



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ» (РГГМУ)

Кафедра Декоративно-прикладного искусства и дизайна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему Синтез декоративно-прикладных технологий в создании интерьерного панно «Русь православная»

Исполнитель Толстых Юлия Александровна

Руководитель Коровина Светлана Дмитриевна

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой

Чилингарова Наталья Николаевна
«10» июля 2017 г.

Санкт-Петербург

2017



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ» (РГГМУ)

Кафедра ДПИ и Дизайна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: синтез декоративно – прикладных технологий в создании
интерьерного панно «Русь православная».

Исполнитель: Толстых Юлия Александровна

Руководитель: Коровина Светлана Дмитриевна

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой

(подпись)

(ученая степень, ученое звание)

(фамилия, имя, отчество)

«__» _____ 20__ г.

Санкт–Петербург

2017

Оглавление

Введение.....	3
1. История развития деревянного зодчества на Руси	6
1.1 Этапы развития деревянного зодчества.....	6
1.2 Особенности деревянной архитектуры Русского Севера	10
1.3 Церковь Дмитрия Солунского Мироточивого в деревне Щелейки.....	14
2. Методологические основы в смешанной технике	17
2.1 История и этапы развития керамики.....	17
2.2 Батик: история творчества, авторы	25
2.3 Особенности живописи А.В. Лентулова.....	29
3. Практическая часть	32
Заключение	42
Список литературы	43
Приложение	45

Введение

Тема работы – декоративное панно «Русь православная». Выбор этой темы автором не случаен, обусловлен серьёзной обеспокоенностью судьбой погибающих памятников древнерусского деревянного зодчества.

Автор настоящей работы, стремясь отразить в ВКР красоту и уникальность древнерусского деревянного зодчества, выбрал в качестве обобщённого художественного образа церковь Дмитрия Солунского Мироточивого, находящуюся на грани разрушения, в деревне Щелейки Подпорожского района. Этот район – родной для автора, поэтому и проблема сохранения культурного наследия хорошо знакома автору.

Актуальность выбранной темы обусловлена тем, что на сегодняшний день многие памятники архитектуры Русского Севера «живут» в одиночестве никем не охраняемые и быстро разрушаются. Большинство из этих, в прошлом духовных пристанищ, забыты, заброшены, разорены в силу самых разных причин. Необходимо привлечение внимания общественности Санкт-Петербурга и Ленинградской области, к истории своей земли, поскольку речь идет о сохранении культурного наследия целой нации. Необходима популяризация и грамотная трактовка памятников древнерусского искусства, архитектуры и культуры, т. к. они являются неисчерпаемыми источниками вдохновения для нас и для будущих поколений и достойны большего внимания. Настало время «бить во все колокола»! Эта идея и стала побудительным мотивом для работы над темой «Русь православная».

Объектом исследования является декоративно – художественная композиция на тему «Русь православная» и художественные и технические приемы, использованные для воплощения замысла.

Предметом исследования являются памятники деревянного зодчества Древней Руси. Как мотив для создания образа и композиции средствами ДПИ.

Целью настоящей работы является создание декоративно-художественного панно (в дальнейшем – композиции), раскрывающей образ православной Руси. Как известно, произведения ДПИ, в отличие от живописи, выявляют свой материал. В процессе работы над темой предстояло использовать наиболее убедительные средства выразительности, материалы, техники и технологические приёмы для достижения поставленной цели.

Материал и техника исполнения:

В процессе обучения искусству ДПИ нам довелось познакомиться не только с худ.керамикой, но и с художественным текстилем. Именно два материала (текстиль, т. е. шёлк и глина) и 2 техники (батик и керамика) были выбраны автором для воплощения своего замысла и раскрытия художественного образа. Декоративно-прикладное искусство одновременно позволяет создавать не только материальные, но и духовные ценности, воздействуя на сознание людей через художественные образы.

Декоративная композиция выполнена в натуральных природных материалах. Функция панно и композиции в целом не только декоративная. Панно несёт и основную смысловую нагрузку – призыв сберечь, сохранить уходящую красоту и культуру. Для передачи этой трепетно-нежной красоты выбран самый тонкий материал – шёлк и древняя техника – «батик». Декоративная рама является неотъемлемой частью общей композиции. Служит надёжным обрамлением панно и выполнена в контрастном и древнем, как сама Земля природном материале – глине (после обжига превращённой в керамику), символизируя крепкую защиту изображённого, надёжную опору.

Для достижения поставленной цели автору предстояло решить основные задачи:

- рассмотреть историю развития деревянного зодчества на Руси;
- изучить методологические основы работы с различными материалами и техниками;

– создать и раскрыть художественный образ средствами художественной выразительности декоративно – прикладного искусства (материалы и техники);

– разработать эскиз панно и композиции в целом;

– создать панно в технике «батик» «Русь Православная»;

– создать керамическое обрамление для панно, как составляющая общей композиции.

Методы исследования:

Поисково – исследовательский — сбор информации, анализ и обработка данных, поиск решений для поставленных задач.

Технологически – практический — подготовка необходимых материалов, конструктивные решения поставленных задач, эксперименты и практическая реализация проекта.

Итоговый метод — оценка результатов и процесса, применение результатов на практике.

Теоретическая и практическая значимость проделанного исследования и практической работы заключается в создании композиции «Русь Православная» с использованием различных материалов и техник обработки.

1. История развития деревянного зодчества на Руси

1.1 Этапы развития деревянного зодчества

Данную работу стоит начать с рассмотрения темы формирования русской деревянной архитектуры, именно она вдохновила автора на создание панно, в своей творческой работе художник должен опираться на лучшие художественные традиции и на их основе создавать новаторские произведения современной эпохи.

Традиции национальной русской архитектуры формировались на протяжении многих столетий. «Древнерусское зодчество было великой книгой человечества, выразившей человека во всех стадиях его развития как существа физического, так и существа духовного. За свою долгую историю строительное искусство прошло огромный путь от шалаша до сложнейших по своим планировочным и конструктивным решениям сооружений»¹. Издревле наиболее популярными строительными материалами были дерево и глина. Однако если первые постройки из глиняного кирпича датируются X веком, то древнерусское деревянное зодчество зародилось гораздо раньше. Большая часть территорий была покрыта лесами. Поэтому логично, что именно дереву была отведена ключевая роль в развитии русской архитектуры.

Ученые полагают, что ²история древнерусского деревянного зодчества началась еще во 2ом тысячелетии до н. э. Славянские племена уже возводили первые бревенчатые постройки. К середине 1-го тысячелетия можно говорить о формировании строгих канонов в деревянном строительстве. Уже в IV-V веках дерево использовалось для строительства повсеместно. Из него возводили языческие молельни, жилища и хозяйственные постройки.

Изучив детально историю формирования архитектурной среды нашего государства, стоит отметить, что «рассвет деревянного строительства начался

¹<http://www.universalinternetlibrary.ru/book/44084/ogl.shtml#t2>

²<http://les.novosibdom.ru/book/export/html/506>

с момента крещения Руси. Многие здания того времени представляли собой настоящие архитектурные шедевры. Например, знаменитый «теремной» дворец княгини Ольги – двухэтажная деревянная конструкция, украшенная великолепными золотыми куполами, мозаикой, фресками, от которой сейчас остался только фундамент. Еще одним образцом храмового древнерусского зодчества, о котором до нас дошли сведения, является новгородская церковь святой Софии «о тринадцати верхах» (989-1049 гг.).

Однако наиболее типичными примерами деревянного зодчества на Руси являлись простые, скромные, но при этом не лишенные эстетики и стилистически выдержанные, односрубные церкви, которые визуально не сильно отличались от изб. Кровлю таких храмов украшали маковки с крестами. Тут же пристраивались небольшие подсобные помещения. Один из образцов этого стиля - построенная в конце XIV века Лазаревская церковь [рис.1], являющаяся частью заповедника в Кижах. Постоянные войны и пожары регулярно приводили к уничтожению целых городов и сел. Поэтому со временем плотницкое мастерство вышло на такой высокий уровень, что позволяло в рекордно короткие сроки возводить не только незамысловатые избы, но и технически сложные конструкции, такие как укрепления и крепости»³.

Секреты мастерства, традиции и строительные приемы оттачивались веками и передавались из поколения к поколению. О том, какого высокого уровня достигло это ремесло, свидетельствует и тот факт, что даже достаточно новые постройки, дошедшие до нас, мало чем отличаются от типичных образцов старинного зодчества. Одним из них является изба крестьян Елизаровых [рис.2], расположенная в Карелии, строительство которой относится к концу XIX века. Безусловно, архитектура не была статичной и выражала господствующие в обществе настроения. «Так, в XVIII во всех областях искусства стало проявляться стремление к декоративности,

³<http://magazinerealty.ru/istoriya-razvitiya-drevnerusskogo-derevyannogo-zodchestva/>

роскоши, праздничности. Жемчужиной деревянного храмового строительства, в которой объединились эти тенденции, является Церковь Преображения Господня в Кижях [рис.3]. В этом уникальном объекте нашли отражение все приемы и стили древнерусского зодчества, весь опыт, накопленный архитекторами к этому времени»⁴. Стоит отметить тот факт, что «Преображенская церковь в Кижях – самая сложная, самая нарядная среди всех памятников северного деревянного зодчества. Это одно из самых величайших достижений русской и мировой архитектуры. Под пышностью ее 22 глав не сразу можно уловить строгую продуманность общей системы архитектурных форм. Основная часть здания – ярусная. Это три восьмигранника, поставленные один на другой. К широкому нижнему восьмерику примыкают четыре пристройки, прямоугольные в плане. Все они имеют фигурные завершения – бочки. С востока пристроен небольшой алтарь, а с запада – широкое крыльцо. Купола расположены ярусами, поднимающимися к центральной главе. Первый и второй ярусы – на уступах боковых прирубов. Третий – на главном, большом восьмерике. Четвертый – на следующем, среднем восьмерике. И, наконец, пятый ярус образован самой верхней, венчающей здание главой, поставленной на маленький восьмерик. Дополнительная 22 глава помещена над алтарем. На множестве чешуйчатых куполов Преображенской церкви, на выступах причудливо изогнутых кровель, на ажурных крестах играют пятна света и глубокие тени. Каждая деталь исполнена так пластично, что здание кажется, словно вылеплено искусным ваятелем»⁵. Сейчас Кижы являются Государственным заповедником, с 1990 года входят в список Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО.

В XVIII веке начинается период забвения деревянного зодчества, «в архитектуре произошли кардинальные изменения, поставившие под угрозу дальнейшее развитие деревянного строительства. Явно чувствовалось

⁴<http://magazinerealty.ru/istoriya-razvitiya-drevnerusskogo-derevyannogo-zodchestva/>

⁵Бодэ А.Б. Деревянное зодчество Русского Севера: Архитектурная сокровищница Прионежья, 2005.

влияние западноевропейской культуры на все сферы жизни общества. Дерево постепенно сдавало позиции, уступая место более практичному камню. Северная столица возводилась Петром уже целиком из камня. В архитектурном облике Москвы дерево пока продолжало играть важную роль. Более того, стили древнерусского зодчества стали переплетаться здесь с барокко, классикой, адаптируясь к веяниям времени. Однако пожар 1812 года внес свои коррективы: консервативная Москва была вынуждена «переодеться» в камень. Строительство деревянных построек в центральных частях крупных губернских городов было запрещено на государственном уровне. Но вопреки всем преобразованиям классические каноны древнерусской архитектуры в своем первоначальном виде все же сохранились в российской провинции»⁶.

В XIX веке стараниями культурных деятелей, архитекторов и художников происходит возрождение традиций деревянной архитектуры. Усадьба Саввы Ивановича Мамонтова в «Абрамцево», имение княгини Марии Клавдиевны Тенишевой в «Талашкино», вот два основных художественных центра, которые собрали под одной крышей многих талантливых людей, объединенных одной страстью к творчеству и красоте. Они напрямую обращались к традициям народного искусства в поисках новых стиливых решений, возводили сказочные постройки в неорусском стиле, а также многое другое, данные «кружки» по сей день остаются неиссякаемым источником вдохновения русской культурой.

