

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Тольяттинский государственный университет»

Институт изобразительного и декоративно-прикладного искусства

(наименование института полностью)

Кафедра «Живопись и художественное образование»

(наименование кафедры)

44.03.01 Педагогическое образование

(код и наименование направления подготовки, специальности)

Изобразительное искусство

(направленность (профиль)/специализация)

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему: Сувенирная малая пластика «Легенды и сказы Самарской луки»

Студентка

Н.В. Бурликова

(И.О. Фамилия)

(личная подпись)

Руководитель

Е.С. Василик

(И.О. Фамилия)

(личная подпись)

Допустить к защите

И.о. заведующего кафедрой, доцент, к.п.н. Н.В. Виноградова

(ученая степень, звание, И.О. Фамилия)

(личная подпись)

« ____ » _____ 2019 г.

Тольятти 2019

АННОТАЦИЯ

к бакалаврской работе на тему:

Сувенирная малая пластика «Легенды и сказы Самарской луки»

Выполнена студенткой

Тольяттинского государственного университета института изобразительного
и декоративно-прикладного искусства

кафедры «Живопись и художественное образование»

Бурликовой Надежды Викторовны

Малая пластика- вид искусства с такими признаками, как стремление к психологическому и обобщению, несет эстетическую нагрузку, выражает настроение, уровень массовой культуры через скульптуру порой можно выразить больше, чем через плоскостные изображение. Ведь человек живет в трехмерном пространстве.

Направление в развитии скульптуры малых форм: массовые вещи (изготавливаются промышленным, фабричным способом) и единичные неповторимые произведения, в которых автор показывает не только характер изображаемого человека или животного, но и свое отношения к создаваемому произведению, что очень ценно.

Скульптурная малая пластика малых форм возникла не только в древности, но и на всех континентах Общий подъем русской культуры и искусства с конца XV столетия охватывает и область прикладного искусства, развитие которого связано с ростом ремесла, являвшегося господствующей формой русской средневековой промышленности. Обширное строительство монастырей, дворцов, теремов и храмов, стремление феодальной верхушки пышно украсить свой быт — все это способствовало развитию этого вида искусства. Такие крупнейшие русские города, как Москва, Новгород, Тверь, Суздаль и другие, обладали высокоразвитым ювелирным ремеслом. Мастера-ювелиры создали множество таких произведений, которые стали образцами для последующих поколений.

А также мифы и легенды разных национальностей на протяжении многих столетий передавались из уст в уста, формировались, обрастали подробностями, усовершенствовались, впитывая в себя общественный опыт развития человечества и отображая его взгляды о мироздании, этических нормах и красоте

Очень важно почитать культурные традиции прошлого поэтически духовный мир народа. Бережно отшлифованные сказки, рассказы, пословицы, поговорки родного края. Это поможет сохранить самобытность и уникальность родной земли. Перенести силу и мудрость прошлого в современность.

Свою любовь к родной земле я решила проявить в творческой части бакалаврской работы, создав скульптурную композицию по одной из легенд, входящих в литературный сборник «Жемчужины жигулей».

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	5
Глава I. Скульптурная малая пластика народов мира	
1.1. Искусство Греции.....	7
1.2. Искусство Японии.....	18
1.3. Искусство острова Пасхи.....	26
Выводы по I главе.....	33
Глава II. Историческое наследие Самарской луки.	
2.1. Описание костюмов, быта, изделия декоративно прикладного искусства 15-19 веков.....	34
2.2. Архитектура Самарского региона 13-19 веков.....	47
2.3. Легенды, мифы, пословицы, поговорки Самарской области.....	56
Выводы по II главе.....	63
Глава III. Работа над художественно - творческой частью выпускной квалификационной работы.	
3.1. Творческий замысел выпускной квалифицированной работы.....	65
3.2. Выполнения работ в материале.....	70
3.3. Декорирование изделий цветом	77
3.4. Методические рекомендации проведения занятий по изобразительному искусству на тему: «Легенды народов Самарской луки».....	79
Выводы по III главе.....	83
Заключение.....	86
Список используемой литературы.....	88
Приложения.....	90

Введение

Мы живем, в Самарской области и нас всегда интересовала история родного края. В самарской области много уникальных мест и, наверное, самые интересным из них является Самарская лука. Именно об этом месте создано народом много легенд и мифов. Именно здесь находится уникальный заповедник, в котором собраны и охраняются многообразные растения и животные.

Новизна выбранной темы «сувенирная малая пластика. Легенды народов Самарской луки» состоит в том, что я постараюсь не просто изучить и пересказать мифы и легенды этого края, но и как человека с художественным образованием, освоить скульптурную малую пластику из (голубой) глины, которая является одним из месторождений Самарского края, показать любовь к своему краю, с помощью сувенирной малой пластике.

Выбранная мною тема как никогда актуальна сегодня.

В суматошной жизни мы не задумываемся о нашем прошлом, об истории родного края, об его неповторимости. В настоящее время очень актуален вопрос экологии, сохранение природных богатств, сохранение всего живого на земле. Ведь не секрет, что многие виды животных и растений исчезли с лица земли и только из книг мы можем узнать о них.

Подчинившись ритмам современной жизни, мы забываем о наследии оставленной для нас нашими предками. Художественные промыслы, отношение к жизни, к природе складываются веками, отражая народную мудрость.

Я надеюсь, что мои скульптурные композиции станут стимулом для людей к изучению истории Самарской луки.

Каждый коренной житель Самарской области, должен знать историю своих предков, их обычаи, традиции, условия быта, как одевались, о чем мечтали.

Почти все из перечисленного отражено в мифах и легендах. Поэтому именно они являются предметом моего исследования.

Данная тема является всегда актуальной, потому что именно посредством искусства возрождаются культурные традиции народа

Объект исследования – мифы и легенды Самарской луки

Предмет исследования – создание скульптурной пластики из глины с использованием природного эпоса Самарской луки

Цель данной работы: возрождение этнических традиций народов Самарской луки через изучение эпоса, легенд, рассказов, сказок и воплощение их в творческих композициях из глины.

Задачи:

1. Изучить литературное наследие Самарского края;
2. Изучить историю народов, населяющих Самарский край, начиная с 15 века
3. Изучить обычаи, традиции костюмов народов среднего Поволжья и его особенности жизни того времени.
4. Выполнить ряд поисковых эскизов для создания ансамбля сувенирной пластики;
5. Переработать форму изображения и стилизовать образы согласно технологии изготовления;
6. Обжечь и декорировать серию сувениров из керамики. Изучить методы декорирования объемов керамических покрытий.

Бакалаврская работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы, приложения.

