качеств художественного произведения. Помимо этого, для создания иллюзии трехмерного пространства в плоских мозаичных изображениях используются оптические свойства (ирризация, эффект «тигрового», «кошачьего», «соколиного» глаза, опалесценция, астеризм) некоторых минералов (опал, лабрадорит, тигровый глаз, сапфир, рубин), в результате чего каменные элементы способны переливаться и менять окраску под разными углами зрения, что добавляет большую выразительность изделию.

Неоспоримым достоинством подобных мозаик является и их абсолютная уникальность, поскольку рисунок каменных пластин, выстилающих изображение, невозможно повторить.

В результате, в поле взаимодействия славных традиций итальянских мастеров и достижений науки и техники третьего тысячелетия на свет появляются изысканные по своей красоте украшения.

Описанная в статье техника флорентийской мозаики является ярким примером обращения художников-ювелиров к образцам прошлого. Усовершенствованные методы и грамотное использование натуральных природных камней позволяют создавать поистине уникальные украшения.

Подобное цитирование эпохи в абсолютно минималистичных костюмах заставляет прислушаться современного человека к модным символам прошлого, отыскать новые смыслы столь привычных вещей.

УДК 745.03

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИЙ КАК ОСНОВНОЕ УСЛОВИЕ СОЗИДАТЕЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ

РЫБАКОВА Т. А.

ГОУ ВПО «Уральский государственный университет»

Вокруг нас существует мир, большая часть социальной среды которого создана руками человека. Мы уже не вполне можем представить себе, что многое, что мы видим и используем в повседневной жизни, раньше просто не существовало. К примеру, каждое утро мы наливаем себе горячую чашку кофе. Нам нравится вкус и аромат этого напитка, но в тот момент, когда мы пьем его, абсолютно не задумываемся на тему того, из чего, собственно, мы пьем. Это не говорит о том, что мы глупы, а лишь наглядно показывает, насколько человек привык пользоваться накопленным человечеством знаниями и технологиями, не задумываясь над тем, что же позволяет нам сегодня развивать и принимать те идеи, которые появились в далеком прошлом. Между тем стоит вполне четко сформировать определение данного процесса. Все предельно просто: данное явление называют преемственностью поколений, традиций, либо ремеслом династии. Секрет долголетия любого ремесла, дошедшего до наших дней, состоит в том, что знания передаются последовательно от отца к сыну, от мастера к подмастерью и далее по этой схеме. Весь прошлый опыт складывается,

систематизируется и передается следующему поколению. Это определяет суть традиции любого ремесла.

Варианты, отклоняющиеся от классической теории этого ремесла – есть авторские и практически являются теми или иными ответвлениями от оригинала. Если за многие годы своего существования данные ответвления не меняют своего выражения в ремесле, их можно назвать школами.

Например, ту же чашку гончар из Китая изготовит не так, как изготовил бы ее, допустим грек, потому что у каждой школы формируется свой уникальный неповторимый стиль и традиции, отход от которых сразу обезличивает предмет и лишает его культурного наследия и индивидуальности внутри школы. Поэтому преемственность традиций очень важна в процессе жизнедеятельности человека: она несет в себе корни ремесел, но при этом позволяет ощутить все многообразие техник создания того или иного предмета. Помимо ремесел существуют этнические, религиозные и другие традиции. По этому признаку их можно определить как обычаи.

Горнопромышленная школа ювелирного искусства имеет богатую историю и традиции. Горный университет, обучая студентов разных специальностей, продолжает и приумножает накопленный опыт и традиции горнопромышленного края. Инновационные подходы в освоение богатств горного Урала свойственны художникам-стилистам кафедры «Художественного проектирования и теории творчества». Им во многом принадлежит будущее в освоении этого богатого и неисчерпаемого края.

УДК 745

РЕМЕСЛЕННОЧЕСТВО И ТВОРЧЕСТВО – «ВЕЩИ СОВМЕСТНЫЕ»

ТЕЛЬТЕВСКАЯ А. А.

ГОУ ВПО «Уральский государственный горный университет»

Автор уже не первый год летом посещает славный белорусский город Витебск. Здесь в начале июля проходит Славянский базар. Это международный фестиваль искусств в Витебске. Проводится с 1992 года. Фестиваль является межгосударственной, крупномасштабной культурной акцией Союза России и Белоруссии. Одна из целей фестиваля — объединить творческие силы близких по культуре стран и создание мирного сообщества, сохранения культурного наследия.

В рамках фестиваля традиционно проводятся Дни культуры и День Союзного государства, гала-концерты мастеров искусств России, Белоруссии и Украины, а также театральные постановки и сольные концерты эстрадных звезд.

На карте фестивального Витебска – десятки дорог. И одна из них ведет в центр народных ремесел «Задвинье». По этому адресу прописана и выставка-ярмарка «Город мастеров». Здесь всегда многолюдно, а особенно в погожие дни. Рукотворные изделия народных промыслов хороши своей неповторимостью. Вот и покупают люди на память глиняные свистульки, корзинки, вышитые картины, панно. На протяжении многих лет хитом продаж являются «цветы» из золотистой соломки. Кому-то из гостей «Города мастеров» приглянулись изделия из глины с пылу с жару: горшки, кувшины, тарелки, кувшины, художественные композиции. Мне очень понравились работы мастерской под открытым небом – кузнечного подворья. За работой белорусских кузнецов автор и многие зрители наблюдали с большим интересом. Работа кузнецов была ювелирна, интересно было рассматривать мельчайшие подробности различных животных и удивительных по красоте цветов. Мы видим различные кованые заборы, ворота, оригинальные завитки – элементы, из которых они создаются и все это благодаря современным технологиям и специальному кузнечному оборудованию. Многие воспользовались возможностью своими руками выковать подковку на счастье.

Самым древним народным промыслом на Руси стало кузнечное дело. Кузнечное дело – это умение из бесполезного куска железа сделать нечто более ценное. Главный материал для работы кузнеца — металлы: железо, чугун, сталь, а также бронза, медь, свинец, благородные металлы. Кузница — мастерская, в которой производится ручная обработка металла, как правило, ковкой. Кузнецы ковали орудия труда, инструменты (железные сошники, косы, серпы, ножи, пилы, замки) и оружие (мечи, сабли, наконечники стрел, кольчуги, шлемы).

В связи с малой производительностью труда и научно-техническим прогрессом мастерская потеряла свое значение; ручное производство сменилось фабричным поточным. На смену мастерской пришли кузнечные цеха с механическими и гидравлическими молотами, прокатными станами и т. д. В современной кузнице занимаются, как правило, ручной художественной ковкой и изготавливают штучные изделия.

С каждым годом стабильно растет спрос на изделия кузнечного дела. Элементы художественнойковки украшают офисы, дома, загородные коттеджи и широко используются в ландшафтном дизайне. Кованые изделия поражают нас своей красотой, и, кажется, что человеческие руки не могут сделать такого.

Отдельной отраслью было «златокузнечное», т. е. ювелирное дело. Мастера изготавливали искусные ювелирные вещи – бронзовые амулеты и украшения: подвески, пряжки, колты и гривны (древние серьги и ожерелья). Ювелирные украшения выполнялись в технике зерни (на изделие напаивался узор, состоявший из множества шариков) и скани (рисунок наносили тонкой проволокой, напаянной на металлическую поверхность, а промежутки между сканными перегородками заполняли разноцветной эмалью). Так получались высокоценные ювелирные изделия, выполненные в технике перегородчатой эмали, типично русские украшения. Ювелирная техника русских мастеров была очень сложной, а их изделия пользовались большим спросом во многих странах мира.

Ремесленничество, в том числе народные промыслы, в России, как и во многих странах – древнейшая форма социальной организации производства, один из видов предпринимательской деятельности. Ремесленная деятельность имеет глубокие национальные корни. В X-XI веках в русских землях были известны ремесленники свыше 60 различных специальностей. Только из железа и стали древнерусские мастера производили более 150 видов различных изделий. Наблюдался значительный рост ремесла и мелкотоварного производства в XV-XVI веках. В этот период в русских городах насчитывалось уже более 220 ремесленных специальностей. Впервые меры государственного воздействия на организацию ремесленного сословия и ремесленную деятельность были приняты Петром I (Указ 1722 г.). Исторически в России до середины XIX века большая часть предметов быта как в городе, так и в деревне изготавливалась ремесленниками. В 80-е годы того века число ремесленников и кустарей в России в 5 раз превышало число рабочих, занятых в средней и крупной промышленности. При становлении крупного производства по мере развития капитализма потребность в продукции и услугах, создаваемых ремесленниками, стала снижаться. Но ремесленничество в хозяйственной жизни общества закрепило за собой нишу, в условиях изменяющейся конъюнктуры эффективно обслуживало мелкие рынки, куда не доходила крупная промышленность. К началу XX века в России насчитывалось более 4 млн. ремесленников, которые составляли целое сословие и обеспечивали население страны разнообразными услугами и товарами ремесленного производства. Число ремесленных профессий и промыслов было очень велико и соотносилось с укладом жизни в городах и селах, демографическими, этническими, местными особенностями быта людей.