Сегодня мы наблюдаем изменение представлений о возможностях строительных материалов, на пороге век архитектурной бионики, архитекторы в состоянии воплотить практически все, что подскажет им воображение, однако, «говорят, что деревянный сруб таит в себе архетип российской ментальности. Не станет его – исчезнет что-то самое сокровенное и родное из жизни наших соотечественников. Быть может, в силу этой

⁶<http://magazinerealty.ru/istoriya-razvitiya-drevnerusskogo-derevyannogo-zodchestva/>

ментальности мир русского деревянного зодчества оказался неподвластным господствующей ныне железно-каменной цивилизации. И, выдержав проверку временем, природными катаклизмами и «человеческим фактором», дерево вновь станет фаворитом архитектуры».⁷

1.2 Особенности деревянной архитектуры Русского Севера

На территории русского Севера сохранилось достаточное количество старинных деревянных церквей, часовен и построек. «На протяжении многих веков русской истории дерево оставалось основным строительным материалом. Именно в деревянной архитектуре были выработаны многие строительные и композиционные приемы, отвечавшие природно-климатическим условиям и художественным вкусам народа, оказавшие позднее немалое влияние на формирование каменного зодчества. Сокровищницей русского деревянного зодчества по праву называют русский Север. Нетронутость монголо-татарским нашествием в XII-XV веках, отсутствие крепостничества в XVIII-XIX веках, удаленность от промышленно развитых районов способствовали развитию и сохранению этого уникального вида народного творчества».⁸

Суровая природа Севера, тривиальная техника, однообразие материала вынуждали зодчего искать художественную выразительность и монументальность, не в декоре и украшениях, а в организации внешних масс, в красоте и стройности силуэта сооружения. «Основной конструктивной формой в русском деревянном зодчестве был прямоугольный сруб (четверик) из горизонтально уложенных и притесанных друг к другу бревен, каждый ряд которых составлял венец. Пазы при рубке жилых зданий прокладывались мхом (мшились) и после сборки конопатились паклей. Окна, чтобы

⁷<http://www.zs-z.ru/zagorodnoe-stroitelstvo/arxitektura-i-dizajn/istoriya-v-detalyax.-russkoe-derevyannoe-zodchestvo.html>

⁸<http://www.baltwillinfo.com/mp6-03/mp-11.htm>

сохранить тепло, делались невысокими. Кровли рубили двускатные, восьмискатные и «колпаки», а храмы и крепостные башни перекрывались шатрами и кубами, которые часто завершались главой».⁹

«Необычайно гармонируют с природой Севера стройные силуэты главок и шатров деревянных церквей, как бы вырастающих рядом с могучими деревьями вековых северных лесов. Интерьеры церквей сохранили резные украшения колонн, порталов, дверей и пр. Уцелели замечательные резные столбы в трапезной церкви в селах Вирме[рис.4]и Шижне бывшего Кемского уезда; особенно следует отметить трапезную Петропавловской церкви в селе Пучуге. Низкое и тесное внутреннее пространство деревянных храмов изумляет посетителя резким несоответствием внешним, нередко огромным размерам этих сооружений. Деревянные северные храмы чрезвычайно разнообразны по своим типам и формам. Замечательны шатровые храмы. Древнейшие из них: Климентовская церковь в посаде Уна Архангельской области, постройку которой относят к 1501 году, церковь в Панилове Архангельской области 1600 года и др. Успенская церковь в Варзуге Мурманской области 1674 года по своим формам очень близка каменному храму Вознесения в селе Коломенском».¹⁰

¹¹Выдающимся и оригинальным памятником шатрового типа является Успенская церковь в Кондопоге[Рис.5]. Успенская церковь является одной из самых высоких деревянных церквей на Русском Севере. Ее высота – 42 метра... Стройный силуэт, изысканные пропорции, благородная простота форм и чудесный общий вид стоящей на берегу церкви ставят этот памятник в число выдающихся произведений русской деревянной архитектуры. Стоит процитировать слова замечательного академика, доктор архитектуры А. В. Ополовникова: «Нет ей равных среди деревянных шатровых церквей, хотя и нет коренных отличий от них. Удивительная и единственная в своем роде,

⁹<http://www.studfiles.ru/preview/2277510/>

¹⁰<https://potapenkov.com/деревянная-архитектура-русского-сева/>

¹¹<http://monuments.karelia.ru/ob-ekty-kul-turnogo-nasledija/katalog-golubaja-doroga-ot-petrozavodska-dopudozha/kondopozhskij-rajon/uspenskaja-cerkov-v-g-kondopoga>

эта церковь — лебединая песня народного зодчества, пропетая с такой глубокой силой, что после нее любой звук кажется и слабее, и немощнее».

«Оригинальным памятником церквей шатрового типа является Воскресенская церковь в Кевроле Архангельской области [рис.6]. Центральный четвериковый объем покрыт шатром на крещатой бочке с пятью декоративными главками и окружен прирубами с трех сторон. Из них северный интересен тем, что он в уменьшенных формах повторяет центральный объем. Внутри сохранился замечательный резной иконостас. Типичным примером многошатрового деревянного храма служит Троицкая пятишатровая церковь в посаде Ненокса, Архангельской области. Помимо шатровых храмов в деревянном зодчестве встречаются и кубоватые храмы, название которых идет от покрытия «кубом», то есть пузатой четырехскатной кровлей. Примером подобного строения может служить Преображенская церковь в Турчасово (1786)... Исключительный интерес представляют деревянные многоглавые храмы. Среди них замечательны: девятиглавая церковь Кижского погоста, двадцатиглавый храм Вытегорского посада, двадцатидвухглавый Преображенский храм в Кижях (все начала XVIII века)».¹²

Незабываемое впечатление оставляют у зрителя ансамбли северных деревянных погостов и сел, иногда величественные и монументальные, вызывающие торжественное настроение мощью и фантастикой своих форм, как в Кижском погосте, чаще интимные, напевающие спокойствие простотой форм своих сооружений, но всегда поражающие своим единством с окружающей природой.

Дерево — материал недолговечный, самые старые из сохранившихся крестьянских домов срублены не раньше первой половины XIX в., большинство церквей относится к XVIII в., значительно меньше к XVII в. и лишь единицы к XVI в. «К сегодняшнему дню открыто около двух тысяч

¹²http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/418877#.D0.94.D0.B5.D1.80.D0.B5.D0.B2.D1.8F.D0.BD.D0.BD.D0.B0.D1.8F_.D0.B0.D1.80.D1.85.D0.B8.D1.82.D0.B5.D0.BA.D1.82.D1.83.D1.80.D0.B0

остатков жилищ ранней поры, но в лучшем случае это развал печи, фрагменты пола, два-три нижних венца. Счастливым исключением представляет собой киевский Подол, где во время раскопок были найдены срубы X–XI вв... На сегодняшний день сведения, почти целиком основанные на данных археологии, совершили подлинный переворот в исторических знаниях. Оказалось, что повышенная влажность слоев почвы в Новгороде, Ладоге и ряде других мест предохраняет дерево от гниения: некоторые восьмисотлетние бревна, найденные при раскопках, сохранились так, что могли бы и теперь быть использованы для строительства»¹³.

Согласно статье о строительстве и архитектуремы знаем, что «от каменных зданий, даже если они и разрушены до основания, обычно остаются фундаменты или хотя бы фундаментные рвы, позволяющие в большинстве случаев восстановить план, определить особенности кладки. От деревянных же строений часто не остается и этого, а потому изучение тех, что давно исчезли с лица земли, наталкивается на трудности почти непреодолимые, что не раз отмечали исследователи деревянного зодчества».¹⁴ Известны, к примеру, типы деревянных храмов, подобные которым в прошлом веке насчитывались еще десятками. Сегодня от них остались единицы. О существовании других мы знаем только по фотографиям. Несметное число было лишь упомянуто летописями, писцовыми книгами или иными документами прошлого. А сколько исчезло и вовсе бесследно?! Не дошла до нашего времени и ни одна деревянная крепость. Естественно, что все, интересовавшиеся деревянной архитектурой, стремились прежде всего как можно больше зафиксировать из того, что сохранилось. Еще в 20-е годы академик И. Э. Грабарь с большой прозорливостью писал: «Изучение народного искусства русского севера находится в том зачаточном состоянии, когда приходится думать не столько о научном его исследовании, сколько о простом накоплении материала. Мы

¹³http://coolreferat.com/Деревянное_зодчество_севера

¹⁴http://revolution.allbest.ru/construction/00345945_0.html

все еще слишком мало собрали и потому слишком мало знаем, чтобы решать сложные и спорные вопросы о происхождении и эволюции отдельных типов и форм, и даже хотя бы серьезно систематизировать собранное: пока надо только ездить, фотографировать, зарисовывать, собирать эти исчезающие с каждым годом бесподобные вещи, а там когда-нибудь доберемся и до исследований».

Из учебника «История Русской архитектуры» мы узнаем, что ¹⁵ время сохранило лишь три памятника клетских церквей — церкви Лазаря Муромского (ныне в Кижском заповеднике) конца XIV в. [рис.1], Ризположения села Бородава (ныне в Кирилло-Белозерском монастыре) [рис.10], освященная 1 октября 1485 и Георгиевская из Юковичей (Подпорожский район) 1493 г. п. [рис.8].

1.3 Церковь Дмитрия Солунского Мироточивого в деревне Щелейки

Ленинградская область богата и уникальна своим разнообразием древне - русского деревянного зодчества. Как мы уже знаем, самым большим и уникальным заповедником народного зодчества как раз является Русский Север. В заповедных краях Подпорожья расположились памятники архитектуры, которые с незапамятных времен стоят на своих исконных местах, они образуют так называемое Подпорожское кольцо, Серебряное кольцо, Посвирское кольцо, Свирское ожерелье. Внимание автора привлекла церковь Дмитрия Солунского Мироточивого в деревне Щелейки [рис.9]. С течением времени любая постройка приходит в упадок, большинство памятников деревянной архитектуры находятся в трагическом запустении, но они все еще прекрасны, одним из таких чудесных, но, увы, умирающих памятников является церковь Дмитрия Солунского.

¹⁵В.И. Пилявский, А.А. Тиц, Ю.С. Ушаков «История Русской архитектуры» Москва 2014 стр.36-37

Согласно книге «Архитектурное наследие Ленинградской земли, Лениздат 1983» гласит: ¹⁶ деревянная многоглавая церковь на подклете, построена в 1780-1783, прямоугольный сруб церкви разделен на две части – низкую трапезную и высокий четверик собственно храма, к которому прирублен алтарь. Завершается церковь покрытием, имевшим широкое распространение в русском деревянном зодчестве, – так называемой крещатой бочкой (соединением под прямым углом двух простых бочек). Щипец каждой бочки увенчан главкой на барабане, а в центре перекрытия врублен глухой восьмерик, на котором стоит центральная глава. В итоге получилось оригинальное, изящное по силуэту и, к тому же, отвечавшее официальным канонам пятиглавое завершение.