ГЛАВА 1. СКУЛЬПТУРНАЯ МАЛАЯ ПЛАСТИКА НАРОДОВ МИРА

1.1. Искусство Греции

Малая пластика - всегда часть человеческого быта.
По ней можно узнать о жизни народа, о культуре
Давно прошедших эпох.

Миниатюрные фигурки на протяжении тысячелетий отражают путь развития человеческого общества.

Исследователи считают, что объемное изображение человека, животного, появилось раньше, чем рисунки. Способность трехмерного изображения людей и животных, формировалась уже в палеолите. Поэтому изображение их находили при раскопках гробниц и связано это было с религиозным представлением человека. Маленькие фигурки зверей, служили культовым целям. Постепенно менялось предназначение скульптур и статуэток. Из ритуального предмета они становятся украшением интерьера [12].

Разнообразны формы скульптуры. Бывают круглая или круговая форма, когда фигуру нужно постепенно осматривать со всех сторон. А есть рельефная форма: фигура частично погружается в плоский фон (горельеф, барельеф).

Разнообразны и материалы, из которых изготавливают фигурки малых размеров: глина (керамика), дерево, бронза, полудрагоценные, драгоценные камни, кость, гипс, пластик, фарфор, лёд, песок, стекло, металл (бронза, серебро, золото, сплавы и т.д.) [34].

Искусство скульптуры малых форм берёт начало в глубокой древности, в доисторической культуре кроманьонских Венер и тотемных фигур. Оно включает в себя — огромное разнообразие направлений, материалов, техник.

Малая пластика- вид искусства с такими признаками, как стремление к психологическому и обобщению, несет эстетическую нагрузку, выражает настроение, уровень массовой культуры через скульптуру порой можно выразить больше, чем через плоскостные изображение. Ведь человек живет в трехмерном (объемном) пространстве [37].

Направление в развитии скульптуры малых форм: массовые вещи (изготавливаются промышленным, фабричным способом) и единичные неповторимые произведения, в которых автор показывает не только характер изображаемого человека или животного, но и свое отношения к создаваемому произведению, что очень ценно. Скульптурная малая пластика малых форм возникла не только в древности, но и на всех континентах [9].

На некоторых примерах проследим за эволюцией развития скульптур малых форм.

Искусство Древней Греции стало той опорой и основой, на которой выросла вся европейская цивилизация. Древнегреческая скульптура – это ведущий эталон в мировом скульптурном искусстве, который продолжает вдохновлять современных скульпторов на создание художественных шедевров. Частыми темами скульптур и лепных композиций древнегреческих скульпторов были битвы великих героев, мифология и легенды, правители и древнегреческие боги [42].

В современной науке принято считать, что зарождение мелких форм скульптуры является раннеминойский период

Раннеминойский период относится к концу III-середине II тыс. до н.э., центром ее был остров Крит. Открытие этой культуры связано с именем Генриха Шлимана, археолога-любителя, страстного почитателя творчества Гомера.

Этот период известен в основном своими мелкими скульптурами с изображением женщин. В ней наличествует некая асимметричность и изломанность, волнообразность, которая свойственна критским постройкам. Больше всего можно повстречать низкие культовые статуэтки, которые

изображают женщину в народной критском наряде и возвышенном головном уборе, которая держит в руках змею, к примеру фигура женщины «Богиня со змеями» (см. Рис. 1). Данные статуэтки рассматривают критскую богиню, как символ — покровительницу плодородия, а точнее ее олицетворение как властительницы подземного мира. Рассмотрим статуэтку, которая изображает женщину в роскошном наряде, с свободной юбки и откровенно обнажённой грудью, которая держит в руках двух змей. Данное творение имеет высоту 29,5 см. Головной убор женщины украшен образом животным из семейства кошачьих [10].

Для создания статуэтки критяне применяли разные материалы, такие как элементы цветного фаянса, куски глины, кости слона, а такой металл, как бронза. Также сохранились до наших дней статуэтки в виде акробатов, которые прыгают через бегущего быка. Такие статуэтки выполнены из бронзового материала и кости слона [17]. (См. рисунок 1)



Рисунок 1. Критянка

Как считают многие исследователи в данной сфере представители критской культуры перестали существовать по причине сильного извержения вулкана, но на протяжении следующих трех столетий на материке была близкая и другая похожая культура (микенская культура), которая

отличалась наибольшей требовательностью к скульптурным формам, например скульптура «Женская голова из Микен», появившееся в восьмого века. В начале девятого века до нашей эры начинается непростой период в искусстве в греческой истории, он связан с вторжением дорийских племен, стоявших на более низком уровне развития, которые принесли более примитивные формы скульптуры. Деревянные идола дорийцев не дошли до наших дней, сохранились только мелкие глиняные статуэтки, тяготеющие к простейшим геометрическим объемам и похожие на произведения мастеров первобытного строя («Статуэтка пахаря» из Беотии, VI в. до н.э.) [24].

Самый известный и распространённый тип древнегреческих терракотовых произведений скульптуры – танагрские статуэтки. Эти шедевры являются вершиной античной коропластики. Данные изделия делали мастера города Танагра в Беотии. Это был центр производства вотивных предметов, откуда они развозились по всему Средиземноморью.

Терракотовые фигурки высотой 10-12см покрывали прозрачной глазурью с примесью окиси металла и после обжига раскрашивали акварелью. Чаще всего встречаются «изящные женские фигурки явно светского характера, в несколько кокетливых позах с веером в руке». Реже попадаются изображения лиц мужского пола (возможно, персонажей Менандровой комедии) [5].

Новую эпоху в жизни Греции, охватывающую XI—VIII вв. до н. э., обычно называют «гомеровским» периодом по имени легендарного поэта того времени Гомера. Миниатюрная скульптура этого времени не сохранилась. Из скульптуры этого времени до нас дошли только произведения мелкой пластики, в основном культового характера. Это статуэтки, изображающие богов или героев. Нередко они, также, как и сосуды, украшались росписью. Создавались они из терракоты, слоновой кости или бронзы. Среди них есть не только человеческие изображения, но и изображения коня, кентавра (см. Рис. 2). В них только намечается интерес к передаче напряженной работы мышц, конструкции и пластике тела [44].



Рисунок 2 Изображения коня

С восьмого века до нашей эры архаическая Греция наблюдала рост производства мелких твердых фигур из глины, слоновой кости и бронзы. Несомненно, древесина также была широко используемым материалом, но ее восприимчивость к эрозии не позволяла изготавливать деревянные изделия массово, так как они не проявляли необходимой долговечности. Бронзовые фигуры, человеческие головы, мифические чудовища, и в частности грифоны, использовались в качестве декоративного оформления и ручек к бронзовым сосудам, котлам и чашам [1].