В то время в XX веке многие ремесла и промыслы пережили глубокий кризис, не выдержав вначале капиталистической конкуренции, а затем развития крупной государственной промышленности. Ремесленничество как явление, несущее через свою продукцию материальную культуру народа, постепенно стало исчезать из быта советского человека. Ремесленный сектор прекратил существование и как сектор экономики народного хозяйства, а как форма трудовой деятельности продолжал существовать в основном полулегально. Слово «ремесленник» стало синонимом специалиста низкой квалификации, низкого уровня культуры и не престижным в общественном сознании. Полностью ремесленничество не исчезло, более того стало постепенно, стихийно возрождаться, но из-за длительного перерыва, в силу нарушения традиций, многие изделия не достигают необходимого качественного уровня.

Опыт различных стран мира (Австрия, Бельгия, Венгрия, Германия, Нидерланды, Франция, Швейцария и др.) показывает, что ремесленничество является органично необходимым сектором любой хозяйственной национальной системы. Национальные хозяйства развитых стран движутся от массового производства стандартной продукции к высокоспециализированным малым формам производства и сервиса, рассчитанным на индивидуальные потребности. Общества с крупномасштабными производственными мощностями теряют социальную перспективу. Ремесленничество, как и малое предпринимательство в целом, хорошо вписывается в эту тенденцию

развития мирового хозяйства. От 12 до 25 % всех рабочих мест в экономике стран ЕС приходится на ремесленные предприятия.

Наша страна тоже взяла курс на развитие народных промыслов и ремесленничества, в рамках программы государственной поддержки и развития малого предпринимательства. Очень важно приобщать детей и школьников к художественному творчеству на основе проведения Всероссийских детских фестивалей и областных детских выставок ремесленных изделий, тематических дней, посвященных изучению истории возникновения и развития местных промыслов и ремесел, а также организации мастер-классов для формирования трудовых навыков по созданию красивых и полезных вещей, подготовке детей к выбору профессии.

Например, с 2005 года в УГГУ проводится Выставка камнерезного и декоративно-прикладного искусства «Добрая ярмарка». Ее цель – возрождение и популяризация традиционных для Среднего Урала народных промыслов и ремесел. Участники выставки – народные умельцы Свердловской, Кировской, Пермской и Челябинской областей. Выставка представляет различные направления камнерезного и декоративно-прикладного искусства – резьбу по дереву, изделия из бересты, бисероплетение, народные куклы и обереги, домотканые и вязаные предметы одежды с вышивкой, батик, расписные пряники и изделия из кедра, минералы и сувениры из природного камня, лаковая живопись Урала и др.

Народные умельцы не только возродили и бережно хранят народную культуру, но и щедро делятся своим мастерством. На ярмарке проводятся конференции, семинары, мастер-классы.

Творчество в ремесленном труде. Любой вид ремесленного труда является творческим процессом, и его уровень зависит от потенциала мастера и его увлеченности профессиональной работой. Целый ряд ремесленных профессий требуют художественных талантов и достигают критериев высокого искусства. У многих ремесленников такой труд служит подлинным самовыражением личности, они, порой, не представляют себя вне своей любимой профессии, для них она может быть смыслом всей жизни.

В ходе исторического развития любой народ стремится сохранить свою культуру, «накопить» ее и как можно полнее передать потомкам. Культура постоянно накапливается, сохраняется и получает форму своего существования в виде богатства общества, его общественного достояния.

Культурное наследие – это часть общественного, в том числе и государственного достояния, которая освоена культурным поколением людей и передается им по наследству следующему поколению.

Культурное наследие – это не только материальное богатство, но и духовная продукция. Это не только материальный продукт, но и процессы, виды деятельности в материальной и духовной сферах общества, но это и общественные отношения людей, созданные ими и передаваемые в виде норм, традиций, ритуалов следующим поколениям.

Народные промыслы и ремесла – это тоже часть культурного наследия, и нужно бережно сохранять и развивать и передавать следующим поколениям.

УДК 7.048

ОРНАМЕНТ: МЕСТО И РОЛЬ В СОЗДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

БОКИЧЕВА А. Д.

ГОУ ВПО «Уральский государственный университет»

Одним из важнейших факторов формирования «новой образности» в современном народном и декоративно-прикладном искусстве является орнамент. Противоречивость взглядов современного теоретического искусствознания на видовые особенности искусства орнамента, природу его образности, характер идейно-художественного содержания во многом обусловлены спецификой самого феномена, многообразием его проявлений, материального претворения и функционирования. Попытки видовой локализации орнамента в системе искусств затруднены целым рядом факторов. Емкие полисемичные образы орнамента не поддаются однозначной интерпретации, часто являются

вербально непередаваемыми. Орнаментальные изображения отличаются концентрированной смысловосодержащей и смыслообразующей конкретной формой выражения, и передача смысла другими средствами чаще всего затруднена или невозможна, что значительно осложняет исследование художественного образа.

В ходе исторического развития многие орнаментальные мотивы и композиции, утрачивали первоначальный смысл, подлежали переосмыслению в новом контексте. В связи с этим определение происхождения многих образов и их интерпретация требуют привлечения косвенных источников изучения. Французский археолог А. Брейль проследил этапы схематизации изображения косули в позднепалеолитическом искусстве Западной Европы – от силуэта зверя с рожками до некоего подобия цветка. Немецкий этнограф Карл фон Штейнен с удивлением рассказывал, что у индейцев Южной Америки узор, напоминавший ему разводы на шкуре змеи, почему-то ассоциировался со свиньей, а начертания иного рода – с летучей мышью, аллигатором и т. д. Отсутствие собственных форм бытия в виде отдельного произведения породили заблуждение (которое не разрешено и на сегодняшний момент) о принципиальной несамостоятельности орнамента: «Сам по себе ... орнамент не существует, и существовать не может». До сих пор широко распространено мнение о видовой неполноценности орнамента как об исторически недоразвитом типе творческой деятельности, более того, известна точка зрения на орнамент как на одно из выразительных средств декоративно-прикладного искусства и архитектуры.

Такое понимание роли орнамента, его положения как феномена, целиком подчиненного материальному предмету, объясняется во многом и подходом к анализу его особенностей с позиций станковых форм изобразительного искусства. Между тем орнамент является самостоятельной художественной структурой, обладающей собственной образностью и сложной системой выразительных средств. Выведение формальных особенностей искусства орнамента через принадлежность вещи не подтверждается и художественной практикой, которая показывает, что орнамент не растворяется в предмете, он способен переноситься с одного предмета на другой, вступая в другие типы синтеза, с разными видами искусств, способен сохранить образность, выразительность и определенную степень цельности в ситуациях, которые являются разрушительными для произведений других видов искусств — во фрагменте, схеме, прорисовке.

«Орнамент – узор участвует в создании художественного образа какого-либо объекта, но не решает самостоятельной художественной задачи до конца в своих собственных формах. Орнамент – одно из средств художественной выразительности». Несмотря на сужение сферы применения и диапазона функций, выполняемых современным орнаментом, данный вид искусства не исчерпал возможностей дальнейшего развития и сегодня. Существуют обширные области эстетической деятельности, в которых орнамент не применяется, но и составляет основу художественного решения. Возросший интерес к историческим и национальным стилизациям в области формирования предметно-пространственной среды, дизайна и декоративно-прикладного искусства предполагает знание истории развития искусства орнамента, его художественных и стилистических особенностей. На современном этапе возникла необходимость углубленного анализа художественного языка и художественных приемов орнаментального искусства.

Орнамент имеет не только широкое применение в художественной практике, существенна и его педагогическая роль в усвоении художественного наследия прошлого, в формировании профессиональных навыков специалистов целого ряда направлений. Программы по изучению искусства орнамента входят в качестве необходимого звена в образовательную систему многих учебных заведений при подготовке специалистов в области дизайна, декоративно-прикладного искусства, архитектуры, полиграфии и т. д. Изучение и практическое освоение художественного языка орнамента является составной частью эстетического воспитания и развития творческих способностей школьников и дошкольников. Предоставляемый методический материал свидетельствует о противоречивости и неоднозначности понимания специфики орнамента.