«Названа Дмитриевская церковь в Щелейках в честь святого великомученика Дмитрия Солунского, который почитается на Руси примерно с X века. Святой Дмитрий на иконах изображается с мечом и копьем и считается покровителем всех сражающихся за праведную веру. Родился Дмитрий Солунский (Фессалоникийский) в семье римского проконсула в Фессалониках (на древнерусском языке – Солуни). Считается, что именно там Дмитрий Солунский и исповедовал Иисуса Христа. Он был истинным верующим, активно проповедовал, за что подвергся преследованиям по приказу императора Максимилиана, был схвачен и брошен в темницу. В 306 году в той же темнице святой Дмитрий был заколот копьями вместе с Нестором, храбрым воином, которого Дмитрий благословил на священную борьбу с одним из самых свирепых гладиаторов — германцем Лиём. Во время очередной кровавой расправы над христианами Нестор сбросил Лию с помоста на копья, за что оба христианина и были вскоре жестоко убиты. Святой Дмитрий почитался в Древней Руси как защитник отечества и упоминается в исторической летописи Нестора, в рассказе о взятии Константинополя великим князем Олегом. И именно в честь него было

¹⁶<http://palomniki.su/countries/ru/g27/sheleyki-lo/hram-dimitriya-mirotochivogo.htm>

названо немало древнерусских князей. После смерти святого великомученика его мощи явили чудо мироточения. Отсюда ещё одно название великого святого – Дмитрий Мироточивый. Все русские князья стремились привезти на родину частичку святых мощей Дмитрия Солунского».¹⁷

Увы, сейчас на алтаре Дмитриевского храма никаких святых мощей уже нет, одиноко лежит лишь затертый акафист Дмитрия Солунского. Священники в заброшенную церковь уже давно не показываются. Издалека Щелейский погост напоминает таинственный необитаемый остров, утопающий в зарослях кладбищенской крапивы и иван-чая. На закате четкий деревянный силуэт кажется, словно вырезанным рукой создателя на бескрайнем полотне небосклона.

Катастрофическое состояние памятников деревянного зодчества и необходимость принятия чрезвычайных мер по их спасению для чиновников Министерства культуры РФ не новость. Для восстановления памятников необходимы не только средства, но и кадры: следует организовать специальные школы плотников – реставраторов с хорошей производственной базой, с лесными заповедниками для заготовки специальных реставрационных материалов. Однако в высших эшелонах власти по-прежнему идут между –усобные войны.

Изобразительное искусство всегда обладало политической, репрезентативной функцией, пишет, Б.Гройс, так и автор данной ВКР стремится через свою работу поднять социальную проблему защиты памятников архитектуры.

¹⁷<http://www.lesprominform.ru/jarchive/articles/itemshow/958>

2. Методологические основы в смешанной технике

2.1 История и этапы развития керамики

Керамика давно и прочно вошла в жизнь человека, она отражает высокие достижения искусства всех времен и народов.¹⁸ Керамическое производство относится к числу наиболее древних на земле. Наличие легкодоступного материала – глины – обусловило раннее и практически повсеместное развитие керамического ремесла. Археологические раскопки, проводимые на территории многих стран Европы, Азии, Африки, Америки, дают обширный материал для изучения этой интереснейшей области творческой деятельности человека. Керамическое мастерство зародилось на самой заре человеческой истории, в период первобытнообщинного строя. Первоначально основным видом керамических изделий были толстостенные сосуды, простые утилитарные предметы быта. В период позднего неолита и энеолита (медного века) формы сосудов становятся более разнообразными; появляются небольшие, условно решённые скульптуры людей и животных. Тогда же керамические изделия начинают украшать орнаментом. Первобытные орнаменты наделялись магическим значением; в основе их лежала условно-схематическая передача явлений природы. Постепенно, по мере ослабления магических представлений, первоначальный смысл орнаментальных форм забывался, и они всё больше превращались в декоративные мотивы. Важно отметить, что начальная стадия развития орнамента в мировом искусстве связана в первую очередь именно с керамикой. В узорах, покрывавших керамические сосуды нового каменного и медного веков, прослеживалось построение гармонической, ритмически упорядоченной композиции и вместе с тем возникала особая область художественной деятельности – прикладное искусство.

¹⁸<http://www.keramika.peterlife.ru/enckeramiki/84139.html#.WTvkl9hWXFA>

¹⁹Следующий этап развития керамического производства относится к периоду возникновения рабовладельческих государств на Древнем Востоке. В 4 тысячелетии до н. э. древние египтяне уже знали искусство изготовления глазурованных керамических изделий, а в конце того же тысячелетия шумеры научились создавать объёмные изделия из глины на гончарном круге. Его применение резко повысило производительность труда и улучшило качество изделий. Керамическое искусство стран древнего Востока (Ассирия) было тесно связано с оформлением архитектуры. Для украшения дворцовых и религиозных построек применялся цветной глазурованный кирпич, а также облицовочные плитки, составляющие монументальное панно. Основными сюжетами были военные и бытовые сцены. Под влиянием искусства Ассирии и Вавилона стиль фризового рельефа был перенесён в Персию. Распространёнными были изображения фантастических животных. В Древней Персии также господствовал синтез архитектуры и декоративно–прикладного искусства. Из Египта и стран Азии производство глазурованных изделий постепенно перешло в Грецию, а затем на территорию современной Италии. Для крито–микенской культуры (конец III – середина II тысячелетия до н.э.), которая предшествовала античной культуре, уже характерно высокое качество изделий художественной керамики. Характерный декоративный мотив – флора и фауна моря. В Древней Греции керамика становится одним из главных видов художественного ремесла. Своего расцвета она достигает в VI–V вв. до н.э. Керамическому искусству греческой классики свойственны ясность конструкции, устойчивость формы, пропорциональность членений, жизненность сюжета, функциональность формы и назначения. Изделия греческих мастеров вывозились далеко за пределы Греции и оказывали всюду большое влияние на местную продукцию. Ведущее место среди греческой керамики занимало производство различных сосудов. Знаменитые

¹⁹<http://darun.com.ua/vse-pro-izgotovlenie-xudozhestvennoj-keramiki/>

греческие вазы не были предметом роскоши; многочисленная армия гончаров выполняла их из простой глины, для росписи использовался только лак. Но при всей ограниченности применяемых материалов, расписные вазы превращались в подлинные произведения искусства... Искусство эллинизма составляет великое культурное наследие, недаром археологи часто называют неолит эпохой рассвета керамики.

²⁰Высокого развития достигла керамика в Китае. Расписные изделия, своеобразные треножные сосуды делались ещё в III тыс. до н.э. в эпоху Яншао. Во II–I тыс. до н.э. встречается глазурованная посуда и отдельные изделия из белой высококачественной глины – каолина. В III–V вв. н.э. появляются первые фарфоровидные изделия, а в VI–VII вв. в эпоху Тан осваивается производство настоящего фарфора. Китайская керамика отличается особым разнообразием, богатством и самобытностью форм и художественных решений. Изготавливались чаши, кувшины, вазы, фляги, блюда, коробочки для румян, курительницы, чайники и многие другие изделия, украшавшиеся различными поливами, рельефными и расписными узорами. Большую известность получили близкие к фарфору изделия, покрытые серовато-зеленой глазурью разных оттенков, получившие в Европе название «селадон», исключительной живостью отличались небольшие скульптурки людей и животных, изготавливавшиеся начиная с I тыс. н.э. и часто обнаруживаемые в погребениях. Но мировую известность получил в первую очередь китайский фарфор, отличавшийся особенно высоким качеством самой керамической массы; белизной, тонкостью, просвечиваемостью и прочностью черепка, чистым звоном. Условием получения высококачественных фарфоровых изделий является исключительно высокая техника керамического производства, зародившаяся в Китае в очень давние времена. Китайским мастерам принадлежит первенство в создании рецептуры красок для росписи фарфора. Очень

²⁰<http://darun.com.ua/vse-pro-izgotovlenie-xudozhestvennoj-keramiki/>

эффектны китайские глазури по фарфору – «кракле» с тонким паутинообразным узором, цветная красная глазурь «бычья кровь» и др. Удивительной живостью и узорностью отличались росписи, изображавшие пейзажи, фигуры людей, животных, птиц, цветущие растения, скалы, причём декор на редкость органично соединялся с формой. Китайская скульптура всегда отличалась лаконизмом, изысканностью форм в фигурах людей и животных, безупречной техникой исполнения, поэтому китайский фарфор ценился буквально на вес золота. Китайские мастера держали в тайне секрет своего производства, за его разглашение полагалось строгое наказание, вплоть до смертной казни. В течение многих лет в Европе пытались разгадать секрет изготовления фарфора. Впервые китайский фарфор привез в Европу известный путешественник Марко Поло в конце XIII в., а в XV–XVI вв. большое количество фарфоровых изделий стали завозить в европейские страны венецианские и португальские купцы. К концу XVIII в. фарфоровое производство было освоено во многих европейских странах.

²¹В эпоху средних веков особенно значительным было развитие керамики в странах Арабского Халифата, Средней Азии, Персии. Наибольшей известности достигли изготавливавшиеся в этих районах вазы, кувшины, блюда и ряд других изделий, а также архитектурные плитки, покрытые многоцветными глазурями и люстрами. Мусульманская религия запрещала использовать в быту посуду из драгоценных металлов и тем самым оказала положительное влияние на работу керамистов. После долгих поисков мастерам удалось изготовить специальные керамические покрытия – люстры. Они наносились на глазурованную поверхность изделия и придавали ей после обжига радужный своеобразный металлический блеск с перламутровым, золотистым отливом. Наибольшего расцвета производство этих изделий (так называемой испано – мавританской керамики) достигло в

²¹<http://www.keramika.peterlife.ru/enckeramiki/84139.html#.WTvkl9hWXFA>

XIV–XV вв. в Испании. В связи с ограничениями, установленными исламом в изображении живых существ и особенно человека, керамика украшалась главным образом орнаментальной росписью. Орнамент мусульманских стран, считавшийся «музыкой для глаз», отличался удивительным богатством художественных форм. Здесь сложилось замечательное искусство узора, родился такой новый орнаментальный мотив, как «арабеска», состоявший из сложных переплетений и пересечений условных растительных и геометрических форм с богато и тонко разработанными деталями, нередко включавших надписи арабскими буквами... В Европу испано-мавританская керамика перевозилась по Средиземному морю через остров Майорку. Предполагают, что от названия этого острова и происходит слово «майолика». В Западной Европе, после упадка в период средних веков, когда из посуды преобладали печные горшки, а для строительства керамика практически не применялась, возрождение керамического производства начинается с XV в. в Италии. В эпоху итальянского Ренессанса, наряду с общим расцветом искусства, высокого подъёма достигает и художественная керамика. Ввоз испано-мавританских изделий содействовал развитию местного керамического производства в городах Фаэнца, Сиена, Урбино и др., где изготовлялись различные расписные изделия – вазы, блюда, тарелки с изображением пейзажей, портретов, сюжетных композиций в орнаментальном обрамлении. Яркая декоративность росписей сочеталась с большой жизненностью и характерной для всего изобразительного искусства Возрождения спокойной величавостью.

Произведения итальянских мастеров отличались композиционным совершенством и цветовой гармонией, точностью и ясностью рисунка. Изделия расписывались по слою необожжённой эмали. Краска при этом глубоко впитывалась в эмалевое покрытие, и поэтому никакие исправления не допускались. От живописца требовалась необыкновенная точность и тщательность в работе. Итальянскую майолику иногда называют «фаянсом», предположительно от названия города Фаэнца – одного из центров

керамического производства. Получила развитие и декоративная архитектурная майолика – цветные керамические вставки украшали общественные сооружения, дворцы и храмы. Итальянская майолика оказала заметное влияние на развитие майолики в других европейских странах, в первую очередь Германии и Франции.