По стилю греческие человеческие фигуры имеют выразительные геометрические линии, которые часто можно встретить на керамических изделиях того времени. Тела воинов и богов изображаются с удлиненными конечностями и треугольным торсом. Также нередко древнегреческие творения украшают фигуры животных. Многие из них были найдены по всей Греции в местах убежищ, таких как Олимпия и Дельфы, что свидетельствует об их общей функции в качестве оберегов и предметов поклонения [24].

Самые древние греческие каменные скульптуры из известняка относятся к середине VII века до нашей эры и были найдены в Тере. В этот период все чаще появляются и бронзовые фигуры. С точки зрения замысла автора, сюжеты скульптурных композиций становились все более сложными и амбициозными и уже могли изображать воинов, сцены из битв,

спортсменов, колесницы и даже музыкантов с инструментами того периода [22].

К 7 веку до н.э в скульптуре возникает стремление к передаче объема тела, к равновесию форм. Улыбка одухотворяет лица статуй, воспевалась красота человеческого тела [44].

Античные греки испытывали особую любовь к пластическим формам. У них были огромные запасы желтоватого пентелийского и белоснежного паросского мрамора, из которых они высекали шедевры скульптуры. Человеческое тело, его стройность и гибкость, вдохновляло ваятелей. Они охотно изображали людей обнажёнными или в лёгких прозрачных одеждах, под которыми просвечивает живая трепетная фигура, сливающаяся с тканью в единое целое. Многие искусствоведы считают греков самым пластически одарённым народом древности. Интересно, что древние греки редко изображали внутренние эмоции на лице скульптур [42].

Своеобразным явлением изобразительного искусства Древнего Египта является скульптура малых форм. Некоторыми своими гранями оно соприкасалось с монументальной скульптурой, но шло своими путями, искало иной стиль, иные средства художественной выразительности. Аналогичное наблюдается и в художественной культуре других народов.

Храмовая и гробничная скульптура малых форм, а также рельеф являлись неотъемлемой частью архитектуры, поэтому все виды изобразительного искусства подчинялись монументальным формам зодчества. Тем не менее хотя пластика малых форм развивалась в пределах установленных канонов, свободное творчество выражалось здесь сильнее. В воображении художника рождались разно фигурные композиции мелкой скульптуры, которая получила свое полное развитие в период Среднего царства (2050-1700 гг. до н.э.).

В период Среднего царства изготавливались древние статуэтки слуг, носителей даров, хлебопеков, ткачей. Считалось, что души умерших переселяются в эти фигурки [35].

Статуэтки вырезались из дерева, покрывались грунтом и расписывались. Нередко создавались целые многофигурные композиции в круглой скульптуре (подобно тому, как это было принято в рельефах Древнего Царства). Как правило, эти статуэтки не лишены традиционной фронтальности, но в то же время восхищают живой и непосредственной передачей действительности, целых сцен жанрового характера, переданных средствами канонизированного искусства, согретого живой струей народного творчества (Рис 3) [18].



Рисунок 3

В пластике малых форм мастера часто использовали и мягкие породы камня (известняк, песчаник), придающие скульптурному портрету теплоту, человечность и своеобразную декоративную прелесть. Особенной выразительностью отличаются статуэтки богов, фараонов и священных животных, выполненные в камне твердых пород (гранит, диорит, базальт), во многом определившие величие монументального египетского искусства. Виртуозные мастера обработки камня не преодолевают, а выявляют его природные свойства [7].

В период правления Эхнатона и его жены Нефертити декоративное искусство достигло особого расцвета (15-16 век до н.э.)

Египтяне овладели техникой обработки драгоценных металлов. Основное количество прекрасных статуэток, в том числе статуэток богов, приходится на период 7 век до н.э.

Скульптуры времени V-VI династий (середина III тыс. до н.э.) отличаются монументальностью и правдивостью в передаче натуры, в ней есть та вещественность, та плотность формы, которая столь характерна для портретных круглолицых статуй и скульптурных групп [54].

Иным стилем отмечены скульптуры Нового царства времен Аменхотепа III (середина II тыс. до н.э.), эпохи, когда искусство пластики достигло своей зрелости и мастера в совершенстве овладели обработкой известняка и песчаника. Искусство Амарны прославило песчаник в той же мере, в какой греческие ваятели прославили мрамор. С какой теплотой и глубокой человечностью раскрыт поэтичный образ царицы Нефертити и ее дочерей в целом ряде скульптурных портретов из известняка (Рис 4). Невозможно забыть голову Нефертити из Каирского музея и головку одной из ее дочерей в Берлинском музее [45].



Рисунок 4 Нефертити

История скульптуры Древнего Китая начинается с эпохи неолита (более семи тысячелетий).

Скульптура Китая прошла очень сложный и противоречивый путь развития. Являясь одним из ведущих видов изобразительного искусства,

скульптура длительный период целиком принадлежала культовому искусству. Скульптура Древнего Китая, прежде всего, связана с погребальной культурой китайцев [13].

Собственное направление в скульптуре Китая сложилось уже во II тыс. до н.э. Самые ранние статуэтки появляются тут в эпоху Шань. Выполнялись они как культовые предметы, предназначенные для ритуальных захоронений. Когда-то в Китае существовала жестокая традиция погребения слуг вместе с их умершим господином. Позднее живых людей начали заменять именно этими фигурками. Выполнялись они обычно из дерева. Первые такие скульптуры были обнаружены археологами на территории раннего царства Чу (южный Китай) и датируются II в. до н. э. Человеческие фигурки в первую очередь представляют собой слуг, музыкантов, играющих на различных музыкальных инструментах, и танцоров с цветами в волосах (Рис 5) [15].



Рисунок 5 музыкант

В эпоху Цин ритуальные фигурки становятся гораздо более реалистичными. В это время их выполняют по большей мере из керамики. В качестве примера можно привести найденные погребальные статуи воинов, изображенных верхом на лошадях. Высота этих изваяний достигает 85 см. Известны изваяния лошадей высотой в полтора метра.

При упоминании скульптуры Китая нельзя не упомянуть о терракотовой армии первого императора Цинь Шихуанди, захороненную в

его гробнице (Рис.6). Это потрясающее творение древних мастеров отличается тем, что статуи сотен глиняных солдат, очевидно, являются портретными изображениями реально существовавших людей. Но мало кто знает, что это войско – не единственное. Наследники первого императора старались подражать ему во всем и также уходили на тот свет, окруженные сонмами слуг, воинов и даже домашних животных из терракоты. Эти статуи были скромнее в размерах, но также отличались невероятным мастерством изображения: фигуры воинов были сделаны из обожженной глины, искусно расписаны, одеты в нарядные одежды из шелка и снабжены соответствующим оружием. В отличие от армии Цинь Шихуанди у этих воинов руки были из дерева [33].