В современном мире в глобальный обмен информацией оказываются вовлеченными разнохарактерные художественные культуры и феномены. Установка на их восприятие – открытость и гибкость, что требует большей внутренней избирательности, повышает роль научно обоснованных оценок. Особенно остро сегодня стоят задачи развития и сохранения традиций художественной культуры. Специфика художественного образа в орнаменте, его исторический и национальный характер, его связь с основами мировоззрения, духовной культуры и эстетических представлений делают орнамент важным духовно-материальным атрибутом культуры, хранителем культурной,

художественной памяти нации. Научные разработки в области теории орнамента предоставят новые возможности интерпретации и анализа обширного пласта художественного наследия, что сыграет важную роль в дальнейшем развитии теории и истории искусства.

Художественный образ, одно из центральных понятий в теории искусства, сохраняя на современном этапе дискуссионный характер, получает дальнейшее развитие, обогащаясь результатами исследований, которые проводятся в разных областях знаний – искусствоведении, литературоведении, философии, психологии и т. д. Большое значение для уточнения и расширения этого многозначного и многомерного понятия имеет научное осмысление особенностей и природы художественной образности отдельных видов искусств. Теоретические исследования специфики орнамента могут обогатить искусствоведение, выявив новые аспекты такой основополагающей категории, как художественный образ. Под словом орнамент мы понимаем те части произведения архитектурного или промышленного искусства, цель которых есть украшать, но не оставлять неизбежно необходимой составной части целого. Поэтому орнамент есть нечто вделанное в конструктивный остров или нечто добавленное к нему, чрез это возбуждается фантазия зрителя, и обыкновенное строение может быть доведено до произведения искусства.

УДК 745.749

РОЛЬ ДИЗАЙНА В ФОРМИРОВАНИИ ЦЕННОСТЕЙ КАРТИНЫ МИРА

ДУБИНИНА К. А.

ГОУ ВПО «Уральский государственный горный университет»

С каждым годом влиянием дизайна на социокультурную сферу жизни усиливается. Гармоничный дизайн становится неоспоримым условием конкурентного преимущества в современных рыночных отношениях и играет важную роль в частной жизни человека. Дизайн становится не только эстетически предметным выражением духовной и материальной жизни человека, но и своеобразным инструментом управления и контроля в обществе. Он формирует ценностную картину мира, поддерживает традиции, вырабатывает новые тенденции, создает комфорт и уют, придает жизни стабильность и одновременно будоражит ее. Основополагающие функции дизайна позволят проанализировать его многогранную природу и адекватно оценить его значение в современном мире.

Дизайн в современном обществе – это, прежде всего, одно из условий получения прибыли, поскольку, удовлетворяя самые высокие требования потребителя, он повышает спрос на производимые товары. Задачей дизайна является предельная конкретизация потребления, индивидуализация результатов проекта, внедрение в практику дизайна методов соучастия. Дизайн помогает человеку ощутить насыщенность собственного существования разнообразием возможностей, помогает ощутить обладание собственным богатым воображением.

Дизайнерская деятельность протекает на стыке материальной и духовной сфер. Современный дизайн – это не только опредмечивание материальных человеческих потребностей, но и «овеществление» ценностей духовных, реализация в дизайнерской форме сущностного содержания эпохи. Массовое индустриальное производство и потребление не устраняют потребности в эстетически значимых вещах, учитывающих индивидуальные ценностные ориентации, пристрастия, вкусы, привычки. Отличие вещей, созданных дизайнером, заключается в том, что они ориентированы не только на техническую и технологическую целесообразность, но и на пластическую выразительность, в том, что дизайнер «вынужден» создавать формы, представляющие собой «опредмеченный технологический процесс». Таким образом, дизайн несет в себе посредническую миссию. Он обеспечивает продуктивное взаимодействие между человеком и машинной формой так, чтобы обе стороны процесса не утратили бы своих существенных черт, одновременно оказываясь способными к этому взаимодействию. Расширение массового производства и потребительского рынка привело к обособлению ценности продукта от его утилитарной функции. Все большее значение приобретает другое содержание потребительской ценности — визуальное выражение статуса. Стилистические признаки продукта, создающие веер символических различий однородных

продуктов потребления, становятся самостоятельной ценностью — еще это называется извлечением максимального «визуального капитала».

В своей книге о дизайнерском искусстве автор отмечает: «Быть "возбудителем беспокойства" в обществе – значит для дизайнера постоянно выходить за пределы сложившихся стереотипов, ломать их, творить новые оригинальные формы, преодолеть в будничной прозе сегодняшнего дня тенденции завтрашнего. Как «возбудитель беспокойства» дизайнер призван освобождать человека от давления застывающей и потому давящей предметной среды, опираясь на просыпающуюся жажду раскрепощения»*. Таким образом, профессиональная деятельность дизайнера, как развивающаяся на социальной почве, так и опирающаяся на естественные качества человека (эстетические, эмоциональные и интеллектуальные) определила роль и место дизайнера в общественной жизни. Смысл дизайна – стать уникальным, мощным и эффективным возбудителем эстетической и облагороженной активности общества, возвышать личность, делать ее полной самоуважения и достоинства, открывать перед ней пути совершенствования себя и окружающего социального и природного мира.

Горный университет уже пять лет готовит дизайнеров-ювелиров. Художники-стилисты специальности «Проектирование ювелирных изделий» осваивают учебную дисциплину «Дизайн» как одно из главных звеньев в интегрированной системе высшего художественного образования. В данном курсе отражен «сквозной принцип» тематически взаимосвязанных дисциплин: цвета в костюме, проектировании ювелирных изделий, костюмографии, архитектоники, композиции, рисунка, истории костюма, культурологии, философии. Все эти знания совмещаются в акте проектно-художественного моделирования предметного мира, опирающегося на образное, художественное мышление. Будущие специалисты ювелиры продолжают традиции лучших мастеров горнопромышленного края, в то же время используя все неизведанное и инновационное.

УДК 553.85

ЮВЕЛИРНЫЕ ГРАНАТЫ УРАЛА

ПОЛЯКОВА Е. В.

ГОУ ВПО «Уральский государственный горный университет»

Стремление человека оградить себя от невзгод и огорчений, каким-то образом выделиться в обществе, преобразить себя и сделать свою жизнь более разнообразной и радостной – все это явилось причиной использования различных природных минералов и горных пород в качестве талисманов и амулетов, ювелирных украшений, обрядовых и бытовых предметов.

В каждой стране и у каждого народа в соответствии с условиями бытия, в силу сложившихся традиций и обрядов складывались свои приоритеты использования того или иного природного камня. Так, для китайской культуры исключительную роль и значение имел и до сих пор имеет нефрит, для японцев – жемчуг. Древние египтяне особое предпочтение оказывали лазуриту, изумруду, малахиту, сердолику и алебастру. В Древней Руси такое место занимал речной жемчуг, которым были богаты северные реки.

Общество и мода не стоят на месте, человечество во все времена стремится к переменам и совершенству. Один общественный строй сменяется другим, стремительными темпами развиваются наука и техника, свои тайны открывают подземные кладовые, новые месторождения драгоценных и поделочных камней вписывают свои страницы в историю декоративно-прикладного и ювелирного искусства. Так, активное освоение Урала в XVIII и XIX столетиях приводит к находке крупных месторождений малахита. Этот узорчатый уральский камень своим радостным зеленым цветом различных оттенков очаровал и покорила сердца людей, стал олицетворением Урала и ознаменовал собой целую эпоху в камнерезном искусстве. Техника «русской мозаики», в которой выполняются

* Розенблюм Е. А. Художник в дизайне. – М.: Искусство, 1974.

крупные изделия из малахита, получила мировое признание. Однако запасы уральских месторождений истощились, мода на малахит прошла, он уступил свое место другим самоцветам.

30-е годы XIX века ошеломили мировую общественность открытием Изумрудных копей на Урале, которые стали драгоценной жемчужиной и гордостью России. Теплый, глубокий зеленый цвет уральских изумрудов, его изумительный блеск и чистота не оставляют созерцающего его равнодушным, магия и красота камня завораживают. Чуть позднее в эти же годы открытие нового редкого, драгоценного зеленого самоцвета на Урале взбудоражило мир: им стала ювелирная разновидность минерала хризоберилла, получившая название александрит (в честь наследника престола – будущего императора России Александра II). Этот зеленый минерал удивил и поразил своим свойством изменять свою окраску в зависимости от источника освещения: при свете дня – он зеленый, пламя свечи или электрической лампочки преобразует его в красный. Сочетание такого необычного качества с редкостью встречаемости в природе его прозрачных, чистых кристаллов «ставит его на одну ступень» с бриллиантами, изумрудами и рубинами. В этой череде открытий яркая страница отводится еще одному зеленому камню Урала – демантоиду. Именно об этом замечательном истинно русском камне мой небольшой рассказ.