«Искусство изготовления керамических изделий известно в России с незапамятных времен, однако керамическое производство зародилось в X в. В XVI–XVII вв. процветало производство рельефных и поливных изразцов, в XVIII в. выпускалась майоликовая посуда. С изобретением в IX – X вв. гончарного круга процесс изготовления глиняных изделий упростился. Творческое его начало при этом полностью сохранилось».²² «В 1744 г. в России был основан первый императорский завод, целью создания которого был выпуск фарфора. Открыл состав фарфора и разработал технологию его изготовления Д. И. Виноградов. Изделия из фарфора создавались преимущественно для императорского двора и высшего света. Они и сейчас поражают изысканностью форм и росписей, находятся в музеях мира и частных коллекциях. Обеденные и чайные сервизы, вазы, предметы быта и интерьера, статуэтки, сюжетные композиции, корзиночки, цветочки, бижутерия, серьги, броши, заколки и т. д., флаконы для духов, благовоний и косметики – и это далеко не полный перечень изделий из русского фарфора. В это же время начинают работу мастерские и заводы Гжели, создавшие неповторимый красочный вариант русского народного фарфора. Русская «гжельская» керамика до сих пор не выходит из моды во всем мире. Важнейшей чертой русской керамики XVIII является её национальный характер – создание своего русского оригинального керамического стиля. Мастера вводят в живопись народные русские элементы. Изделия русских гончаров отличаются от керамики Западной Европы своей самобытностью, самостоятельностью, оригинальностью. Начиная с XVIII-XIX вв. мастера

²²<http://galamosaic.ru/ru/mediateka/detail.php?id=483>

многих районов и областей достигли значительного мастерства в изготовлении различных глиняных предметов, игрушек, посуды. Лучшие образцы, созданные руками русских умельцев, экспонировались на промышленно-художественных выставках в столичных городах (Москве и Санкт-Петербурге), а также за рубежом»²³. На базе народных промыслов по всей стране открываются центры народной художественной керамики, а именно: «Скопинский гончарный промысел» на Рязани, «Дымковская игрушка» г. Вятка, «Филимоновская игрушка» Тульская обл., «Каргопольская игрушка», «Абашевские игрушки и свистульки» Пензенская обл., и многие, многие другие. В художественных промыслах России сохраняются и продолжают развитие замечательные традиции народного декоративного искусства, это наследие стало драгоценным достоянием русской культуры. «XX век подарил миру огромное количество новых художественных направлений и тенденций в искусстве, открыл перед керамикой новые формы применения, новые технологии, расширил ассортимент и цветовую и конструктивную палитру этого древнего материала. «Ярко и активно заявили о себе новые стили и направления, объединяемые такими понятиями как модернизм и авангардизм. Однако они не вытесняют полностью традиции классического искусства, которые господствовали в эпоху Нового времени. В художественном пространстве одновременно сосуществуют и переплетаются различные художественные течения».²⁴ Среди творцов XIX–XX вв. совершенно необходимо отметить Михаила Александровича Врубеля (1856-1910г.), его творческая деятельность во многом повлияла и вдохновила самого автора данной ВКР. «Врубель переносит живопись на майолику. В результате чего некоторая угловатость образов в живописи перерождается в структурность в керамике. Это происходит благодаря мозаичности работ. Разнообразные сложные формы фрагментов складываются в великолепные сказочные

²³<http://kerami-ka.ru/istoriya-goncharstva/goncharstvo-v-vekakh/keramika-v-rossii.html>

²⁴<http://www.studfiles.ru/preview/6155706/page:5/>

картины с особым изяществом. Врубель создаёт основу изображения, а также расставляет акценты, изменяя глубину швов между фрагментами. Так его стиль, непонимаемый доселе, в керамике входит в русло популярного течения модерна... Данный метод автор панно «Русь православная» переносит в свою работу с керамикой. Михаил Александрович подарил миру много прекрасных шедевров. В его арсенале монументальные панно на зданиях Москвы, декоративная керамика и необыкновенной выразительности камин и печи, выполненные в абсолютно новой технике. Абсолютным новшеством в творчестве художника–керамиста появляется камин «Микула Селянинович и Вольга» [рис.11рис.11\2], который Врубель создаёт по заказу Саввы Ивановича Мамонтова. На Всемирной выставке в Париже 1900 года в Павильоне кустарных изделий и рукоделий России с успехом экспонировался майоликовый камин, изготовленный на тему панно Врубеля, и был отмечен тогда золотой медалью. Керамика Врубеля ещё долгие годы будет погружать в омут чувств, а для художников-керамистов являться эталоном мастерства и вдохновения».²⁵ На рубеже 1970х г. активно развиваются отечественные школы керамики: Прибалтийская, Ленинградская, Московская, Красноярская. Именно там трудились выдающиеся скульпторы И.Ефимов, И.Фрих-Хар, А.Сотников, В.Васильковский и многие другие. В декоративной керамике России начала XXI века сохранились традиционные жанры изобразительного искусства, которые занимают важное место в творчестве. «После распада СССР и закрытия многих керамических заводов художественная керамика вышла из постоянного обихода населения, монументальные керамические произведения больше не создаются для общественных интерьеров и ландшафтной среды. Художники-керамисты чаще всего находятся в замкнутом пространстве своей «цеховой» среды, не обладают необходимыми технологическими возможностями при создании своих произведений. Тем не

²⁵<https://ceramicdecor.ru/blog/mikhail-vrubel/>

менее, многие авторы стремятся профессионально идти в ногу со временем, создавать современные актуальные произведения. Популяризация искусства керамики может создать большее взаимопонимание между обществом и художниками, сделать работу керамиста нужной и привлекательной».²⁶ Особое место в современной российской керамике приобретает ее синтез с другими материалами, а также использование новых тенденций формообразования и технологий (арт-объекты, видео-технологии, инсталляции и другие). Керамика сегодня – это яркое, осмысленное, самобытное, дизайнерское, течение. Все ее метаморфозы существуют в ногу со временем.

«Сложный путь, пройденный мировой керамикой – это путь эволюции от функционального сосуда до сложных философских, фигуративных, абстрактных композиций и арт-объектов, несущих в себе художественный образ, синтетическое, метафорическое и знаковое мышление».²⁷

2.2 Батик: история творчества, авторы

Батик – это обобщенное название разнообразных способов ручной росписи по ткани, чаще шелку. Батик объединил в себе особенности и художественные приемы многих изобразительных искусств, таких как графика, акварель, витраж, пастель, мозаика и другие. «Своими корнями батик уходит в далекое прошлое. Удивительно, что искусство росписи тканей, которое столь популярно в наши дни, зародилось свыше двух тысяч лет назад. Родиной этого прикладного искусства считается Юго–Восточная Азия».²⁸ В Европу искусство батика пришло из Индонезии, далее развитие происходило по следующей схеме: Голландия, Великобритания, Германия.

²⁶<http://www.dslib.net/muzee-vedenie/rossijskaja-avtorskaja-keramika-poslednej-treti-hh-nachala-hhi-veka.html>

²⁷<http://mirznanii.com/a/292106/tendentsii-razvitiya-mirovoy-dekorativnoy-keramiki-posledney-treti-khkh-nachala-xxi-vv>

²⁸ «Батик»/ Анна Эм. Минск «Харвест» 2008, стр.9

Последнее государство в настоящий момент времени остается лидером в сфере «раскрутки» необычного вида прикладного искусства. Россия познакомилась с батиком лишь в XX веке. Из-за «железного занавеса» отечественный путь данной техники был полон трудностей, зато в умных головах русских изобретателей родилась идея качественно нового типа батика – холодного, гораздо более удобного в выполнении. В двадцатые годы, время широкого распространения модерна, батик пришел и в Россию. Роспись ткани получила свое развитие в крупных городах и столицах. Художники, еще не зная традиций и истории возникновения, приняли технику и стилистику росписи. Это обусловило свои сложности в изготовлении изделий из ткани.²⁹ Многие художники отражали в работах революционный конструктивизм (А.Г. Тышлера, Н. Ламановой, В.А. Щуко, Е.Е. Лансере, М.В. Либакова). Направление конструктивизма задавало форму, а сюжеты диктовались политической ситуацией. Это не обошло стороной и роспись ткани. В это время было зарождено большое количество орнаментов, соответствующих советской символике. В тридцатые годы роспись ткани была замечена и поддержана правительством. В издательстве появились пособия по технологии выполнения росписи, организовалось несколько артелей, которые сформировали фабрики «Всекохудожник», Московское товарищество художников, Ленинградское товарищество художников. Они вырастили поколение художников, занимающихся батиком. Но особого развития в искусстве техника «батик» не получила. Все кардинально изменилось в пятидесятых годах, когда вышло партийное постановление «О всеобщем повышении качества и художественного уровня изделий текстильной и легкой и местной промышленности». При НИИХП организовалась мастерская и галантерейные фабрики, куда были приглашены опытные художники. В это же десятилетие С. Темерин проводил исследования и благодаря этому нам известны имена художников,

²⁹<http://www.artbatik.ru/demo-4.html>

занимающих передовые места в развитии батика. Это были А. Алексеева, Т. Алексахина, Н. Вахмистров, К. Малиновская, С. Марголина, И. Иноземцева и другие. Их первоначальные работы были строго классическими с геометрическим или растительным орнаментом. Эти композиции служили моделями в производстве женских платков, а еще в первых сюжетных панно по трем современным тематикам («Москва», «Труд», «Весна»). Изначально художники занимались только производством платков, но спустя время кафе, кинотеатры и театры стали заказывать большие панно для интерьера. «В 70-е годы появилось новое поколение художников-текстильщиков, получивших образование в Строгановском и Мухинском училищах, в Текстильном или в Технологическом (УБОН) институтах. Они сознательно выбрали тернистый путь художника, занимающегося исключительно «авторским батиком», выставочными работами и материально существующего благодаря редким, но крупным заказам по оформлению интерьеров общественных зданий, театральных и эстрадных сценических занавесей и т.д. Именно с этого времени БАТИК стал полноправным «участником» всех художественных выставок, как всесоюзного, так и международного масштаба».³⁰

Сегодня искусство батика в России находится на высоком профессиональном уровне, с ярко индивидуальным техническим и художественным подходом, что находит свое отражение в регулярных выставках этого вида искусства. В наши дни роспись по ткани занимает ведущее место в ряду декоративных искусств. Батик широко используется в дизайне интерьеров, прекрасно сочетаясь с различными стилистическими и цветовыми решениями. Батик позволяет создавать эксклюзивные ткани, он востребован мастерами высокой моды, и модельерами.

В процессе создания панно «Русь Православная» автору посчастливилось познакомиться с членом Союза Художников России Еленой Федоровной Скиндер и поработать под чутким руководством мастера в ее

³⁰<http://www.artbatik.ru/demo-4.html>

мастерской на Моховой улице. Елена Федоровна является выпускницей ЛВПХУ им. В.И. Мухиной по специальности художник по тканям, на сегодняшний день ее работы украшают интерьеры частных и общественных зданий, находятся в коллекциях в России и за рубежом.³¹ Ее работы часто посвящены родному городу и его архитектуре, часто можно увидеть изображения храмов и соборов [рис.12], она умеет уловить и запечатлеть на произведении едва зримые изменения и движения, происходящие в окружающем нас мире: дыхание зимнего вечера падающим снегом и бегущими по небу облаками над Исаакиевским собором, панораму водной глади Невы с величественными архитектурными сооружениями на фоне осенних деревьев, спокойную гладь Крюкова канала у колокольни Никольского собора, тишину теплого летнего вечера у арки Новой Голландии [рис.13]. Росписи художника декоративны, и декоративность подсказана самой природой. Обладая хорошо развитым художественным вкусом, она никогда не переступает границу, отделяющую декоративность от пестроты, а потому ее работы, как правило, рожают ощущение цельности и завершенности.

В образе церкви Дмитрия Солунского, выполненном по шелку, хорошо читается цветовая гамма, присущая Е.Ф. Скиндер, она очень требовательно и вдохновенно помогала подбирать оттенки, присущие отражению настроения «Русского Севера» и в целом посылу данной работы. Этот батик также несет отпечаток и ее души, ее сопричастности к сложившейся проблеме потери деревянного зодчества на родной земле. Сам образ церкви навеян творчеством А.В. Лентулова, о нем подробнее будет изложено в следующей главе.

³¹ Брошюра, посвящённая авторской выставке Е.Ф. Скиндер, автор И. Глинкина искусствовед.