Рисунок 6. терракотовая армия

По сравнению с цинскими статуями, такие статуи периода династии Хань отличались гротескностью образа, простотой и выразительностью пластического языка. В создании человеческих образов были органически применены методы круглой и плоской скульптуры. Так постепенно сформировался особый стиль китайской скульптуры. В эпоху Южных и Северных династий на юге страны появились фарфоровые скульптуры погребального значения. Они во многом унаследовали традиции времен династий Цин и Хань. Но подлинный расцвет скульптура переживает во времена могущественной Танской династии [50].

Известные танские трехцветные глазурные изделия отличались оригинальным стилем, выразительностью художественных образов, блеском и яркостью глазури, высокой техникой обжига. Знаменитые лошади и

верблюды этого вида скульптуры отличают точные пропорции, благородные формы и хороший художественный вкус. Это лошади с благородной осанкой, высоко закинувшие голову, спокойно стоящие, или неудержимо скачущие. Им присущи одухотворенность и благородный образ. Все это наглядно и полно отразило дух и веяния Танской эпохи [37].

Ко времени династии Сун погребальная скульптура постепенно приходит в упадок. В период пяти династий такие скульптуры уже теряют свою художественную ценность. А в период Цинской династии изменяются уже и погребальные обычаи-люди стали предпочитать кремацию, бумажные фигурки заменили погребальные статуэтки. Таким образом, погребальные статуэтки, как отдельный вид скульптуры исчез [12].

Уникальными находками являются скульптурные маски-личины из золота и бронзы, а также золотой жезл, на котором изображены человеческие головы, вероятно представляющий собой символ власти (Рис 7) [50].



Рисунок 7 маска-личина из золота

Говоря о китайской скульптуре, нельзя не упомянуть и о скульптуре из нефрита (Рис. 8). В этой стране оно достигло невероятных высот, особенно в обработке священного и невероятно плотного камня – нефрита. Из него изготавливалось множество разнообразных изделий, в том числе небольшие статуи для храмов и императорских покоев. Секреты искусства резьбы по камню бережно хранятся китайскими мастерами, и им одним известно, как из простейшего булыжника получить тончайшей резьбы произведение прикладного искусства [13].



Рисунок 8 нефритовая скульптура

Традиции древних мастеров успешно продолжают современные китайские скульпторы. Они работают как в авангардных стилях, так и придерживаются классических, проверенных веками образов местного искусства [34].

1.2. Искусство Японии

Скульптура – это один из древнейших видов японского изобразительного искусства. Разные исследователи в данной сфере говорили, данный вид искусства появился в Японии намного раньше, чем искусство писать живопись и продолжительный период времени было практически единственным направлением изобразительного искусства. По этой причине в малой пластике получили олицетворение одни из самых древних представлений японцев о возможной взаимосвязи людей с окружающим миром [36].

Итак, рассмотрим знаменитые японские фигурки малых форм-нэцкэ.

Нэцке, по-другому «нэцукэ» -это миниатюрный вид скульптуры, творение декоративно-прикладного искусства Японии, которая представляет из себя маленький резной брелок, с помощью которого к поясу закреплялась

связка ключей или коробочка с парфюмерией, кисеты с табаком. Также Нэцке применялось как подвесной брелок на традиционных японских нарядах таких как, кимоно или косодэ, у которых не было карманов.

Маленькие вещи такого типа, как кисет или ключи размещались в специальных ёмкостях, которые назывались сагэмоно. Такие емкости могли быть в форме кисетов или небольших плетёных корзин, но все же более известными считались ящички, называемые инро, которые можно было закрыть при помощи бусины, которая скользила по шнуру (одзимэ).

Инро закреплялась в области пояса кимоно (оби) при помощи шнура. Инро завязывали в кольцо, после складывали напополам и продевали через пояс наряда. К одному концу получившейся петли закрепляли нэцкэ. Узлы шнура скрывали в одном из двух химотоси— отверстий нецуки, которые были соединены сквозным клапаном. Следовательно, нецуки мог служить вместе с тем своеобразным противовесом и оригинальным украшением японского наряда. Поэтому и появилось название нэцкэ, где «нэ» означает корень, «цкэ» — глагол «прикреплять») (см.Рис. 9) [13].

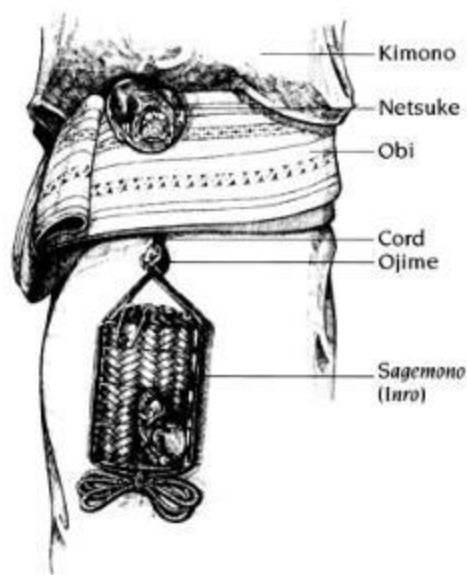


Рисунок 9 нэцкэ

Нэцке — это непременная принадлежность национальных нарядов Японии, в которых не было предусмотрено карманов. Длина высоты нэцке около 3 — 3,5 сантиметров (см. Рис. 10). Также к нэцке можно было отнести

различные красивые скульптурки небольшой формы, но для того, чтобы фигурками относились к категории нэцке, в этих фигурах должны были быть отверстия для шнура(шнурка). Красиво вырезанные нэцкэ из дерева мог носить торговец и ремесленник, крестьянин т. д., а фигурки нэцкэ- искусной ручной работы в форме зверька или различные фигурки из слоновой кости (см. рисунок 10) возможно было наблюдать только на поясах обеспеченных, богатых людей[11].



Рисунок 10. фигурки из слоновой кости

Кто сделал первые фигурки нэцке, общеустановленной версии не существует. Считается, что основные традиции ношения данных фигурок японским народам перешли из регионов Китая в XIV-XV веке, где делали фигурки «чжуй-цзы» — чем-то схожие по виду с нэцке и по своему использованию, но именно в стране восходящего солнца производство нэцке стало на уровень высокого искусства.

В первый раз о нэцке упоминается в начале 1690 году. По своей форме данная фигурка сначала напоминала круглую лепешечку из рисового печенья и делалась, обычно, из деревянных заготовок. Немного позже нэцке начали изготавливать из лака в форме коробочек, а позже— и известные в наше время во всем мире небольшие фигурки изготовленные дерева и камня, а также слоновой кости и фарфора очень красивые и тщательно вырезанные [6].

Форма нэцке была самая разнообразная, фигурки можно было разделить на несколько видов.