Демантоид – это очень красивый золотисто-зеленого цвета самоцвет, наиболее интересный и редкий а, соответственно, и самый дорогой из многочисленных представителей драгоценных камней группы граната. Любопытно отметить, что ювелирный гранат в понимании большинства людей, и даже тех, кто интересуется и активно использует украшения с драгоценными камнями, это камень красного цвета. Вместе с тем ювелирные гранаты отличаются чрезвычайно разнообразием окрасок, определяемых широкими вариациями их химического состава. Для ювелирных разновидностей гранатов используются различные названия: либо совпадающие с названиями минеральных видов (например, пироп, альмандин), либо имеющие самостоятельное значение (демантоид, топазолит, родолит, тцаворит, гессонит и др.).

Разнообразные по окраске ювелирные гранаты в настоящее время продолжают добывать на многочисленных и давно известных рудниках Индии, Шри-Ланки, Мозамбика и Мадагаскара. Открытие и разработка месторождений граната в последней четверти XX века в Африке (Кения, Танзания, Мали и др.) сыграло большую роль в увеличении добычи и поступления на рынок ювелирных разновидностей группы граната. На ювелирном рынке появились новые разновидности гранатов, как по цвету, так и по составу. К новым ювелирным разновидностям относится зеленый гроссуляр – тцаворит, желтовато-зеленые гроссуляр-андрадиты из Мали, оранжево-розовые и красно-коричневые гранаты – умбалиты и малайя, гранаты с александритовым эффектом, а также гранаты необычного малинового оттенка – родолиты. Имеются находки звездчатых гранатов, главным образом это альмандин с включениями рутила (Шри-Ланка, Танзания).

Демантоид, благодаря своему цвету, высокой дисперсии, обеспечивающей хорошую игру ограненного камня и редкости нахождения в природе, является самым дорогим из ювелирных гранатов. Считается, что впервые зерна этого минерала были найдены на Урале в 1868 году при разработке золото-платиновых россыпей по реке Бобровке под Нижним Тагилом близ села Елизаветинское известным путешественником и коллекционером Н. Норденшельдом. За сходство по цвету, эти камни были названы хризолитом. Это название настолько прочно вошло в лексикон уральцев, что до начала XX века на мировом рынке этот камень был известен как «уральский» или «сибирский хризолит», хотя в 1871 году минералог В. П. Еремеев установил его принадлежность к гранату – андрадиту.

Всемирную известность в конце XIX – начале XX века приобрело еще одно месторождение демантоида – Полдневское, открытое в 1874 году А. В. Калугиным в 80 км юго-восточнее Екатеринбурга.

Найденный впервые на территории России демантоид органически вписался в активно развивающееся в это время в стране ювелирное и декоративно-прикладное искусство. Особенно почитаемым этот камень стал в изделиях модерна, где в сочетании с бриллиантами нежный зеленый цвет камня, с одной стороны, определяет цветовую сдержанность ювелирных изделий, а яркая игра цвета, сравнимая с бриллиантом, с другой – создает ощущение изысканности и богатства. Подвески, броши, кольца и серьги с уральскими демантоидами на рубеже XIX и XX веков завоевали русский ювелирный рынок, этот камень был широко востребован и на Западе, особенно во Франции, где в это время зарождалась «зеленая» мода и вставки из демантоида пользовались исключительной популярностью.

«Второе открытие» демантоида произошло в начале 1990-х годов, когда к известным ранее и в значительной степени отработанным Бобровскому и Полдневскому месторождениям усилиями уральских геологов добавилось перспективное Каркодинское месторождение демантоида в Челябинской области.

Каркодинское месторождение расположено недалеко от железнодорожной станции Каркодин вблизи г. Верхний Уфалей. Демантоид там образуется на стенках трещин в виде одиночных кристаллов или щеток и сплошных зернистых масс. Кристаллы сортового демантоида имеют размер 2-10 мм, массу – от 0,25 до 5-6 карат.

Несмотря на такую широкую географию находок демантоида, Каркодинское месторождение сегодня является основным поставщиком этого камня на ювелирном рынке. Практически весь поступающий в настоящее время в продажу материал является облагороженным – прошедшим термическую обработку, что, несомненно, отличает его от демантоида в старинных ювелирных украшениях. Вместе с тем, это не делает его менее привлекательным и востребованным. Сырье демантоида сегодня продается крайне редко и только невысокого качества по цене 10-50 долларов за грамм. Цена на ограненные демантоиды во многом зависит от цвета, чистоты и массы камня. Так, мелкие (2-3 мм) демантоиды оцениваются в интервале от 70 до 140 долларов за карат, стоимость однокаратного камня при средних характеристиках цвета и чистоты составляет около 300-500 долларов, более крупные камни, массой от 2 до 3 карат резко возрастают в цене. К сожалению, следует отметить, что в современных ювелирных изделиях, реализуемых на российском рынке, демантоид встречается крайне редко. В силу различных причин, практически весь добываемый каменный материал идет на экспорт.

Повышенный интерес, любовь и особое отношение русского человека к зеленым камням представляется не случайным явлением. Ведь исконно русские территории – это обширные северные просторы с достаточно суровым климатом и природными богатствами, в которых сочетаются спокойные цвета и отсутствуют яркие краски, свойственные югу. Видимо, неслучайно драгоценные камни, месторождения которых обнаружены на территории России – это преимущественно минералы зеленой цветовой гаммы. Уральские горы знамениты месторождениями малахита, изумруда, александрита и демантоида, отсюда происходит и такой интересный поделочный камень как лиственит, впервые описанный Г. Розе на Березовском месторождении золота. Алтай является источником знаменитой зеленоватой ревневской яшмы, из которой изготовлена Царь-ваза и колонны в тронном зале Эрмитажа, снискал себе заслуженную славу и алтайский нефрит. Россия сегодня располагает единственным промышленным месторождением (Инагли, Алдан) еще одного зеленого ювелирного камня – хромдиоксида – или «сибирского изумруда». В Красноярском крае располагается Кугдинское месторождение хризолита, одного из давно известных и широко используемых в ювелирном деле зеленых камней.

Конечно, разнообразие драгоценных и поделочных камней России не ограничивается лишь камнями зеленого цвета. Россия является одной из главных стран-производителей алмазов, известны и популярны русские аквамарины, турмалины, топазы и аметисты, из поделочных камней нельзя не отметить уральские разноцветные яшмы и родонит, забайкальский лазурит, и, конечно, сиреневый чароит – достаточно новый поделочный камень, единственное месторождение которого в мире находится в Сибири. Однако, несмотря на столь широкую цветовую гамму драгоценных и поделочных камней, именно зеленые самоцветы – малахит, изумруд, александрит и демантоид, – занимают свой, только им одним принадлежащий пьедестал на ювелирном Олимпе, именно они особо почитаемы и любимы в России. А демантоид, впервые найденный на Урале, безусловно, можно назвать одним из символов русского ювелирного искусства конца XIX– начала XX века – любимым камнем русского модерна. Будем надеяться, что интерес к этому уникальному самоцвету возродится и в нынешней России, тем более что мы располагаем сегодня, по сути, единственным месторождением этого камня в мире.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ КАМНЯ

ФРОЛЕНКО А. А.

ГОУ ВПО «Уральский государственный горный университет»

В УГГУ уже пять лет существует кафедра художественного проектирования и теории творчества (ХПТТ), где изучают такие предметы, как живопись, рисунок, проектирование, теория композиции и т. д. Кафедра выпускает художников-стилистов по ювелирным и камнерезным изделиям. Специалисты такого профиля напрямую связаны с ювелирными и поделочными камнями. Минералы, как известно, – это живое тело, способное откликаться на творческие усилия творца, они, как мы, чувствуют перепады температур, реагируют на среду обитания, свет и различные природные явления.

Различные изменения условий позволяют камню стать очень живописным податливым.

Декоративность минералов вызывает у дизайнеров полет фантазий. Оставленные природой отпечатки на камнях образуют силуэты людей, животных, ландшафта, а иногда целые сюжеты можно разглядеть в розоватой дымке. Задача специалистов – уловить особенность минерала и отразить ее в изделии.