2.3 Особенности живописи А.В. Лентулова

Прославленный инициатор смелых экспериментов, изменивший весь художественный процесс начала XX века, один из основателей общества художников «Бубновый валет», Аристарх Васильевич Лентулов занимает почетное место в «гильдии авангардистов» России. Дочь художника говорила о нем так: «Лентулов как художник развивался быстро и бурно. Больше всего он боялся в искусстве пошлости и штампа... Его панно «Звон», «Москва», «Василий Блаженный», «Победный бой» – это как бы симфонии в красках. Во всяком случае художник стремился заставить их звучать. В дальнейшем задачи художника усложнялись, цвет становился не таким чисто локальным, не таким ярким, но все же цвет играл в его живописи первостепенное значение, и в этом ключ к пониманию его творчества».³² Одна из центральных работ того периода — «Василий Блаженный» 1913 года [рис. 14], представленная на выставку Третьяковской галереи, наиболее концентрированно выражает живописный метод художника тех лет. «Лентулов свободно сочетал на холсте лишь отдельные элементы знаменитого храма, но проявил глубокое понимание декоративной, узорчатой сути этого чуда из чудес в русском зодчестве. На полотне возникает как будто новый, геометризованный, расчлененный на цветные плоскости облик храма, но удивительно верно передающий то ощущение праздничности, безудержной фантазии, декоративной изощренности, которое неизменно возникает у каждого, кто хоть раз останавливался перед Василием Блаженным на Красной площади. Большое панно «Звон» 1915 года является отправной точкой замысла и прообразом для батика ВКР. Вот как сам Лентулов характеризовал свою картину «Звон», о ней, писал он о своих неопубликованных воспоминаниях: «изображена колокольня Иван Великий в скошенных формах, в центре – колокол, раскачиваемый двумя людьми. Вокруг всего сооружения кругами расходятся волнообразные плоскости,

³²Лентулова М.А. «Художник Аристарх Лентулов» Москва 1969г. стр32.

передающие ощущение звука–гула, а повторяемые отдельные формы композиции в виде натянутых струн создают впечатление органа или гигантских гуслей».³³ Действительно, полотно, во многом напоминая древнерусскую фреску, вызывает довольно ощутимые музыкальные ассоциации. Этот же художественный прием автор панно «Русь Православная» перенес на свое «полотно», чтобы создать тревожную атмосферу гула, звона тревоги об исчезающей церкви и вместе с ней культурным наследием целой нации.

До создания таких первоклассных полотен А.В. Лентулов прошел сложный путь, как и многие его единомышленники и современники.³⁴ Организовывались различные течения: от мирискусников до «Голубой розы» и «Ослиного хвоста». Принимая все лучшее, Лентулов шел дальше, не останавливаясь на достигнутом. В тех условиях участники группы или течения не ограничивались лишь своей сферой деятельности, например, только живописью, поэзией, музыкой, для достижения своих целей, а течение создавалось всеми «коллегами по цеху» сразу, то есть совместно с живописцами, поэтами, музыкантами, критиками, общественными деятелями и издателями, которые продвигали тот или иной манифест.

В 1910 году формируется творческое объединение: «Бубновый валет», «связано это с целым рядом существенных социально–эстетических факторов. Здесь и стремление молодых художников к новой художественной выразительности, поиски средств, помогающих раскрыть специфическим языком живописи новые явления в социальной жизни страны и прежде всего начавшуюся тогда урбанизацию жизни. Обращение художников к забытым традициям русского народного искусства – к иконе, лубку, декоративным росписям, игрушкам, вывескам. Наконец, самое главное – то ощущение приближающихся исторических революционных сдвигов, которое жило в душах некоторых передовых художников и которое неизменно порождало

³³http://artpoisk.info/article/hudozhestvennyy_put_aristarha_lentulova/

³⁴ «Аристарх Лентулов. Плоть вещей» издательство «Петроний», Санкт – Петербург 2014г. стр 7

творческий подъем, жажду открытий и оптимистическое по всему своему строю искусство». ³⁵Группа «Бубновый валет» просуществовала почти до 1917г.

Творческое наследие художника огромно, он работал во многих жанрах, также в ранних работах он часто обращался к христианским сюжетам. Велико количество портретов, о портрете Лентулов говорил так: «Я признаю портрет произведением искусства только в том случае, если художник передал свое переживание от данного объекта, свое впечатление, свое настроение». По сравнению со всеми предшествующими произведениями «Автопортрет со скрипкой» 1919 года [рис.16] отличается очень плотной, густой живописью, детальной обработкой каждого сантиметра поверхности холста, дробной формой лица, предметов, скрипки, которая, кроме того, изображена одновременно в нескольких положениях. Художник достиг больших успехов в портрете, пейзаже и натюрморте. Необходимо сказать хотя бы несколько слов об отдельной области искусства, в которой очень сильно и своеобразно проявил себя художник, а именно о театральной декорации и сценическом оформлении. «В 1925 году лентуловский макет постановки «Демона» А. Рубинштейна получил на Международной выставке в Париже золотую медаль. Одна из лучших работ Лентулова в театре — оформление спектакля «Испанский священник» Флетчера, поставленного во МХАТе. Это оформление было отмечено первой премией на IV Международном театральном фестивале в Москве в 1936 году. Общей характеристикой лентуловских работ в театре могут служить слова, сказанные самим художником: «Все мои постановки есть выражение моих живописных принципов на сцене». ³⁶

³⁷Во всех направлениях творчества Лентулов защищал истинные цели любого творчества — создания высокохудожественного произведения,

³⁵http://artpoisk.info/article/hudozhestvennyy_put_aristarha_lentulova/

³⁶http://artpoisk.info/article/hudozhestvennyy_put_aristarha_lentulova/

³⁷«Аристарх Лентулов. Плоть вещей» издательство «Петроний», Санкт – Петербург 2014г. стр 9

напрочь отвергая путь плотского и низкопробного искусства, мещанского и обывательского. Художника всегда волновало именно впечатление от явления, экстаз и переживание от предмета природы либо пейзажа. Одной из высочайших задач искусства А.В. Лентулов считал осмысление действительности как явления в данный исторический период, и лишь оно одно было достойным изображения на полотне как отражение вечности. Лучше всего здесь привести слова самого творца, незадолго до своей кончины: «Живопись является искусством поистине неразгаданным даже знатоками. Если мне зададут вопрос: где такое мерило, по которому можно определить ценность искусства, я отвечу, что такого мерила нет. И все же, несмотря на этот загадочный мир, живопись продолжает свой млечный путь, завоевав в себе вечность, ибо она есть потребность человека».

Гордо можно заявить, что Лентулов — действительно большой талант и истинно русский художник, активно участвовавший с самых первых дней Великой Октябрьской революции в становлении и развитии советской художественной культуры. Сегодня молодежь, безусловно, должна знать и видеть героев национальной культуры, с умом пользоваться мировым наследием и стремиться продолжать дело великих.

3. Практическая часть

После тщательного изучения теории создания декоративной керамики и художественного батика, переходим к практической части выполнения работы. Она представляет собой декоративное панно в смешанной технике, состоящее из разнородных материалов, а именно: майоликовой керамики и батика. С помощью майоликовой керамики была выполнена керамическая рама. При помощи холодного батика – создан образ церкви путем росписи по шелку анилиновыми красителями. Процесс работы был разбит на несколько

этапов, велись они параллельно, чтобы избежать раздробленности образа в целостном восприятии композиции итогового изделия.

В качестве источника вдохновения для лейтмотива панно был выбран объект деревянного зодчества— церковь Дмитрия Солунского Мироточивого в деревне Щелейки родного Подпорожского, которая является образцом культурного наследия и целиком и полностью отражает серьезное удручающее положение большинства архитектурных памятников деревянного зодчества.

Далее был проведен сбор материалов и иллюстраций по данному объекту, изучение истории создания, реставрации и нынешнего состояния церкви.

Следующий, наиболее важный этап – это эскизирование [рис.17]. Было выполнено несколько десятков зарисовок, произведены поиски художественного образа и композиции. Выполнены эскизы в цвете и монохромные, графические зарисовки. После нескольких промежуточных просмотров, были внесены некоторые коррективы. После утверждения итогового эскиза и утверждения, он был выполнен в масштабе 1/1 на картоне, а затем продублирован на кальке [рис.18], для одновременной работы в материале. Затем работа велась параллельно в двух материалах – батик и керамика.

Работа с батиком:

Был заготовлен атласный шелк и несколько подрамников, для эскизов и непосредственно самой итоговой работы. Атлас перед натягиванием необходимо постирать, чтобы снять слой аппрета – состав из мыла, жира и воска, которым пропитывается ткань для придания товарного вида. Для эскизов использовались два подрамника 40х60см (подрамники требуются с бортиком по внешнему краю, это минимизирует соприкосновение с росписью). Перед натяжением ткани на подрамник первое, что необходимо сделать – обмотать дерево скотчем или плотной пленкой, чтобы краска не впивалась в дерево и красочное покрытие не деформировалось.

Натяжениеткани выполняется при помощи кнопок, клея ПВА, мебельного степлера или вручную иголкой с ниткой. Натяжка была выполнена частично при помощи степлера и по торцам – ниткой с иголкой. Правильно натянутый шелк должен быть тугим, без складок и провисаний.

Далее начинается процесс перевода рисунка на ткань. Для этого необходимо поместить эскиз под тканью так, чтобы контуры рисунка хорошо проглядывались, можно подложить планшет или книги под эскиз, чтобы он плотно прижался к ткани и появилась возможность его переноса на ткань без искажения. Рисунок следует обводить простым карандашом, линии должны быть неяркими, иначе, в противном случае, штрихи будут видны под резервирующим составом. Стирать резинкой тоже не рекомендуется, так как останутся грифельные разводы, которые сложно в дальнейшем перекрыть красками. При желании и высоком уровне мастерства, рисунок можно наносить непосредственно сразу резервирующим составом, минуя этап карандашного рисунка на ткань.

При работе в технике холодного батика есть некоторые технологические аспекты, которые необходимо соблюдать для успешного выполнения этапов работы: линия, проведенная резервирующим составом при помощи специального инструмента стеклянной трубочки, обязательно должна где – то замыкаться, будь то линии, приходящие друг в друга, либо линия доходит до самой кромки ткани, это делается для того, чтобы в дальнейшем краска не выходила за границы желаемой области. Стеклянная трубочка имеет загнутый конец (может быть разной величины и формы) и резервуар в нижней трети. Резерв помещается в трубочку с помощью спринцовки и далее резервирующий состав наносится на ткань разноширинной линией.

После переноса эскиза на ткань [рис.19] необходимо убедиться, что линия резерва пропитала ткань насквозь, для этого все линии, которые выглядят неярко или прерывно дублируются с изнаночной стороны, это гарантирует нам, что красители «не убегут» на соседнюю область. Стоит отметить что часто ошибки и «ляпы» в процессе росписи, придают только живописность и

высокую художественность произведению, так было и в данной работе, так что не стоит бояться ошибиться или что-то испортить, фактически все поправимо в работе с шелком либо все можно обыграть.

Далее идет процесс росписи цветом по шелку[рис.19], в данной работе он был выполнен анилиновыми красителями при помощи жестких нейлоновых кистей разного размера, вода применяется только для промывки кистей или разбавления колера краски.

Была выбрана определенная цветовая гамма для каждого эскиза. Роспись по ткани может выполняться в различных техниках. Для данной работы был выбран способ цветowych растяжек, растяжки выполняли роль цветовой подмалевка и наносились под разными углами. После того как были заполнены все белые фрагменты ткани собственно и началась «сама работа». Еще по сырой краске решено было попробовать эффект солевого кракле, эскизы делались в экспериментальной манере, в области неба были посыпаны крупные кристаллы соли, далее ткань высыхает в горизонтальном положении и кристаллы соли убираются.

После высыхания в несколько этапов была проведена коррекция цвета, добавление растяжек и цветowych пятен, по уже имеющимся.

После тщательного анализа цветовой гаммы на эскизах, было принято решение изменить тепло-холодность и оттенки, так как они не соответствовали «настроению» Русского севера, не возникало ассоциаций гула-звона колоколов, не хватало напряженности линий.