Нэцке в виде «сами»— это более древние формы, чем другие, такие фигурки нэцке представляют из себя удлинённый брусочек, преимущественно выполненный из деревянного материала с небольшим отверстием на одном из концов. «Саси» не применялись в роли противовеса, их засовывали за пояс так, чтобы отверстие располагалось снизу, оттуда, например, на шнурке свисала связка ключей или мешочек с деньгами. В некоторых случаях верхнюю часть «саси» делали в виде крючка, чтобы по возможности можно было зацепить за край пояса.

Нэцке «каталоги»— это маленькая скульптура, которая изображала различных животных и людей.

Нэцке «кагамибута»напоминает по своей форме плоский сосуд, который выполнен из слоновой или иной кости животного. В редких случаях такие «кагамибута» выполняли из деревянного материала. Сверху у сосуда прикреплялась металлическая крышка в виде декоративного материала [12].

Фигурка Нэцке «мандзю»более похожа на сплюсненную рисовую лепешечку мандзю, откуда и получило свое название.

Особенность таких нэцке заключалась в нанесении гравировки, которая в основных случаях была черненой, в некоторых случаях на «мандзю» могли изображать театральные маски.

Нэцке «рюса», чем-топохожая на фигурку «мадзю», но основное отличие «рюса» от «мандзю» это пустота внутри, а также в верхней передней части фигурки делалась сквозная резьба. Свое название такая фигурка получила от своего творца - резчика по имени Рюса, который жил в городе Эдо в начале 1780-х годах.

Нэцке «итираку»— это фигурка похожа на маленькую тыковку или схожую ей предметов. Изготавливалась такая фигурка с помощью плетения из таких материалов как бамбук, тростник или медная проволока. Независимой группой данного вида считаются фигурки, которые выполнены в виде миниатюрных маленьких масок такого театра как «Но» [36].

Также стоит отметить, что Нэцке в основном делались из разнообразных материалов, таких как дерево, кость, оленьи рога, рог буйвола и носорога, клык вепря, клык медведя, клык волка и даже клык тигра, моржовая кость и другие материалы. Пик популярности на нэцке в стране восходящего солнца пришелся на начало XIX века, в то время впервые были изготовлены фарфоровые и лаковые фигурки- нэцке, изделия из кораллов, нефрита, агата, окаменевшего деревянного материала, а также янтаря или панциря черепах и т.д. Также встречались нэцке в виде маленьких тыкв-горлянок, маленьких раковин и прочих предметов, которые были предназначены для других дел, к примеру, детали ножен или мечей.

Но стоит отметить, что в основном самые искусно выполненные фигурки-нэцке изготавливались из деревянного материала или слоновой кости. С появлением фигурок- нэцке и появились свои известные мастера данного вида искусства, к примеру такой творец по имени ЁсимураСэдзан, который делал редкие цветные деревянные фигурки [13].

В наши дни подлинные, достоверные нэцке — это недешевое удовольствие для коллекционеров, нэцке не часто можно встретить у российских любителей коллекционирования предметов различного искусства Востока. Одна из самых больших коллекций нэцке принадлежит известному в своих кругах еще советскому коллекционеру С. Варшавскому. Его подлинная коллекция насчитывает около 282 миниатюрных скульптурок. Коллекция Сергея Варшавского в свое время был отдана в петербургский Эрмитаж, где и находится самая крупная коллекция в России данных фигурок -нэцке [6].

Рассматривая такое направление, как японские скульптуры, не стоит забывать о таких миниатюрных работах, как окимоно (Рис. 11).

В отличие от нэцкэ, окимоно — это резная фигурка для украшения стола, интерьера.

Окимоно — это особенный японский распространенный вид декоративно — прикладного вида искусства страны восходящего солнца по

изготовлению различных резных миниатюрных статуэток. Размеры окимоно (см.рисунок 11) от 10 до 40 см [34].



Рисунок 11 Окимоно

В переводе с японского языка слово «окимоно» переводится как вещь, которая выставлена на всеобщее взор или обозрение. Окимоно как направление миниатюрной пластики, которое предназначено для того, чтобы украсить жилье, обогатить интерьер своего дома. Свою известность данное направление искусства получило где-то в начале XVI века.

Для изготовления окимоно применялись различные породы дерева, слоновая кость, в том числе драгоценные камни или металлы. Главным отличием фигурок-окимоно от нецке считается то, что они используются только для украшения интерьеров или содержат в себе глубокие смысловые нагрузки, по этой причине в качестве субъекта для сотворения окимоно могли быть не только лишь фигуры знаменитых людей или богов, тотемных животных (как в случае с нецке), но и всякие скульптурные композиции, в том числе в форме вазы [36].

Самыми дорогими считались фигурки окимоно, которые были выполнены из материала слоновой кости, для их инкрустации применялись драгметаллы такие как: золото, серебро и эмаль, а также перламутр. Иногда использовалась такая техника как тонировка заваркой чайного листа, что способствовало особому оттенку материала.

Наиболее известными образами для резчиков фигурок, статуэток и других форм окимоно считались: боги, разные персонажи истории,

мифические герои легенд и сказок, а также образы крестьян и рыбаков, музыкантов и актеров, стариков и женщин, игры детей и т.д. [9].

В течение времени сюжетно-тематический ансамбль миниатюрной пластики расширялся, и уже в различных гравюрах такой эпохи как Эдо (период времени: 1603—1866 года) можно было наблюдать в образе окимоно фигурки святых и монахов, зверей шестидесятичного цикла и др. Подобные фигурки покупались не только для того чтобы привлечь удачу, но и на долгую память о паломничестве в дальние храмы, а также в качестве подарочного сегмента, или же просто для украшения интерьеров [6].

В двадцатом веке Государство Япония, которая вступила на путь модернизации, принимала участие в различных всемирно-промышленных выставках. К примеру, в середине 1910 года, когда в английском Лондоне проходила огромная по своим масштабам промышленная Японско-Британская выставка, мастера восходящего солнца окимоно произвели там настоящий фурор. Пик популярности окимоно к концу девятнадцатого века был связан с такими именами мастеров данного вида искусства токийской школы, как АсахиГёкудзана года жизни: 1843-1923, ИсигаваКомэй года жизни: 1852-1913, УдагаваКадзуо года жизни: 1900-1910.

В число известных ценителей и коллекционеров окимоно можно отнести таких людей как Максима Горького, Карла Фаберже, Федора Шаляпина. В домашних коллекциях данных известных людей можно было наблюдать различные статуэтки из таких материалов как слоновая кость и бронза. Среди окимоно, которые были изготовлены из материала слоновой кости, писатель Максим Горький в своих произведениях рассказывал про фигурку старика с обезьянкой. [15].

Также проведенные реформы Мэйдзи, который установил платье как образ официальной государственной одежды Японии, обесмыслили производство нэцкэ. Тогда мастера-резчики и обратили свои умения к окимоно, это произошло после проведения ряда Всемирных выставок, на

которых и появился международный спрос на арт-рынках стран Европы и Америки в целом.