Например, кусок орской яшмы (см. рисунок) – это внешне обыкновенный поделочный камень, коричневато-розового цвета с черными, серыми и светло-желтыми примесями. Одна сторона отшлифована, что позволяет видеть разнообразие цветовой гаммы. При изменении положения камня меняется и его рисунок.

Если камень повернуть черным краем вверх, то перед нашими глазами расстилается живописная картина. Пологий склон, с раскинувшимися кустарниками ведет к тихой полноводной реке, а за линию горизонта прячется вечерние солнышко. По небосклону гуляют розовато-фиолетовые облака, лишь вдалеке мелькают три черные птички.

А если повернуть минерал так, чтобы черный край был слева, то на шлифованной поверхности появляется большой тукан. Он устал и присел на длинную, сучковатую ветку отдохнуть. Вокруг тукана непроходимые тропические заросли, лишь только он здесь властелин. Повсюду свисают витые листья, которые в розовом тумане выглядят ярче, чем обычно.

Если перевернуть камень еще, то увидим, что на нас надвигается сильная буря: море, на котором волны одна за другой подсакивают и разбиваются о прибрежные камни, после чего по гребням ползут белые барашки. Лишь огромным валунам безразлична надвигающаяся непогода, они тихо и смиренно переносят резкие удары, и морская пена сползает вниз.

При изменении положения камня в очередной раз снова новый сюжет: молодой человек и девушка, совершающие обряд венчания. Жених в черном фраке протягивает ладонь невесте, облаченной в белый наряд. Но, увы, девушка держит свадебный букет и медлит, не давая руку избраннику. На втором плане появляются гости, которые ждут свершения чудного события.

Можно еще долго крутить камень и видеть все новые и новые образы. Это занятие полезно всем, кто хочет развить творческое воображение. С помощью освоения этого метода человек развивает образное мышление и делает свою жизнь разнообразней, раскрашивая ее в многообразную цветовую гамму орской яшмы.



Орская яшма

ЭМАЛЬЕРНОЕ ИСКУССТВО В ДИОХРОНИИ

КОВАЛЬ А. В.

ГОУ ВПО «Уральский государственный горный университет»

Искусство эмали уходит своими корнями в далекое прошлое. Большие декоративные возможности материала, и, прежде всего его стойкие, никогда не тускнеющие краски, не подверженные влиянию света, воздуха и времени, сохраняющие долгие годы первоначальную свежесть и прозрачность, издавна привлекали внимание, как мастеров, так и заказчиков-покупателей. Представляя изделия украшенные эмалью, в воображении возникают нарядные ларцы, чаши, кубки, главным образом, из золота и серебра, разнообразные ювелирные изделия, поверхность которых украшена ярким узором: блеск его, богатство и красочность цветовой гаммы, чистота и прозрачность тонов спорят с драгоценными камнями искусной огранки. Интересно проследить развитие этого чрезвычайно своеобразного вида творчества в диахроническом аспекте, то есть его развитии во времени. Эмаль, или, как ее долгие годы, вплоть до XIX века, называли, финифть, знала еще Древняя Русь, к ней обращались ювелиры последующих столетий, широко используется она и мастерами современного декоративно-прикладного искусства.

В зависимости от времени и развития стилевых направлений, а также от места производства эмаль была то подчиненной в общем декоре, подыгрывая драгоценным камням или металлу, то являлась основным украшением предметов прикладного искусства, но всегда поражала богатством красок и изысканностью узоров.

Эмалью издавна украшались самые различные изделия: дорогостоящие, главным образом, золотые или серебряные, предметы культового назначения – потиры, чаши, панагии, оклады икон или книг. Широко применялась она и для декорирования предметов дворцового и парадного обихода – государственных регалий, головных уборов, оружия, костюмов, драгоценных изделий. Встречается она также на более дешевых бытовых предметах – серьгах, кольцах, крестиках, коробочках, часто сделанных из меди и бытовавших, например, в крестьянской среде.

Наиболее ранние из сохранившихся памятников отечественного прикладного искусства, украшенных финифтью, относятся к X-XIII векам. Они свидетельствуют о чрезвычайно высоком уровне художественных ремесел Древней Руси, в частности ювелирного дела – той отрасли, где русские мастера добились наибольших успехов.

Среди многочисленных технических приемов обработки драгоценных металлов и декорировки изделий из них эмаль и, прежде всего, перегородчатая эмаль, несомненно занимает особое место, справедливо считаясь вершиной прикладного искусства Киевской Руси. Хорошо известно, какое большое влияние на русскую культуру этого периода оказывала Византия, с которой у молодого христианского государства установились тесные экономические и политические связи. К моменту знакомства древнерусских мастеров с техникой перегородчатой эмали в Византии она уже имела давнюю традицию, и русские ремесленники получили возможность учиться этому сложнейшему виду ювелирного дела на первоклассных образцах. Не обладая навыками и знаниями византийских мастеров и вместе с тем, не будучи скованы стереотипами столь длительной художественной традиции, русские ювелиры возмещали отсутствие опыта свободой использования материала, изобретательностью колористических решений отходом от византийских сюжетных канонов. Русские эмали отличаются большим разнообразием изобразительной тематики и неповторимая самобытность стиля.

Во время монголо-татарского нашествия, нанесшего сильнейший урон развитию отечественной художественной культуры, многие ремесла, технологические процессы были надолго забыты и восстановлены лишь спустя несколько столетий, а некоторые утрачены безвозвратно. Так, в этот период прекратило свое существование уникальное искусство древнерусской перегородчатой эмали. Сложность и трудоемкость изготовления изделий с эмалью, требовавшие от мастера длительной профессиональной подготовки и кропотливого труда, преимущественное использование золота не способствовали быстрому возрождению этой разновидности ювелирного дела.

С конца XIV столетия, после решающей победы на Куликовом поле, начинается период становления и укрепления русского централизованного государства. В 70-е годы XV века столицей

объединенных русских княжеств становится Москва, вскоре превратившаяся не только в политический, но и в культурный центр государства. Именно здесь сосредоточились основные художественные силы страны, в частности, и лучшие мастера-ювелиры, которые заботливо охраняли старые традиции и создавали новые стилистические направления в своем искусстве. Однако высоким уровнем мастерства отличались изделия и других центров ювелирного дела, особенно городов Русского Севера.

В XIV-XV столетиях эмаль не играла такой значительной роли в декорировке ювелирных изделий, как в былые времена. Однако уже с середины XVI века, и особенно в XVII столетии эмаль становится основным украшением вещей из серебра, золота и даже меди.

В XVII столетии эмаль стала широко применяться для украшения предметов домашнего обихода, распространенных не только в боярской и дворянской, но и купеческой, и крестьянской среде, – посуды, ларцов, коробочек, чернильниц и т. п. Возросший спрос на недорогие изделия с эмалью, предназначенные для служилого и торгово-ремесленного сословий тогдашнего русского общества, заставлял мастеров использовать не только золото и серебро, но и медь, что было связано с дешевизной этого металла. Производство изделий из драгоценных металлов значительно сдерживалось и резким упадком в XVII веке добычи золота и серебра. Множество мастерских по производству медных изделий возникло в разных концах Руси, далеко за пределами Москвы.

Массовое производство таких изделий оказывало заметное влияние на их ассортимент, художественные и технические особенности изготовления. Производство относительно дешевых мелких вещей, украшенных эмалью, естественно, не могло включать использование трудоемких операций, которые удорожали изделие. Процесс декорирования эмалью весьма упростился, эмалевая масса помещалась в специальное углубление, образованное при отливке (так называемая эмаль по литью), и полировалась после обжига. Но даже учитывая неизбежное при массовом производстве снижение художественных достоинств медных предметов и церковной утвари, нельзя не воздать должное многим дошедшим до нас замечательным образцам русского прикладного искусства, созданным из этого металла и предназначенным для широкого употребления.

С началом XVIII столетия наступает новый этап развития русского эмальерного производства, тесно связанный с общими преобразованиями и переменами в жизни страны. Общий новый, деловой и рациональный характер культуры Петровской эпохи (по сравнению со второй половиной XVII века) обусловил большие изменения в различных областях русского искусства, в том числе и в ювелирном деле. Сдерживаемые правительством производство и торговля предметами роскоши в связи с тяготами затянувшейся многолетней Северной войны, изданные Петром I специальные указы, ограничивавшие употребление золота и серебра в быту, привели к значительному сокращению роскошных ювелирных изделий с драгоценными камнями и разноцветными эмалями.