Далее автор приступил к работе непосредственно к итоговому батиксу с изображением церкви[рис.20]. Аналогично был натянут шелк, но уже финального размера 70x90см (с припусками по 10см с каждой стороны для дальнейшей натяжки на подрамник), аккуратно перенесен эскиз карандашом, бронзовым резервирующим составом он был обрисован по всему периметру работы, и непосредственно после высыхания резерва, началась работа в цвете с новой цветовой гаммой.

Работа над финальным батиком заняла шесть рабочих дней. С каждым новым подходом вносились коррективы, добавлялись новые линии резерва, усложнялась внутренняя композиция картины и ее цветовой ритм[рис.21].

В конце по готовому батикку были нанесены линии вдоль контура резерва. Линии наносились при помощи цветных контуров по ткани[рис.22]. Цвета были выбраны намеренно, серебро дополняло металлический блеск и холодность в голубые и сиреневые оттенки неба, бронза и медь ассоциируются с цветом куполов и придают нарядность образу, а также поддерживают по цвету ореол солнца над церковью. Все цветные линии контура, по замыслу автора, должны побуждать у зрителя ассоциацию струн – канатов, которые пронизывают всю работы, рождается гул–звон, свойственный работам раннего Аристарха Лентулова.

Далее эскизы батика были сняты с подрамников и выполнена натяжка на заранее заготовленные по размеру листы оргалита. Натяжка осуществлялась при помощи двустороннего скотча, скотч клеится на изнаночную сторону задника и шелк натягивается по диагонали, аккуратно загибаясь назад на скотч. Сверху все повторно оклеивается, но уже обычным малярным скотчем для стойкости сцепления с «рыхлой» поверхностью оргалита.

Все это время параллельно велась работа над керамической облицовкой рамы.

Работа с керамической рамой:

В качестве каркаса, для облицовочных керамических плиток, была заказана в столярной мастерской рама по размерам из березового бруса[рис.23]. Рама была выполнена с внутренним размером по четверти 70x90, внешние видимые стороны рамы по 9см в ширину. Рама была сделана из берёзовых брусьев не случайно, глубина в раме должна была быть минимум 25мм (размер высоты подрамника для будущего батика), такую высокую раму можно было изготовить только из берёзового материала, он легкодоступен в данных параметрах. Рама заказана со скруглёнными

внешними сторонами, для того чтобы в дальнейшем при сушке глиняных плиток не образовался «замок» изделий. Дерево перед началом работы было загрунтовано средством LITOLAST (водостойкая пропитка)[рис.24], чтобы в процессе отминки и сушки на нем глиняных плиток оно не отсырело и не заплесневело. По внутренним сторонам была наращена дополнительная округлая четверть из пластилина[рис.25], чтобы глиняные плитки во время сушки могли плавно сохнуть – перемещаться, не образуя «замок».

Для облицовки рамы была выбрана мелкошамотная немецкая глина производителя Georg&Schneider[рис.26], она целиком и полностью оправдала ожидания автора, прекрасный материал для серьезной керамической работы. На весь периметр понадобилось два брикета глины по 15кг. Брусочки глины были поделены при помощи струны (металлическая проволока, имеет две ручки для удобства использования) на равные продольные части. Далее все части брусочков были отмяты на прокатном станке, он же раскатчик (раскаточный стол) для глиняных пластов, в арсенале нашей мастерской имеется станок Rohde PW600, он представляет собой рабочую станцию для формования готовой керамической массы в пластины, высота пластов была задана 15мм. Затем из пластов были нарезаны выкройки по размерам рамы, сделаны сквозные разрезы на отдельные плитки, согласно эскизу.

На подготовленную раму, автор сделал подложку из тонкой технической ткани, для того чтобы в процессе сушки глиняные плитки могли спокойно сокращаться – ссыхаться, теряя физическую воду. Сама рама была временно положена на высокий планшет, он был размещен снизу по внутреннему периметру, для того, чтобы задать высоту от рабочей поверхности. Так же рама не должна была лежать параллельно рабочему столу, удобнее работать «на весу». Пласты были равномерно перенесены на раму[рис.27], по торцам плитки были отмяты ручным способом – скруглены. Плитки были сделаны с припуском по ширине, так как усадка в среднем составляет 10%, и для того чтобы во время усыхания не образовался так называемый «замок» изделия, когда глина не может усаживаться, упираясь в

физическую преграду, в противном случае глина может попросту дать трещины. Отминка, сборка, подгонка всех плиток на раме заняла 3 рабочих дня.

По внутреннему периметру края всех плиток сразу были срезаны под 45° для большей художественности. По внешнему нижнему краю плитки также пришлось подогнать – подрезать в одну линию. Затем насупил процесс промежуточной сушки изделия до кожетвердого состояния, он идеально подходит для проработки рельефа и устранения всех дефектов поверхности. Сушка заняла пару дней, изделие уже запаковывалось не столь герметично целлофаном, и покрывная ткань сильно выжималась от воды. В процессе сушки рекомендуется избегать сквозняков, прямых солнечных лучей и не стоит сушить вблизи нагревательных приборов, все это может привести к неравномерному просыханию и в следствии к разрыву изделия.

Далее начался самый долгий и кропотливый этап в работе с керамикой – тщательная проработка декора изделия [рис.28]. Предпочтение было отдано скульптурному методу – рельеф и контррельеф. Декор наносился при помощи целого ряда инструментов, а именно: набора самодельных стеков из дубового паркета, художественного мастихина, двухсторонней металлической петли, строительного ножа, цикли и шила. Линии продавливались, вырезались, процарапывались, отминались по кожетвердой глине, вдавливались, создавая орнамент, при помощи треугольного конца рукоятки мастихина, создавался художественный образ в глине, перекликающийся по характеру и основным линиям с батиком. На 4й день работы с рельефом консультант Генадьева Алиса Андреевна внесла свои художественные коррективы, была проведена работа по исправлению некоторых рельефов [рис.29]. Декор рамы был выполнен за 5 рабочих дней [рис.30].

После конечной сушки без покрытия целлофановой пленкой, возникла необходимость долепить дополнительные тонкие плитки – проставки. после высыхания глины образовались зазоры по 40мм с каждой стороны рамы.

Остатки глины были тщательно отмыты, раскатаны и подогнаны по размерам и форме зазоров. Перед сушкой в электрической печи в мастерской, была проведена финальная «ревизия» керамической рамы, все плитки повторно обтачивались по торцам в одну линию при помощи брикета–наждачки, мелкозернистой наждачной бумагой были убраны все нежелательные дефекты[рис.31]. Затем все плитки обтерлись от лишней керамической пыли и сгустков, так как сушка и утиль проводились без выгрузки изделий из печи в монорежиме. Все плитки были пронумерованы по порядку, при помощи стека с обратной стороны, для дальнейшего быстрого монтажа на деревянную раму. Всего было сделано 25 плиток разной ширины.

После утильного обжига дефектов и разрывов обнаружено не было.Произошла незначительна усадка, около 3%. Раму все же было решено обстругать по световому окну – изнутри убрать лишние миллиметры, мешающие свободному «обтеканию» плиток по раме. Также внутренняя четверть по внешней стороне была подрезана и зашкурена для плавного перепада высоты.

Начался процесс подготовки к глазуровке деталей керамической рамы. До данного момента автором были сделаны пробники глазурных красок на небольших квадратных глиняных плиточках с помощью высокотемпературных глазурей Terracolor (Германия). Гамма глазурных красок составила 7 цветов очень близких к цветам из батика, это видно по фото[рис.32]. Керамические детали были тщательно отмыты от продуктов горения в печи, пыли и шамотной крошки, и размещены на раме по порядку.

Начался творческий процесс росписи изделий, он был проведен в три этапа: затирка, окраска по сырому, задувка. Для этих действий следует все заранее подготовить. Глазурные краски должны быть тщательно размешаны до состояния жидкой или густой сметаны, в каждую баночку стоит поместить чистую кисть, так как глазурь «не терпит грязи» и чужеродных примесей, чтобы избежать смешения глазурей, кисть должна быть индивидуальная для каждой баночки либо инструменты росписи стоит

тщательно промывать перед окунанием. Подготавливаем пульверизатор с чистой водой для техники росписи по сырому. Так же в работе помогали эскизы в цвете и фотографии готового батика размером 25x35см[рис.34] для наглядности, пробники обожжённой глазури, крупнозернистая шкурка, поролоновые губки и компрессорный аэрограф.

Роспись было решено начать с затирки красок в рельефные участки плиток, а именно: красного, синего, зеленого и темно – бежевого оттенка, краски наносятся достаточно широко свободными мазками на выбранные заранее фрагменты, но обдуманно, чтобы не расходовать зря большое количество красок. Слой красок получился достаточно толстым, его просушили с помощью строительного фена, далее крупнозернистой шкуркой с рамы был убран лишний слой красок, глазурь осталась фактически только в местах контррельефов. Излишки также были убраны поверх с помощью чистой влажной губки – отмывка.

Затем начался следующий этап росписи по сырому. Глазуриями светлых тонов методом полива был расписан весь периметр рамы поверх затирки. Жидкость очень быстро впитывается в керамические черепки, поэтому пришлось прибегнуть к помощи со стороны для получения качественного эффекта росписи.

Последним этапом окраски стала задувка белой и прозрачной глазури по всей поверхности керамической рамы[рис.35], при помощи компрессора с краскопультом. Глазурь распылили тонким слоем по всей поверхности. Белая матовая глазурь Terracolor добавила эффект дымки, «посадила» в тоне основные цвета глазури, придала оптическую легкость керамике.

Детали были отмыты сырой чистой губкой от излишкапотечной глазури по торцам, чтобы они в дальнейшем не спеклись с лещадками в печи. Готовые плитки загружаются в печь и ставятся на финальный глазурный обжиг, обжиг прошел в режиме повышения температуры от 150 градусов до 1040, на 140 градусах 15 мин выдержки и затем понижение температуры.

На следующий день, когда датчик показывал 100 градусов в печи, ее открыли и аккуратно достали все изделия. После полного остывания плиток начался процесс их монтажа на раму, перед монтажом на раму была установлена вся необходимая фурнитура, а именно: зеркальные углы – подвесы и прижимные пружины для подрамника. Плитки клеились на жидкие гвозди [рис.36], швы между плитками должны быть одинаковой ширины, для должного декоративного вида. Затирка использовалась светло голубого тона и потом колеровалась в разные цвета акриловыми красителями, по авторской методике Генадьевой Алисы Андреевны, таким образом затирка несет не только утилитарную функцию, но и придает образу законченный вид и высокую художественность [рис.37].

Настал момент снятия батика с технической рамы и его натяжка на подрамник размером 70x90см. Натяжку сделали при помощи мебельного степлера, скобы вбивали с обратной стороны подрамника. Керамическая рама была отмыта от пыли и грязи, образовавшейся на этапе затирки, и в нее помещен батик на подрамнике. Подрамник проклеен маскировочным рН-нейтральным скотчем и прижат при помощи прижимных пружин.

После проделанной работы панно закончено и готово к демонстрации [рис.38].

Заключение

Выпускная квалификационная работа выполнена на основе изученного теоретического материала, экспериментов с материалами и техниками, проведённых во время работы над объектом для раскрытия художественном образа. Достигнет ли авторский призыв к сохранению русского деревянного зодчества, удастся ли спасти и восстановить церковь Дмитрия Солунского Мироточивого и подобные ей заброшенные памятники деревянного зодчества – покажет Время. Автор выразил свою гражданскую позицию и как будущий художник сделал композицию, используя теоретические знания и навыки, приобретённые в процессе обучения по направлению «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы. Профиль «Керамика» в материалах и техниках ДПИ. Эта работа позволила Автору расширить свой кругозор, и приобрести навыки самостоятельной научно-исследовательской и практической работы и творческой.