Основной интерес у европейцев к миниатюрной пластике обозначил новоиспеченные требования к резке скульптур из такого материала как кость, которая теперь стала востребованной для украшения различных предметов европейского интерьера.

Размер окимоно с того времени становятся существенно больше и варьируются от 20 до 50 см, поверхность их более качественно обрабатывается, так появляется феномен японского реализма, в русле которого работают мастера-резчики окимоно [9].

На протяжении XX века по причине прохождения двух мировых войн, экономическим кризисом и официальными запретами на добычу кости слонов количество японских мастеров резко сокращается. Большая себестоимость таких работ, например, чтобы изготовить одну фигурку необходимо было от нескольких месяцев до пару лет, сделала нерентабельной продажи таких фигурок искусства на рынке Японии. Перестроившись только лишь на экспорт изготовление данных фигурок и скульптур привело к понижению художественного и творческого интереса к окимоно: стали дублировать модели, ухудшилось качество изготовления данного творения.

В стране восходящего солнца отсутствуют важных музейных коллекций окимоно, по причине того, что в прошлом веке наилучшие работы были экспортированы из страны и теперь считаются украшениями музеев стран Европы и Америки, а также личных коллекций. Дорогие и редчайшие окимоно́, Белой эпохи (материал исключительно слоновая кость) в Японии сегодняшний день можно повстречать только лишь в государственном Императорском дворце.

Самые большие коллекции окимоно́ присутствуют в Антропологическом музее университета Миссури, в Музее Виктори и Альберта, в Краковском национальном музее, а также в Эрмитаже. Самые крупные частные коллекции фигурок окимоно́ можно наблюдать у

профессора Нассера Халила (г. Лондон, Англия), Курта С. Эриха (г. Бохум, Германия) и у бизнесмена Александра Фельдмана (г. Киев, Украина) [36].

1.3 Искусство острова Пасхи

Остров Пасхи — это маленький участок суши, который затерялся по середине вод Тихого океана, и уже давно вызывает настоящий интерес у людей — это таинственное и загадочное местечко [51].

На протяжении долгих лет учёные пробуют, один за другим, раскрыть его тайны и секреты. Необычная цивилизация, которая существовала на острове примерно две тысячи тому назад, оставила в наследство своим потомкам необыкновенные фигуры моаи. По некоторым предположениям разных исследователей, громадные истуканы — это обоготворённые фигуры прародителей и родных античных полинезийцев [53].

Моаи (рап. Moai) — это своего рода каменные идолы в районе побережья острова Пасхи, которые представляют из себя громадные статуи в образе человеческих голов с элементом туловища. Например, характерный дизайн одной из статуи — это угловатое угрюмое лицо с сильно выступающим подбородком, крепко стиснутыми губами и малым лбом.

Размеры Моаи измеряются десятками метров. Одна из находящихся фигур, на берегу пляжа Анакена, была размещена практически в начальном положении, а рядом установлена памятная доска в честь приезда Т. Хейердала в 1955 году. Прочие фигуры этого архитектурного ансамбля раскиданы по территории острова. Каждая из данных фигур обладает своим названием. Например, статуя Поике — это фигура с открытым ртом, полюбившуюся местным жителям. Статуя Аху Тахаи — это очень примечательная фигура, с прекрасной формой глаз и каменной причёской на голове [27].

Для сотворения данной фигуры применяли вулканический туф, который на порядок был легче базальта или иного тяжелой каменной породы.

Данный материал по своему содержанию схож с таким материалом как пемза, чем-то походит на губку и сравнительно свободно крошится.

Все фигуры Моаи целостны, то есть сделаны из единого камня, а не прикреплены друг другу. Вес данных фигур достигает около двадцати тонн, а высота — насчитывает порядка шести метров. Также в свое время была обнаружена незаконченная фигура ростом где-то двадцать метров и весом около 270 тонн. Примерно на острове Пасхи располагается около 997 моаи. Все фигуры моаи, вопреки разным мнениям, «смотрят» не в сторону океана, в глубину острова [37].

Присутствие маленькой скульптуры на территории острова, над голыми равнинами которого повсюду возвышались громадные монолиты, вполне естественно. Большие антропоморфные фигуры статуй сконцентрированы в строго ограниченных областях земли, но где бы не развивалось искусство монолитных скульптур, создатели данных творений не ограничивались отдельными огромными памятниками, они делали больше маленьких статуй. На территории Маркизских островов и в районах Южной Америки, т.е. в двух приближенных областях, которые по резному искусству по камню находятся ближе всего к территории острова Пасхи) созданы все различные размеры — от громадных монолитов до статуэток размером около 15-ти–20-ти сантиметров.

Так как каменные изваяния острова Пасхи знамениты в основном по огромным исполинам на открытом пространстве, можно предположить, что большее количество небольших скульптур было или совершенно уничтожено, или выкинуто в море, или укрыто от вандалов [51].

Почитание птичеловека, как видно, было значительной составляющей изначальной культуры островитян. Стародавние деревянные фигурки острова Пасхи, представляющие (слева направо): тангата-ику (человек-тюлень, вероятнее всего, изображающий полинезийского бога Тангароа, прибывшего на остров Пасхи в облике тюленя), высота 32 см; две фигурки в середине аку-аку, вид сзади и сбоку; изнуренный предок

(Моаикава-кава), высота около полуметра. Стоит обратить внимание на отображение костей позвоночника и ребер. Первый справа — тангата-ману (человек-птица, изображение удивительного существа с небольшой напоминающей птичью головой, с лицом человека, плавно переходящим в длинный птичий клюв) (Рис. 12). Человек-птица запечатлен не только в скульптуре. Ему посвящено большое число наскальных изображений острова Пасхи. Уникальный, нигде в мире больше не встречающийся обряд выбора «человека-птицы» проводился в священном поселении острова — Оронго [53].



Рисунок 12 Человек-птица

Более всего потрясает обнаружение ронго-ронго, маленьких отполированных досок, сделанных из дерева таромиро (здесь вида акации) (Рисунок 13). На их поверхности острыми обломками обсидиана или зубами акулы высечены изящные значки, стилизованные под изображения зверей, растений, людей. По-видимому, это являлось неизвестными письменами. Как известно, на островах Полинезии не существовало письменности. Поэтому было удивительно разыскать письменность на отделенном кусочке суши с жителями около несколько тысяч. Учёные очень высоко дорожили такими дощечками, к середине 20 века в музеях мира их было примерно два десятка. Разгадать найденную письменность долго не получалось. Каменные скульптуры оставались неразгаданными, да и в наше

время имеющиеся в распоряжении ученых варианты дешифровки признаются отнюдь не всеми [27].