Определенную роль в развитии искусства эмальеров сыграло закрытие в 1711 году Золотой и Серебряной палат в Московском Кремле и перевод лучших мастеров в новую столицу – Петербург, а также новая, цеховая, форма организации работ мастеров золотых и серебряных дел.

Сохранились лишь единичные образцы изделий с эмалями первой трети XVIII столетия, исполненные в основном еще в традициях XVII века, и можно говорить о некотором спаде в области сугубо прикладного эмальерного искусства в этот период.

В то же время, на рубеже XVII-XVIII столетий, в России появляется совершенно особый и самостоятельный раздел в истории русской эмали – живописная, главным образом, портретная светская миниатюра на финифти. Нередко такая миниатюра украшала различные изделия из драгоценных металлов, как например, табакерки, часы, но в большинстве своем существовала самостоятельно – в качестве так называемой станковой миниатюры.

Русская эмаль середины и второй половины XVIII столетия, опирающаяся на традиции отечественного искусства, вместе с тем значительно обогатилась достижениями европейского эмальерного дела, с которым русские мастера знакомились, главным образом, через иностранных ювелиров, приезжавших в Петербург из Франции, Швейцарии, Швеции, Германии и других стран.

Во второй половине XVIII века, времени расцвета строгого классицизма, эмаль приобретает уже более самостоятельное значение и часто применяется как единственный художественный элемент в украшении предмета. Одновременно с развитием и совершенствованием технических приемов изготовления ювелирных изделий из драгоценных металлов, предназначенных, главным образом, для императорского двора и великосветских кругов, на всем протяжении XVIII века существовало и производство более доступных предметов из меди, украшенных одноцветной, чаще

всею белой поливной эмалью с росписью или узорными металлическими накладками. Произведения эмальерного искусства второй половины XIX века отличаются исключительным многообразием обработки материала и сложностью изготовления. Восстанавливаются некоторые забытые технические приемы, в частности, возрождается на новой технологической основе перегородчатая эмаль; по-прежнему используется эмаль в сканом обрамлении, совершенствуется техника применения полупрозрачной и светлой опалесцирующей эмали (переливающейся перламутровыми тонами). Заметно обогащается палитра эмальера, которая насчитывает теперь сотни оттенков. Однако в художественном отношении этот период ознаменован определенным упадком, отсутствием композиционно-декоративного единства. Наивысшие достижения искусства эмали рубежа XIX-XX веков все исследователи единодушно связывают с фирмой Фаберже и творчеством ее выдающихся мастеров. Фирма была основана в Петербурге в 1842 году никому тогда неизвестным ювелиром Густавом Фаберже, предки которого приехали из Франции в Пярну еще в 1800 году. В 1870 году фирма перешла к его сыну Карлу (1846-1920) и была значительно реконструирована. Используя новейшие технические достижения и лучшие традиции европейского ювелирного искусства, а также привлекая к работе талантливых ювелиров, имевших свои небольшие мастерские, Карл Фаберже добился признания и известности сначала в России, а затем в Европе и Азии. Отделения фирмы были открыты в Петербурге, Москве, Киеве, Одессе, Лондоне. Среди разнообразных изделий фирмы наиболее высокую оценку в настоящее время получили работы с эмалями. Чистота и гладкость эмалевых поверхностей, глубина слоев и тонов, вариации цветов в различных слоях эмалей, использование эффектов свечения отдельных кристаллов эмали или глубины пространства, просвечивающий сквозь эмаль тонко исполненный гравированный или гильоширный фон, изменение цветов эмали в зависимости от угла зрения и преломления света – таковы художественные приемы, которыми блестяще пользовались лучшие мастера фирмы в своих работах.

История развития русского эмальерного производства является неотъемлемой частью национальной художественной культуры. В русских эмалях XII-XIII веков нашли отражение общие изменения почти тысячелетнего периода развития русского искусства, глубоко национальный характер декора, многообразие художественных тенденций, талант и богатство художественного языка множества крупнейших мастеров. И сегодня эмаль привлекает ювелиров, живописцев, графиков, скульпторов, монументалистов. На основе изучения старинной техники расширяется диапазон возможностей ее использования. Кроме традиционных изделий ювелирного и прикладного характера эмаль проникает в архитектуру: ведь это самый подходящий и прочный материал, сохраняющий свой цвет, невзирая на капризы погоды. Она находит применение в оформлении интерьеров, в декоративно-прикладном искусстве, дизайне и других областях.

УДК 7.021.2

ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЕ – ОДНА ИЗ МОДЕЛЕЙ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА ВУЗА

МЕРЖИЕВСКАЯ Л. В., СМИРНОВА Т. А.

ГОУ ВПО «Уральский государственный горный университет»

Профессиональные дисциплины цикла художественного проектирования носят узко специализированный характер в силу ограниченного выбора объектов учебного дизайн-проектирования, свойства и формы которых воспроизводят в условных копиях студенты специальности «художественное проектирование ювелирных изделий». Проектная модель является своеобразной авторской формой высказывания об объекте как предмете проектирования.

Цель дисциплин данного цикла заключается в упорядочении и систематизации творчества будущих художников-стилистов с позиции основополагающих принципов, методов и средств дизайн-проектирования. Подчас стойкое убеждение студентов с творческими амбициями необходимо направить в нужное русло и подчинить базовым канонам проектного моделирования.

Учебная дизайн-модель есть искусственный объект, необходимый для решения конкретных задач, и, следовательно, предполагает наличие творческого замысла, навеянного источником

вдохновения. Увлеченный тематикой творческого задания студент способен изыскивать в творческом источнике все новые и новые качества, достойные стать предметом проектирования.

Модель учебного дизайн-проектирования должна быть адекватна действительности, поскольку она прогнозируется более или менее точным подобием реального объекта. В качестве такового служит оптимальный, иногда компилятивный вариант, как правило, довольно обширного спектра прототипов. Анализ, систематизация, компиляция аналоговых дизайн-объектов – определяющее звено предпроектного исследования.

В то же время проектируемую модель должна отличать определенная условность, так как она не буквально копирует реальный прототип, а представляет собой обобщенное, приближенное его отражение, выявляющее лишь существенные с точки зрения тематического задания характеристики. Так, в творческих работах на тему «Художественное проектирование головных уборов на базе архитектурной формы» заимствована узнаваемая пластика и «мотив человеческого глаза» модного испанского архитектора С. Калатравы – в одном случае, в другом же – чистая форма и структурная лаконичность храма Лотоса в Дели.

Верно обозначенные проблематика и формы ее решения являются важными компонентами предпроектного анализа, направляющими к формированию авторской концепции, демонстрирующей позицию художника по отношению к действительности. Это – принципиальная дизайнерская идея будущей модели, но содержащая ее реально представимые формы уже на стадии фор-эскизирования. Идеальный вариант проектной модели, скорректированный и усложненный в процессе дизайнерского творчества, и представляет из себя смысл дизайн-концепции, выраженный в метафорической, цитатной и пр. словесной форме. Таким образом, проектная модель студента должна обладать концептуальностью.

В творческом процессе используется определенный арсенал различных средств моделирования: аналитические схемы, сравнительные таблицы, типологические модели и пр. К более употребительным художественным возможностям и средствам, безусловно, относятся визуально-графические и пространственно-пластические. Проектная модель, как правило, бывает представлена в графическом, колористическом и объемном исполнении. Колористические предложения проектного объекта включают выразительные качества фактур, текстур и геометрии рисунка используемых материалов в виде коллажных и изобразительных техник исполнения.

В объемном либо рельефном представлении авторского дизайн-объекта, наряду с безграничным арсеналом приемов бумагопластики, тактично вводятся нетрадиционные материалы: фурнитура, фрагменты оригинальных тканей, мехов и даже человеческий волос. Данный этап учебного проектного процесса уподобляется воплощению в материале – итоговому этапу профессионального дизайн-проектирования. Именно в завершении важно не перешагнуть границу дурновкусия и чувства меры, за которой бдительно следит преподаватель. Безмерный полет фантазии в отношении выбора оптимального колористического созвучия и набора материалов для исполнения объемной модели необходимо четко координировать. Подобным образом в рамках дизайнерского творчества формируются профессиональные понятия о красоте и гармонии на базе общепринятых закономерностей, субъективные предпочтения и элементы «авторской» манеры исполнения.

Для активизации творческого процесса вместо реальных обстоятельств и условий зачастую выдвигаются экспериментальные, неожиданные, недопустимые в обычной жизни. Это способствует нахождению нетривиальных, оригинальных решений проектной задачи.