Список литературы

1. Бодэ А.Б. / «Деревянное зодчество Русского Севера: Архитектурная сокровищница Прионежья», издательство «КомКнига» 2005г. – 208с.
 2. Глинкина (искусствовед) / брошюра, посвящённая авторской выставкеСкиндер Е.Ф. 2007г.
 3. Лентулова М.А. / «Художник Аристарх Лентулов»,издательство«Советский художник» Москва 1969г. – 144с.
 4. Леонтьева Татьяна / «Аристарх Лентулов. Плоть вещей», издательство «Петроний», Санкт – Петербург 2014г. – 99с.
 - 5.Пилявский В.И.,Тиц А.А., Ушаков Ю.С./ «История Русской архитектуры»,издательство «Архитектура – С» Москва 2014г. – 511с.
 6. Эм Анна / «Батик», издательство «Харвест»МИнск 2008г. – 256с.
- Электронные ресурсы:
7. <http://www.universalinternetlibrary.ru/book/44084/ogl.shtml#t2http://les.novosibdom.ru/book/export/html/506>
 8. <http://magazinerealty.ru/istoriya-razvitiya-drevnerusskogo-derevyannogo-zodchestva/>
 9. <http://www.zs-z.ru/zagorodnoe-stroitelstvo/arxitektura-i-dizajn/istoriya-v-detalyax.-russkoe-derevyannoe-zodchestvo.html>
 10. <http://www.baltwillinfo.com/mp6-03/mp-11.html>
 11. <http://www.studfiles.ru/preview/2277510/>
 12. <https://potapenkov.com/деревянная-архитектура-русского-сев/>

13. <http://monuments.karelia.ru/ob-ekty-kul-turnogo-nasledija/katalog-golubaja-doroga-ot-petrozavodska-do-pudozha/kondopozhskij-rajon/uspenskaja-cerkov-v-g-kondopoga>
14. http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/418877#.D0.94.D0.B5.D1.80.D0.B5.D0.B2.D1.8F.D0.BD.D0.BD.D0.B0.D1.8F_.D0.B0.D1.80.D1.85.D0.B8.D1.82.D0.B5.D0.BA.D1.82.D1.83.D1.80.D0.B0
15. http://coolreferat.com/Деревянное_зодчество_севера
16. http://revolution.allbest.ru/construction/00345945_0.html
17. <http://palomniki.su/countries/ru/g27/sheleyki-lo/hram-dimitriya-mirotochivogo.htm>
18. <http://www.lesprominform.ru/jarchive/articles/itemshow/958>
19. <http://www.keramika.peterlife.ru/enkeramiki/84139.html#.WTvkl9hWXFA>
20. <http://darun.com.ua/vse-pro-izgotovlenie-xudozhestvennoj-keramiki/>
21. <http://galamosaic.ru/ru/mediateka/detail.php?id=483>
22. <http://kerami-ka.ru/istoriya-goncharstva/goncharstvo-v-vekakh/keramika-v-rossii.html>
23. <http://www.studfiles.ru/preview/6155706/page:5/>
24. <https://ceramicdecor.ru/blog/mikhail-vrubel/>
25. <http://www.dslib.net/muzee-vedenie/rossijskaja-avtorskaja-keramika-poslednej-treti-hh-nachala-hhi-veka.html>
26. <http://mirznanii.com/a/292106/tendentsii-razvitiya-mirovoy-dekorativnoy-keramiki-posledney-treti-khkh-nachala-xxi-vv>
27. <http://www.artbatik.ru/demo-4.html>
28. http://artpoisk.info/article/hudozhestvennyy_put_aristarha_lentulova/

Приложение



Рис.1 Церковь Воскрешения Лазаря (Кизи)



Рис.2 Дом крестьянина Елизарова



Рис.3 Церковь Преображения Господня в Кижях

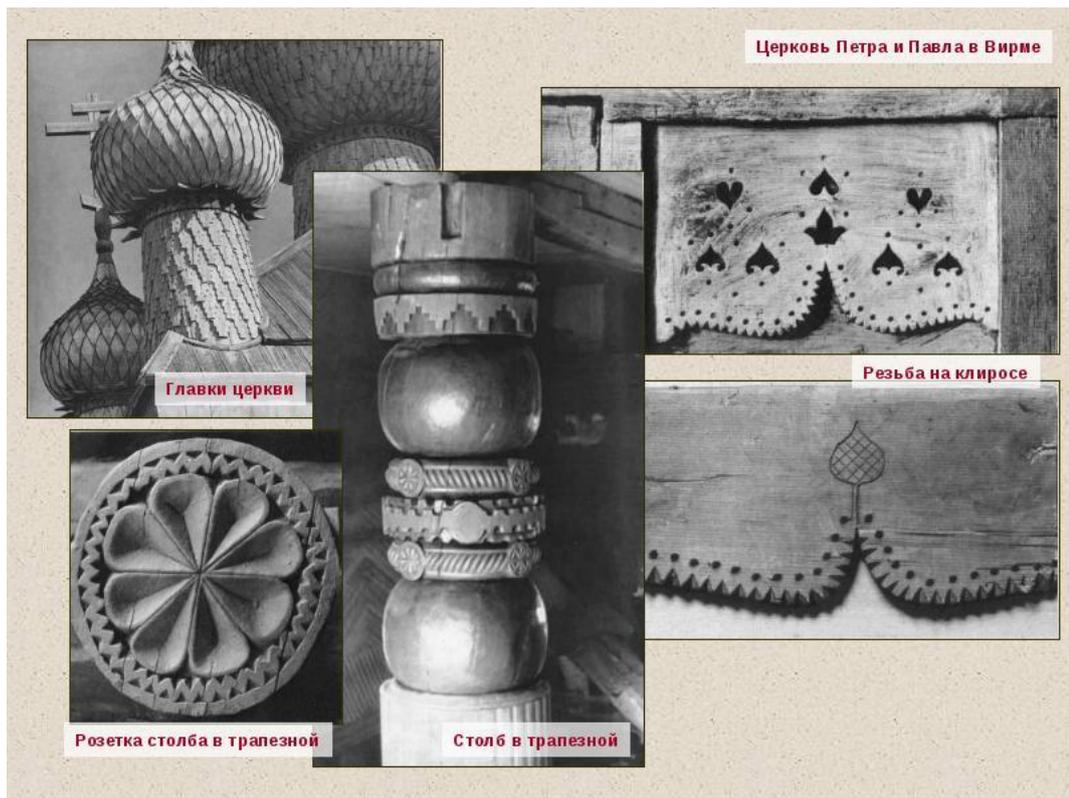


Рис.4 Церковь Петра и Павла в Вирме



Рис.5 Успенская церковь в Кондопоге



Рис.6 Воскресенская церковь в Кевроле



Рис.8 Георгиевская из Юксовичей



Рис.9 Церковь Дмитрия Солунского Мироточивого в деревне Щелейки



Рис.10 Церковь Ризположения после перемещения в Кирилло-Белозерский монастырь

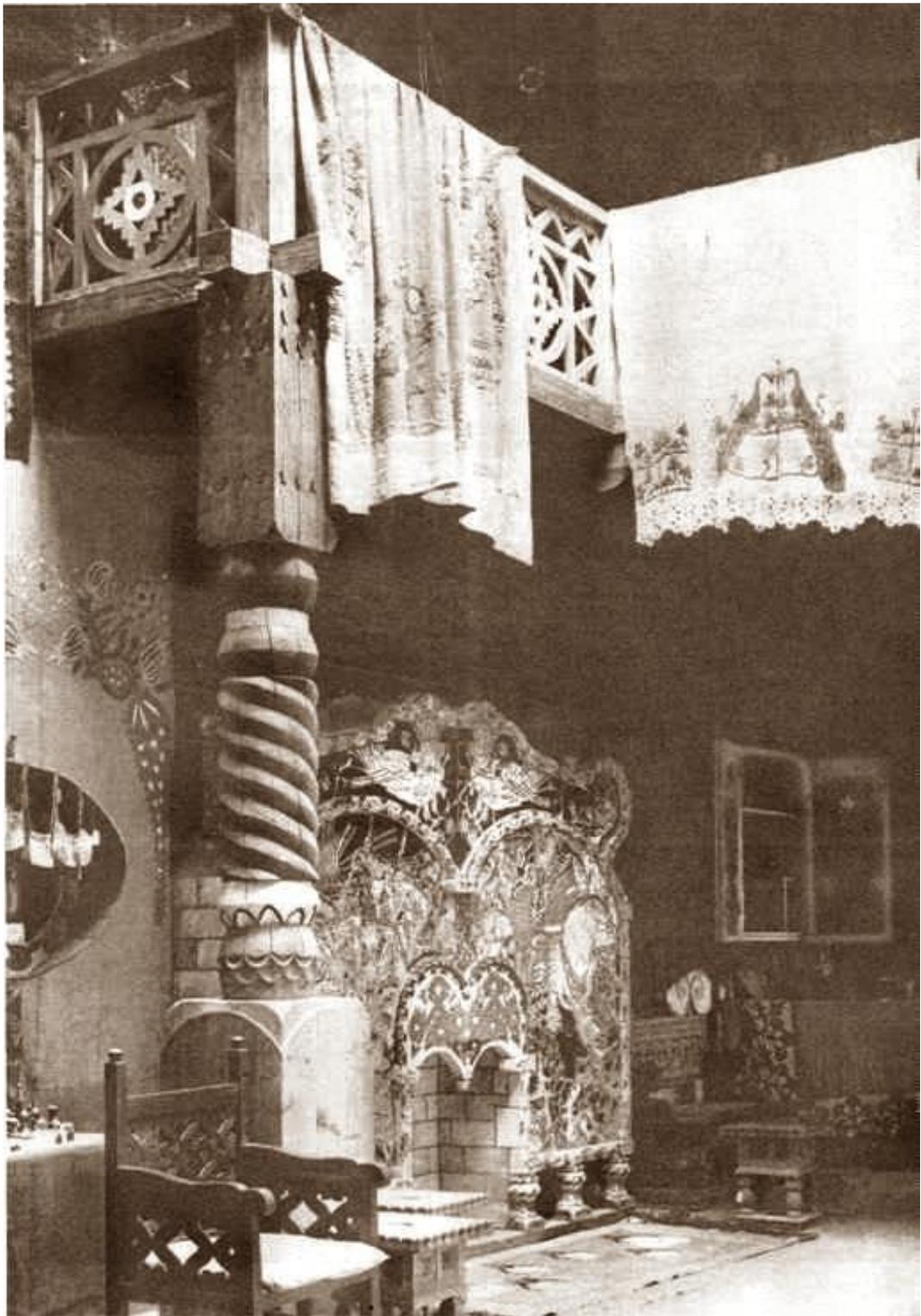


Рис.11 камин «Микула Селянинович и Волга» в Павильоне кустарных изделий и рукоделий России на Всемирной выставке в Париже, 1900 г.