Рисунок 13 ронго-ронго,

История появления скульптуры в Индии берет свое начало, на взгляд историков, с культуры долины Инда (3300-2000 до н.э.). Обнаруженные археологами объекты включают в себя изображения слонов и иных животных, являющимися обычными для Индии. Следующий этап – это эпоха Маурьев (320-185 в. до н. э.). Археологические раскопки в восточных районах Индии удостоверяют о существовании древних артефактов с элементами металлических вкраплений, что объясняет факт наличия зрелой цивилизации.

Скульпторы древней Индии вырезают скульптуры, которые основаны на разных религиях таких как индуизм, буддизм, джайнизм. Статуи направлены на личность мастера, что показывается полным изображением изваяния. Преимущественно, в качестве предмета скульптурного изображения выступали девушки, порой с неприкрытой грудью или в различных позах, которые говорили о гибком и пластичном теле, также при творении строений возникают колонны и столбы. 185-25 до нашей эры - период формирования Санг [55].

С течением времени культура индуизма отходит с сторону, а на первый план выходит буддистские воззрения. Буддистские учения влияют на развитие течений и направлений в искусстве. В восточной части Индии преобладают скульптурные композиции, произведенные из камней и глины,

тогда как в южной части страны применяют главным образом металл и дерево. В центре Индии отдают предпочтение железу, а в южных провинциях редким сортам дерева. Клей из размельченных семечек тамаринда пользуется большой популярностью. В скульптурных творениях наличествуют изображения всевозможных божеств и идолов, возникают художественные окаймления для ворот и арочных проемов [8].

Высоким мастерством выполнения выделяются вещи из бронзового литья, ювелирных изделий, найденных в Мохенджо-Даро и Хараппе. Разнообразные печати, произведенные в Мохенджо-Даро, отличаются виртуозной резьбой, указывающей на близость культурных течений долины Инда с культурными стилями Месопотамии времен Шумера и Аккада, с которыми, видимо, Индия была объединена торговыми взаимоотношениями. Резьба на печатях, очень напоминает героя шумерийского мифа Гильгамеша, дерущегося со зверями.

Также нужно отметить, что в скульптурах уже намечаются разные иконописные черты, сформированные с течением времени в искусстве древней Индии. К примеру, на некоторых печатях показано божество с тремя лицами, на голове которого имеются круто загнутые кверху рога. Вокруг него нарисованы олень, буйвол, слон и иные звери, почитавшиеся священными, этот трехликий идол являлся одним из прообразов Шивы в облике покровителя животных. Есть предположения, что обнаруженные в раскопах фигуры женщин представляют образы богини плодородия, образы которой позднее быдет связан с брахманскими «якшини» — духами плодородия. Фигуры женщин имели пышногрудые и объемные формы [28].

Изображение различных зверей на печатях исполнены весьма тонко и с высокой наблюдательностью: козел, резко повернувший свою голову с долговязыми рогами, с тяжестью идущий слон, царственно стоит священный бык и др. Отличие изображений от зверей люди на печатях относительны [55].

Также стоит отметить, что для древней художественной культуры символичны и две статуэтки, такие которые показывают: первая— по всей вероятности, жреца (данная фигура статуэтки была обнаружена в окрестностях Мохенджо-Даро), вторая – это танцовщица (данная фигура статуэтки была обнаружена в окрестностях Хараппы). Фигура статуэтки жреца, предназначавшаяся для культовых мероприятий и целей, изготовлена из такого материала, как белый стеатит и исполнена с высокой долей условности (Рис 14). Наряд, который закрывает всю фигуру, отделан трилистником, который по всей видимости представляет из себя какие-то магические знаки. Облик лица с очень большими губами, условно изображенной короткой бородой, уходящим назад лбом и удлиненными глазами, которые выложены элементами раковин, по образу напоминает шумерийские скульптуры такого периода [13].



Рисунок 14 жрец

Статуэтка с фигурой Хараппской танцовщицы, выполнена из материала такого, как серый шифер. Другие фигурки, одна из которых больше всего похожая на мужской торс, сделанная из красного камня и другие отдельные скульптурные творения, которые найдены в окрестностях в Мохенджо-Даро, отличаются высокой пластичностью и мягкой

моделировкой, основной передачи свободного и равномерного движения (см. Рис 15). Показанные черты объединяют искусство данного времени с индийскими скульптурами следующих периодов [28].



Рисунок 15 фигураХараппской танцовщицы

Свойственными чертами для всего времени этого периода индийского искусства считается сила и стабильность народных устоев и традиций, которые пробиваются сквозь бесчисленные культовые наслоения как в выборе образов, так и в содержаниях многочисленных художественных сюжетов. В архитектурной среде продолжительное время прослеживаются элементы деревянного народного зодчества, которые идут еще из древних времен. При помощи народной фантазии создаются скульптуры и живопись, которые наполнены своеобразным обаянием, гармонией и красотой. Создаются различные очеловеченные образы богов или мифических героев, которые уже становятся традиционными [15].

В индийском древнем искусстве уже возможно рассмотреть некое разделение на виды искусства: официальное направление, которое подчинено разным каноническим правилам, жанровый вид искусства, отличающийся

своей человечностью и злободневной полиэмией - второе вид искусства получил свое сильное выражение в различных росписях Аджанты

Выводы по I главе

Скульптура малых форм, как вид искусства берёт свое начало в древности, в период культуры кроманьонских Венер и тотемных фигур, люди творили из глины, вытесывали из камней, резали из различного деревянного материала, а также из костей животных небольшие фигурки. С началом появления первых фигурок скульптур малых форм породили за собой целые художественные направления, сотворили особенный стиль в области искусства, к примеру, древнегреческие танагрские, появившиеся от названий городов, глиняные статуэтки в IV—III века до нашей эры

К скульптурам малых форм можно отнести такие виды как станковая скульптура, которая отличается небольшими размерами, глиптика и медальерное искусство мелкой пластики, в которой используется самый различный материал: камни, глина, драгоценные металлы, фарфор и др.

Через скульптуры порой возможно показать больше, чем через, например, живопись так как мастер своего дела может воспринимать окружающие его объекты и использовать не только лишь зрение или слух, но и осязание, обоняние. После восприятия полученной информации для творения, в разуме, сформировываются ассоциативные образы и сюжеты, которые могут погрузить скульптура в разные состояния: радость, печаль, восторг, ностальгия, умиротворённость, ощущение полноценности, состоятельности и т.д. При изготовлении скульптуры малых форм, мастер, в свою очередь, может воплотить в реальность свой собирательный образ, применяя при этом минимум средств. К мелкой пластике можно также отнести античные терракотовые статуэтки, фигурки из бронзы, а также японские нэцкэ, статуэтки из фарфора, народные игрушки разных стран.