Далее осуществляется моделирование объекта для этой искусственно запроецированной среды, анализ ее результатов и преобразование проектных предложений в заданные условия. К примеру, предложенная проектная среда сценического имидж-комплекта – от данс-спектакля до «гламурного цирка» – дает мощный импульс для образного решения.

Результатом проектного моделирования является дизайн-форма, представляющая из себя, как обозначалось выше, условную проектную модель в нескольких изобразительных исполнениях.

Непосредственно проектный процесс представляет для студента примитивизированное эволюционное видоизменение состояния и форм развития модели создаваемого дизайн-объекта. Принципиальная схема алгоритма проектных действий заключается в параллельном поиске прагматичных предложений и их эстетической визуализации, который соответствует механизму мышления автора.

Такая схема достаточно эффективна для учебного проектного моделирования, поскольку обеспечивает адекватное отражение авторских идей в условных формах подачи проектного

материала. Параллельно с образовательным процессом совершенствуются визуальная память и креативные качества личности, развиваются ассоциативное и дивергентное мышление, прививаются нормы проектной культуры, так необходимые для студента творческой специальности.

УДК 7.036:004.9

НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

ШЕВЫРЕВА Т. А.

ГОУ ВПО «Уральский государственный горный университет»

Современная культура — явление динамичное и чрезвычайно интересное. Изменения в процессе развития культуры происходят достаточно неравномерно и с разной скоростью в зависимости от направлений и видов искусства, а также от влияния разнообразных социально-культурных факторов. Очень важную роль в процессе таких изменений на современном этапе играют новейшие достижения в сфере коммуникативных технологий.

В уже прошедшем двадцатом веке произошло такое глобальное явление, как научно-техническая революция (НТР). Она дала миру новые технологии, о которых раньше можно было только прочитать в фантастических романах. Благодаря НТР люди взглянули на мир совсем другими глазами. Человек почувствовал себя настоящим властелином природы, он получил, благодаря новым технологиям, почти абсолютный контроль над ней. Уже невозможно представить нашу жизнь без использования новых технологий, хотя каких-то сто пятьдесят лет назад человечество жило совсем по-другому.

Естественно, от влияния новых технологий не укрылось ничего, в том числе и искусство. Влияние новых технологий на искусство не ограничилось только внесением изменений в старые виды искусства. Возникли совершенно новые виды искусства, такие как фотография, кинематограф. В настоящее время они уже стоят по значимости в одном ряду с древнейшими видами искусств.

Благодаря внедрению новых технологий, кинематограф, телевидение и мультимедиа получили возможность создавать любые образы, уподобляясь во многом анимации, единственному виду экранных искусств, где полет фантазии не имеет границ.

Но помимо того, что, безусловно, появление новых технологий привнесло много плюсов в развитие искусства и в появление его новых видов, хотелось бы акцентировать внимание на вопросе «Как внедрение новых технологий препятствует сохранению художественного наследия?».

Новые технологии в средствах массовой информации и коммуникации неизбежно порождают новые проблемы. Это, в частности, творческое иждивенчество, то есть перекаладывание ряда профессиональных творческих функций на безграничные возможности новых технологий; переизбыток для пользователя информационных раздражителей, приводящий к потере эстетических ориентиров; увеличение информационной избыточности. Новые технологии открыли перед потребителем аудиовизуальной информации невиданные ранее возможности в управлении экранным и заэкраным миром при восприятии интерактивного кино и телевидения, при участии в компьютерных играх и при выборе видеорепертуара по телевидению или в интернете. Судя по всему, это будет способствовать расширению возможностей компьютерных технологий и постепенному сужению территории традиционных искусств.

Новые технологии дали возможность легкого тиражирования произведений искусств, в основном произведения литературы, музыки и кино. Теперь все, кроме самых ленивых, получили возможность распространять по миру свои «шедевры», из-за чего найти настоящее произведение искусства в этом потоке стало невозможно. Особенно остро это стало ощущаться в последние двадцать лет, когда началась эра цифровых технологий — более качественных, надежных и дешевых, чем используемые ранее аналоговые.

Новые технологии используются в разных сферах. Например, в кинематографе. В настоящее время кинематограф все чаще и чаще отождествляют с телевидением. Это происходит во многом благодаря тому, что телевидение и кино используют одни и те же технические средства для своего распространения. Например, сейчас уже не так много людей ходят в кинотеатры, большинство предпочитает дома смотреть телевизор, а это уже средство телевидения. Кино сейчас снимают не на

фотопленку, а на магнитную пленку, хотя впервые магнитная пленка была применена телерепортерами. Но все же еще существуют кардинальные различия между кинематографом и телевидением. Кинематограф – это вид искусства. Телевидение же – это, в первую очередь, средство массовой информации. Да и вышли кинематограф и телевидение из разных областей техники: кинематограф – из фотографии, а телевидение – из радио.

Новые технологии используются также и в музыке. Современные компьютеры, как известно, позволяют делать все, что только душе угодно. С помощью специальных программ-секвенсоров в компьютер можно загнать любую мелодию и проигрывать ее. А совсем недавно появились программные сэмплеры. Теперь вообще можно было обойтись только компьютером, зная немного музыкальную грамоту и не умея играть ни на чем. Простота же использования синтезаторов и компьютеров сделала их доступными каждому, и теперь, возможно, если где-то лет через пятьдесят взглянуть на сегодняшнюю музыку, то, может быть, обнаружатся какие-нибудь шедевры, которые сейчас наглухо забываются попсой.

Новые технологии применяются и в живописи.

В XX веке портрет переживает упадок. В жанре проявляются сложные тенденции развития искусства, а также общий кризис понимания человеческой личности. На почве модернизма возникают произведения, считающиеся портретом, но лишенные его специфики. Они подчеркнута уходят от реального облика модели, сводят ее изображение к условной, отвлеченной схеме.

Многие живописные работы часто не пишутся кистями и красками, а производятся методом фотопечати. В таких случаях, после того, как заказчик присылает свою фотографию, подобный «портретист» запускает компьютерную программу обработки изображений и открывает ней ряд заготовок с позами, куда копирует с фотографии лицо, голову или же туловище целиком, в зависимости от заказа. Затем он начинает ретушировать — применяет в этой программе ряд компьютерных эффектов, благодаря чему создается впечатление живописи. После этого файл записывается и пускается на печать (на холсте и красками, имитирующими масло). Этот труд может отнять от силы 2-3 часа, в то время как цены на подобные работы назначаются не менее высокими, чем на полотна, написанными живыми художниками.

Марат Гельман пишет: «В контексте позднего постмодернизма отношение зрителя к портрету, изображению сильно поменялось по сравнению с классической эпохой. Все изображения сегодня условно можно разделить на несколько категорий: это информационные, рекламные, культовые, художественные и частные... зритель, сейчас воспринимает любое изображение как знак товара, власти, политики, моды, поп-культуры и так далее. Портрет как жанровая категория скорее мертв, чем жив. Но, если рассматривать все актуальные практики сегодня, и если есть некие живые проявления портретного жанра, то это скорее жизнь после смерти».

В заключение хотелось бы отметить, что не только такие виды искусства как кинематограф, музыка и живопись стали активными центрами проявления и воздействия новых технологий. Станки и машины стали практически полной заменой всего производства и, в частности, некоторых видов искусств. В результате некоторые виды подверглись полному исчезновению или, по крайней мере, сильному упадку (например, живопись).

Безусловно, внедрение новых технологий, несколько «захламляет» и слишком расширяет поток информации, где проявить себя настоящему шедевру стало довольно-таки сложно, но с другой стороны, – это облегчило развитие некоторых видов искусств, и теперь стало возможным воплотить в реальность даже самые потаенные уголки человеческой фантазии, кроме того появились новые виды искусств (например, фотография). То есть автор считает, что использовать технику в искусстве, чтобы оно оставалось искусством, можно, но только лишь при одном условии – на первом месте в произведении должен присутствовать авторский замысел. По мнению автора, новые технологии – это прогресс, это движение вперед и, соответственно, это развитие человека и повышение его интеллектуальной планки. Так если это развитие, как же оно может убить чувство прекрасного, наше творческое наследие? Технический прогресс ни в коем случае не должен ставить такую острую проблему, как сохранение творческого наследия, ведь настоящему искусству новые технологии – не помеха, а скорее подмога в пути. Цифровой портрет никогда не заменит портрета, написанного рукой мастера, и компьютерное звучание никогда не заменит музыки, исполненной вживую. В какой бы упадок искусство не приходило, оно никогда не исчезнет из человеческой жизни, оно может лишь менять форму.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. <http://rus.625-net.ru/audioproducer/2005/07/newteh.htm>.
2. http://www.magic.su/drugoe/referat_culture.html.
3. http://dibase.ru/article/13042009_pozninvf7.
4. <http://ru.wikipedia.org>.