Рис.11\2 Камин М.А. Врубеля «Микула Селянинович и ВольгаСвятославич»
(копия)

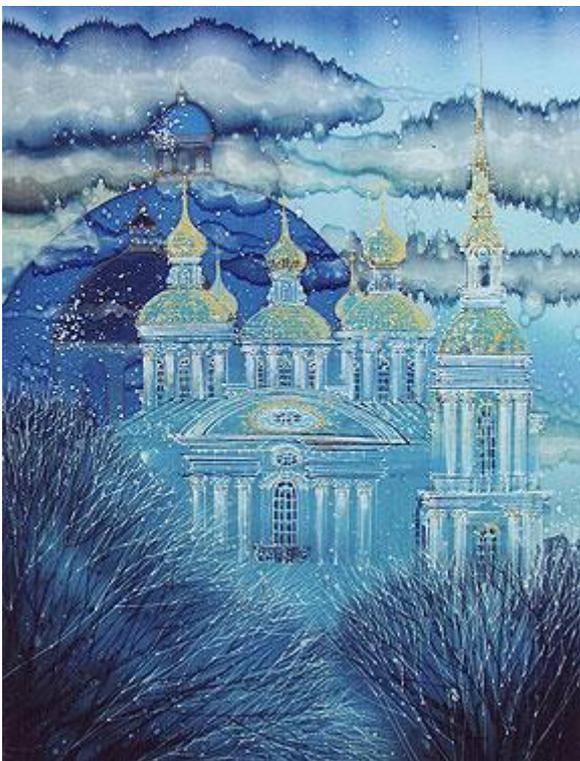


Рис.12 Батик Е.Ф. Скиндер



Рис.13 Батик Е.Ф. Скиндер



Рис.14 «Василий Блаженный» 1913г. А.В.Лентулов



Рис.15 Большое панно «Звон» 1915г. А.В. Лентулов



Рис.16 «Автопортрет со скрипкой» 1919



Рис.17 Эскизирование



Рис.18 Дубликат эскиза на кальке

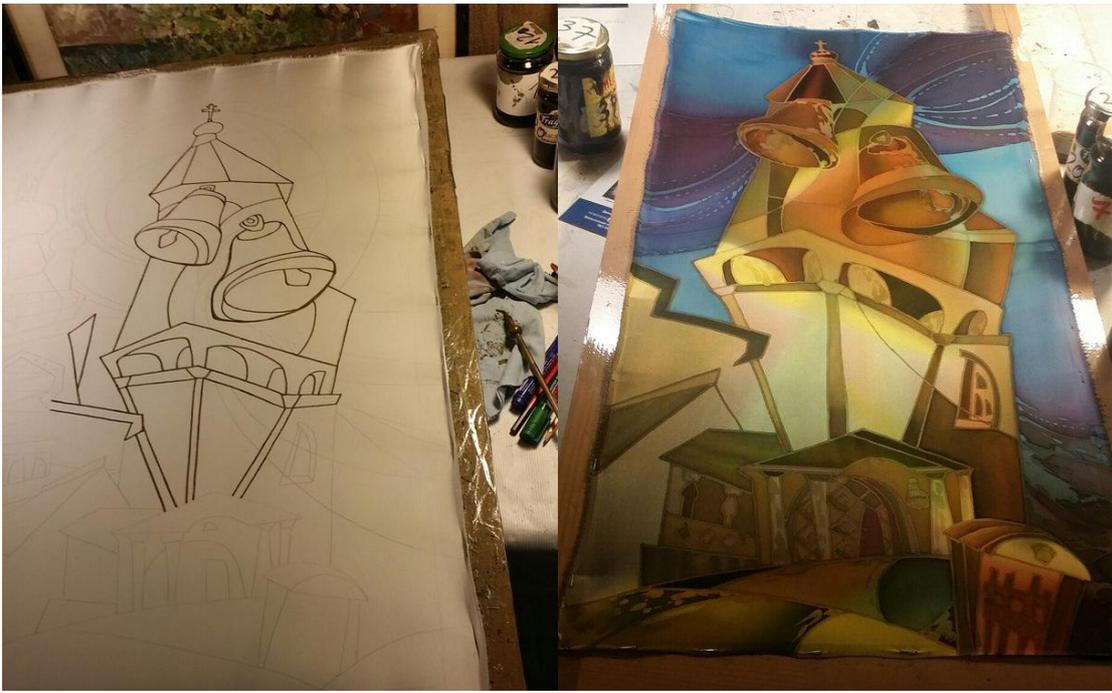


Рис.19 Работа над эскизами батика



Рис.20 Работа над итоговым батиком

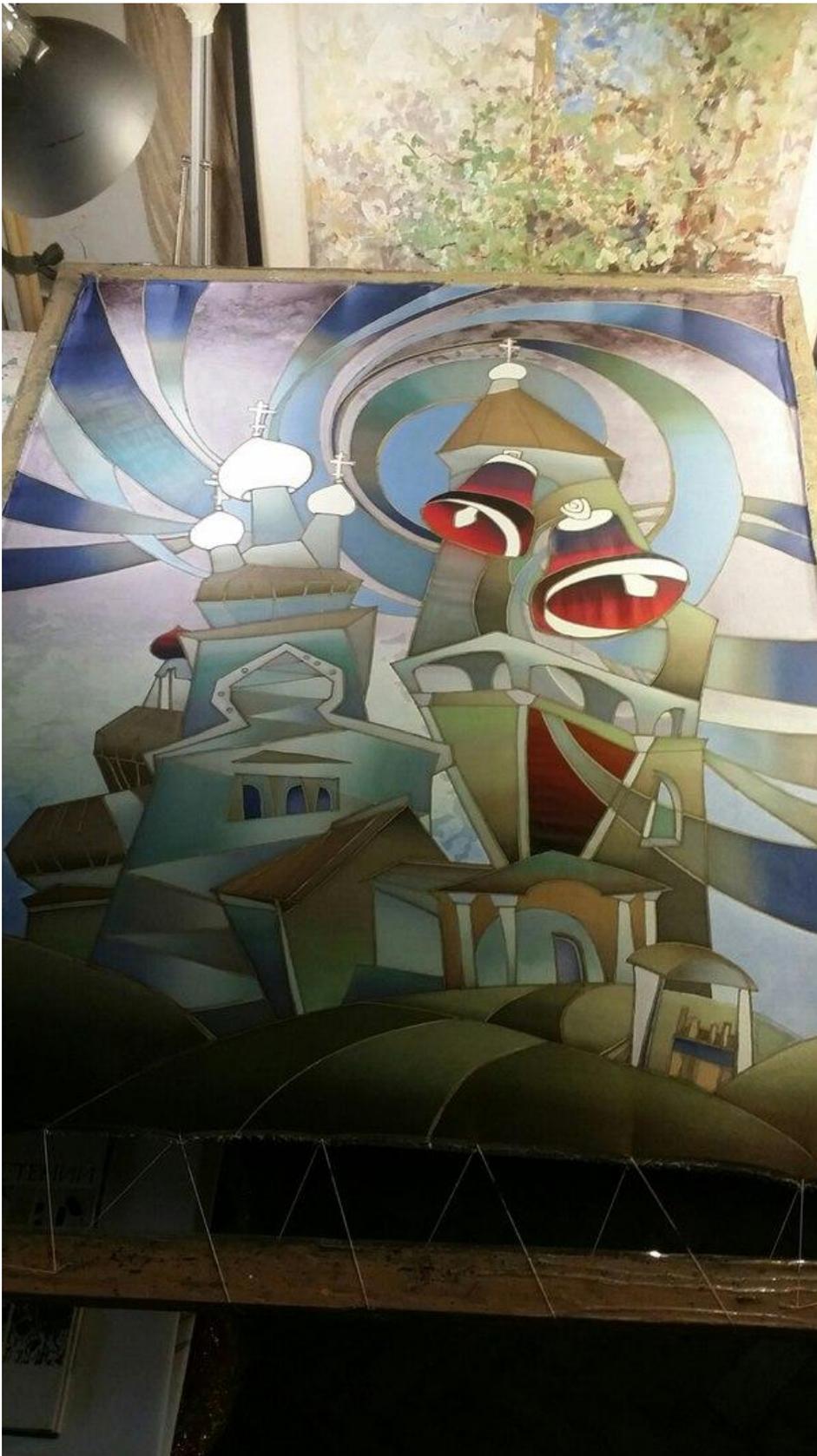
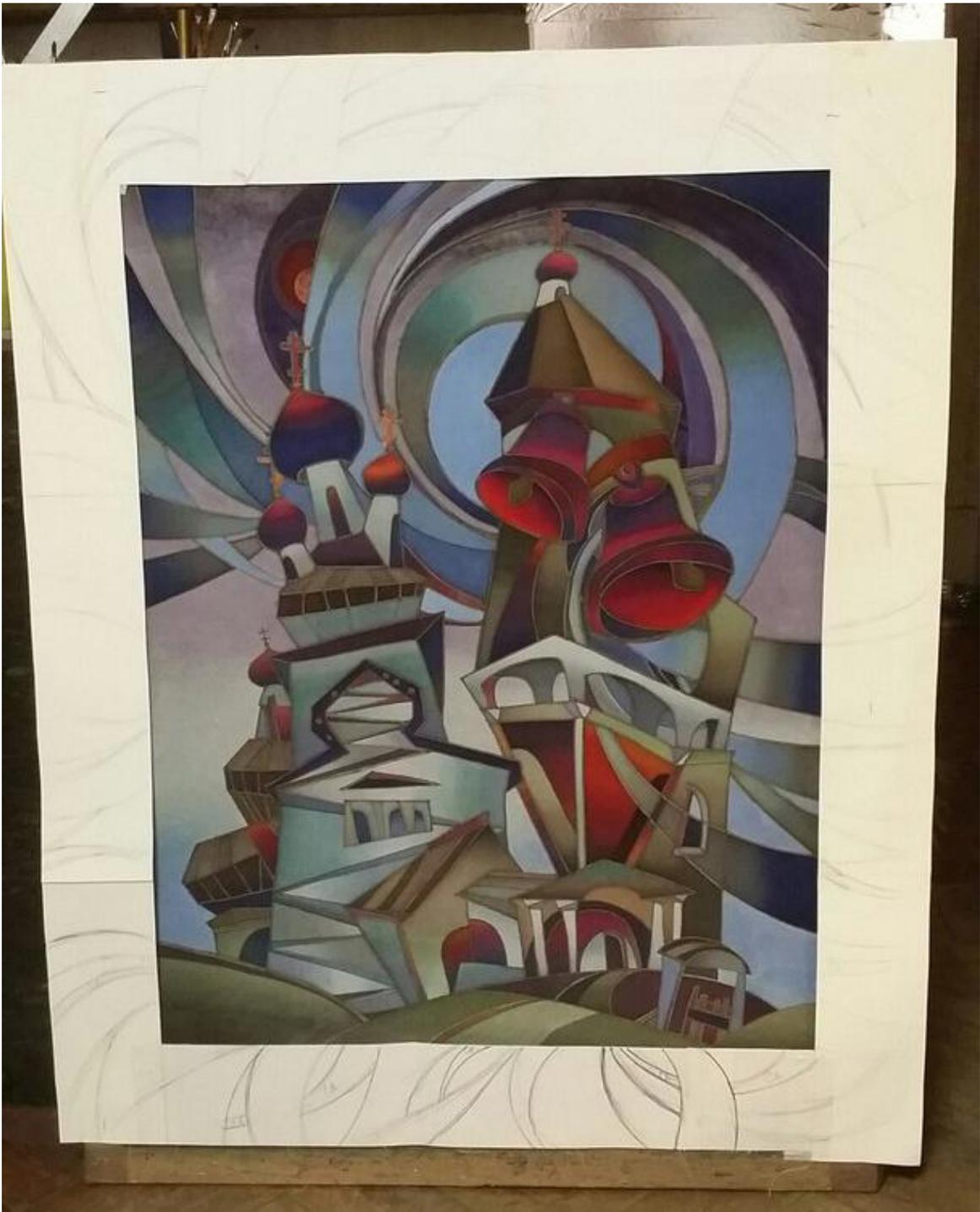


Рис.21 Тонирование



22. Готовый батик «Русь православная»



Рис.23 Рама – каркас из березового бруса



Рис.24 Водоотталкивающая пропитка – грунт



Рис.25 Моделирование четверти из пластилина



Рис.26 Мелкошамотная немецкая глина фирмы «Georg&Schneider»



Рис. 27 Отминка керамических пластов



Рис.28 Работа над рельефом и контррельефом



Рис.29 Коррекция декора



Рис.30 Готовый рельеф, подготовка к сушке



Рис.31 Шлифовка, шкурка изделий перед сушкой в печи и последующим утильным обжигом



Рис.32 Пробники глазури



Рис.34. Вспомогательные фото батика



Рис.35 Заглазуванная керамическая рама после задувки белой глазурью



Рис.36 Монтаж плиток на раму при помощи «жидких гвоздей»



Рис. 37 Многоцветная затирка швов



Рис.38 Законченное интерьерное панно «Русь православная».