УДК 069.02:7+7.071.5

ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ПУТЬ ДЕМОНСТРАЦИИ ТВОРЧЕСКИХ ДОСТИЖЕНИЙ

ПЕТЕЛИНА И. В.

ГОУ ВПО «Уральский государственный горный университет»

*Урал! Опорный край державы, ее добытчик и кузнец,
ровесник древней нашей славы и славы нынешней творец...
А. Твардовский*

Урал славится своими ценнейшими минералами, которых, пожалуй, нет ни в одном уголке Земного шара, знаменитые Бажовские сказы о Хозяйке Медной горы. Это еще и достаточно пейзажная местность, которую мы можем увидеть на картинах уральских художников. Благодаря музеям, галереям, ярмаркам и выставкам мы можем прикоснуться к истории и творчеству страны, региона, большого и малого подразделения. Исторические и современные творения мастеров Урала показывают на выставках.

Выставка является верхушкой айсберга, по которой человек, составляет свое представление об экспоненте (лицо, выставляющее что-нибудь на выставке) и его творчестве. Она приносит ощущение праздника и восхищения в нашу серую будничную жизнь.

Выставка – публичная демонстрация достижений в области материальной и духовной деятельности человека. По своим целям, условиям участия и правам, предоставляемым экспонентам, они аналогичны современным международным ярмаркам. Выставки носят различные названия, например, во Франции — салоны и ярмарки, в Италии — салоны, выставки и ярмарки, в ФРГ — ярмарки и выставки, в европейских социалистических странах — выставки и ярмарки. Современные выставки, независимо от разнообразия их наименований и организационных форм, можно подразделить:

а) по целям проведения — на торговые, которые организуются в основном с коммерческой целью; просветительно-познавательные (художественные, научно-технические, достижений в области промышленности, транспорта и т. п.), не преследующие, как правило, коммерческих целей;

б) по периодичности проведения — на регулярно проводимые (ежегодно, через год, два и т.п.); нерегулярные, организуемые в связи с юбилейной датой, конгрессами, съездами или по случаю других событий, и на постоянно действующие (например, Выставка достижений народного хозяйства СССР);

в) по содержанию представленных экспонатов — на универсальные, где демонстрируются продукция и достижения всех отраслей экономики, науки, техники и культуры, и специализированные, охватывающие одну или несколько смежных отраслей промышленности, сельского хозяйства, искусства и т. п.;

г) по составу участников — на всемирные, международные, национальные и региональные.

Я бы хотела рассказать о просветительно-познавательных художественных и камнерезных выставках на Урале.

Как известно, человек имеет 5 органов чувств, благодаря которым он получает информацию об окружающем мире: это зрение (глаза), слух (уши), вкус (язык), обоняние (нос) и осязание (кожа). Через слух мы воспринимаем музыку великих композиторов, через вкус и обоняние способны почувствовать отменно приготовленное блюдо, и благодаря зрению и осязанию можем увидеть

ощутить творение искусства. «Счастлив ты, – писал Гете, – родившийся со зрением, зорко улавливающим пропорции, которые ты обостряешь, воспроизводя всевозможные образы...». Когда человек изучает работы великих мастеров, он словно попадает в другой мир. Мир прошлого, настоящего или будущего времени.

Чем чаще человек посещает выставки творческого плана, тем больше и глубже он понимает мир, совершенствует себя и преподносит другим людям свои творения. Он становится мудрым.

Увидеть работы уральских мастеров можно в художественных и камнерезных музеях.

Выставки художественного плана проводятся в Екатеринбургском Музее изобразительного искусства (основанного в 1936 г.), Галерее Современного искусства (Коллекция галереи начала формироваться в 2003 году. Основная задача собрания – сохранить лучшие работы уральских художников), а также Фотографическом музее «Дом Метенкова» (начало единственному на Урале фотомузею было положено в 1993 г).

Выставки камнерезного плана в Екатеринбурге:

– Российская выставка-ярмарка «УралЮвелир». Успех и популярность этой, ставшей традиционной для Екатеринбурга – столицы Урала, выставки не вызывают сомнений. За годы своего существования она заслуженно получила статус крупнейшей профильной выставки Уральского региона и признание среди профессиональных кругов ювелирной промышленности и торговли России;

– Музей истории камнерезного и ювелирного искусства Урала. Основан в 1992 году. Минералогическое богатство Урала – основа для камнерезного и ювелирного искусства. Экспозиция музея украшена выдающимися минералогическими памятниками: штуфы изумруда «Звездарь», «Новогодний», «демантоид Александрова», штуф гумешевского малахита XVIII - н. XIX вв.).

Любому творцу, даже самому юному, необходимо включаться в выставочную практику. Это важная составляющая учебного процесса, которая формирует студента как творческую личность.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. <http://www.uralgallery.ru/history.php>.
2. <http://www.unexpo.ru/vystavki/uraljuvelir.html>.
3. <http://www.stone-cutting.e-burg.ru/>.
4. <http://slovari.yandex.ru/dict/bse/article/00015/82400.htm>.
5. <http://metenkov.narod.ru/museum.htm>.

УДК 7.08:7.03

ДИАХРОНИЧЕСКИЙ И СИНХРОНИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

ШАДРИНА А. В.

ГОУ ВПО «Уральский государственный горный университет»

Различие между теоретической историей искусств и искусствоведческим анализом можно представить как различие между диахроническим и синхроническим подходами к изучению искусства. Диахронический подход предполагает изучение отношений между последовательно следующими во времени стадиями художественного развития. Синхронический подход направлен на изучение явлений и событий, существующих одновременно, параллельно, в рамках одной и той же эпохи, друг рядом с другом. Эти подходы можно обозначить как изучение художественного процесса с точки зрения непрерывности и утверждения прерывности, самооценности искусства каждой эпохи. Художественное творчество, связанное с ювелирным искусством, имеет те же закономерности.

Представители синхронического подхода проделали огромную работу по классификации и атрибуции разных произведений искусства, установлению причинно-следственных связей между типами художественного творчества и породившей их культурой. В подавляющем большинстве они упрекали оппонентов за отказ от деталей и излишнее упрощение общей картины. Представители теоретического направления, напротив, критиковали субъективные, случайные взгляды. Какие бы точки зрения не существовали, в ювелирном искусстве любое явление включает взгляды самого творца.

Содержание художественной жизни любой эпохи можно рассмотреть не только с позиций самодостаточности, но и преемственности. И в этом заслуга теоретического, диахронического подхода. Горнопромышленный Урал в аспекте художественного творчества основан на преемственности мастеров прошлого. Проникновение прошлых художественных форм в состав настоящих подтверждает сложные отношения их исторической взаимосвязи. Все элементы формы произведения искусства выступают не в качестве произвольного украшения содержания, они глубоко связаны и предопределены культурой эпохи.

Красота формы, по мнению древних, отличается от красоты цветов тем, что первую можно не только чувствовать, но и доказать. Из внешних чувств только два – зрение и слух дают нам возможность ощутить изящные и некрасивые предметы, три прочие чувства оставляют впечатления приятных и неприятных, но не прекрасных или дурных вещей. В произведениях искусства меньшие и не столь красивые вещи возвышаются от сравнения с большими и лучшими. Изящными считаются вещи, сделанные со вкусом, «которые обдуманы людьми просвещенного и неиспорченного разума с душевным их удовольствием, да и при том не по одному лишь тому, что они близки к любимым их познаниям и занятиям». Вкус тем лучше, чем тоньше и общественнее, и тем хуже, чем более ложен, груб и односторонен. Таким образом, с помощью эстетического анализа и синхронического подхода можно увидеть эталон, образец, идеал эпохи, который приближает к себе все другие предметы и явления.

Реализация эстетического анализа истории искусств, совмещающего принципы диахронии и синхронии – важная проблема, призванная осмыслить меняющиеся способы формообразования в искусстве, привести к пониманию своеобразия каждой художественной эпохи.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. «Главное начертание теории и истории изящных наук Мейнерса, профессора философии в Геттингене». Переведено с немецкого Павлом Сохацким, профессором древней литературы при императорском Московском университете, в двух частях. Издание второе, Типография Селивановского, 1826.
2. Кривцун О. А. Эстетика. – М.: Аспект Пресс, 1998.