ГЛАВА 2. ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ САМАРСКОЙ ЛУКИ

2.1 Описание костюмов, быта, изделия декоративно прикладного искусства 15-19 веков

Русские национальные костюмы — это сформировавшийся на протяжении долгого времени народный комплекс одежды, обуви и различных аксессуаров, который применялся народом Руси в повседневной жизни и в праздничном обиходе [43].

Русские национальные костюмы стали наименее распространены после того, как Петр I в начале 1699 года дал запрет на ношение народных костюмов для всех, кроме крестьянских слоев общества, а также церковных служителей. С того момента можно полагать, что наряды стали по своей сути двух типов: это городские, интеллигентные костюмы и народные костюмы.

Старинные русские наряды и старинная одежда представляют с первого взгляда большую сложность и разнообразность, но, приглядевшись к некоторым частям данного гардероба, без затруднений можно узнать во множестве названий больше схожести между собою, чем отличительных черт, которые главным образом основывались на особенностях покроя, к сожалению, в наше время мало ясных для современного времени. Вообще русская одежда была похожа по покрою как у царских особ, так и у простых крестьян, назывались одинаково и различалась только лишь уровнем убранства [26].

Обувь простых крестьян была — это сплетенные лапти из древесной коры, обувь очень древняя, практикуемая только лишь во времена язычества (преимущественно до семнадцатого века). По мимо лаптей из различной коры, практиковали башмаки, которые были сплетены из прутьев, виноградной лозы, некоторые даже носили с подошвой, сделанной из кожи животных, и подвязывались при помощи ремней. Обувь обеспеченных людей были в основном сапоги, а также реже чоботы, башмаки и чetyги. Все

данные виды изготавливались из телячьей кожи, а также из юфти, у особенно богатых особ из персидского, турецкого сафьяна (Рис. 16) [14].



Рисунок 16 Обувь простых крестьян

Сапоги носились до колена и служили вместо штанов для нижней части тела, и для того подкладывались холстиною, их снабжали высокими железными подборами и подковами, со множеством гвоздей по всей подошве, у царей и у знатных лиц эти гвозди были серебряные. Чоботы были полусапожки с остроконечными загнутыми вверх носками. Башмаки носили и мужчины, и женщины. При сапогах и чоботах носили чулки, шерстяные или шелковые, а зимою подбитые мехом. Посадские жены носили так же большие сапоги до колен, но дворянки ходили только в башмаках и чоботах. Бедные крестьянки ходили, как и их мужья, в лаптях (Рис. 17) [43].

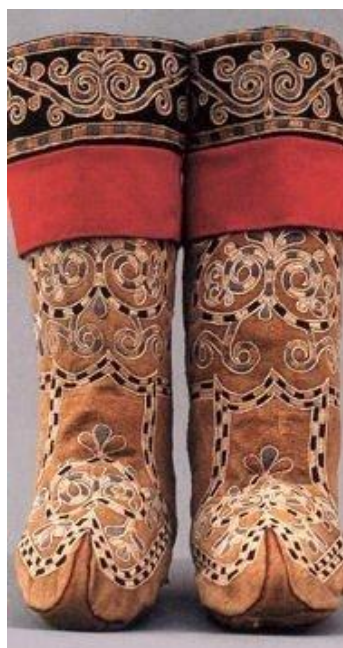


Рисунок 17 чобота

Все виды обуви были цветными, чаще всего красными и желтыми, иногда зеленые, голубые, лазоревые, белые, телесного цвета. Они расшивались золотом, особенно в верхних частях - голенищах, с изображением единорогов, листьев, цветов и проч. И унизывались жемчугом, особенно женские башмаки украшались так густо, что не видно было сафьяну. В зажиточных русских домах обувь вообще делалась дома. Для этого держали в дворе знающих холопов [34].

Рубахи у простонародья были холщовые, у знатных и богатых — шелковые. Русские люди любили красные рубахи и считали их нарядным бельем. Рубаха шилась широкие и не очень длинные, опускались сверх исподнего платья и подпоясывались низко и слабо узким пояском - опояском (Рис. 18) [32].



Рисунок 18 Рубаха

В рубахах под мышкою делались треугольные вставки из другого полотна, расшитого пряжей или шелком, или же из цветной тафты. По подолу и по краям рукавов рубахи отделывались тесьмой, которая была расшита золотом и шелком, шириною пальца в два. У знатных и богатых людей была расшивка так же на груди и по основанию рукавов. Такие вышитые рубахи назывались пошевными. В рубахах особое внимание

обращалось на воротник, который выпускался из-под верхних одежд и окружал высоко затылок (Рис. 19). Подобный воротник назывался ожерельем. Это-то ожерелье, собственно, в старину называлось рубашкою, но в 17 веке называть стали его сорочкою, а рубашкою или рубахой, к которой оно пристегивалось [26].



Рисунок 19 Воротник с рубахой

Штаны (или порты) шились без разрезов, с узлом, так, что посредством его можно было делать их шире или уже. У бедных они были из холста, белого или крашенного, из сермяги — грубой шерстяной ткани, а у зажиточных из сукна, летом богатые надевали тафтяные штаны или из шелковой материи. Штаны по длине достигали только до колена, шились с карманами, называемые зепью, и были разных расцветок и красные в том числе.

На рубаху и штаны надевались три одежды: одна на другую. Исподняя была домашняя, в которой сидели дома, если нужно было идти в гости или принимать гостей, то надевалась на неё следующая, другая, третья же была для выхода. Названий у одежды тех времен много, но все они принадлежали к какому -нибудь одному из трех видов [14].

Исподняя одежда называлась зипун (Рис. 20), как у царей, так и у крестьян. Это было узкое платье, короткое, иногда до колен, в роде камзола. В кроильной книге царского двора длина зипуна значилась в 1 аршин и 6 вершков, когда платье на весь рост было в длину 2 аршина и 3 вершка [15].

У людей простых и небогатых зипуны были из крашенины, зимние из сермяги, у состоятельных — шелка, тафты, чаще белого цвета с пуговицами. Иногда рукава пришивались к нему из другой ткани (материи).

Например, сам зипун (см. Рисунок 20) был из белого атласа, а рукава у него — из серебряной обьяри. Воротники у зипуна были узкие и невысокие, но край, как и к рубахе пристегивался шитый жемчугом и камнями отдельный воротник — обнизь.

На зипун надевали вторую одежду, которая имела несколько названий, однако была различной по покрою [26].



Рисунок 20 Зипун

Самый обыкновенный и повсеместный вид верхней одежды — кафтан (Рис. 21). Он шился до пят или до икр, чтобы показать раззолоченные сапоги. По длине различали два вида кафтанов: кафтан и кафтанцы. Рукава у них были очень длинные и собирались в складки или брыжи. В зимнее время эти рукава служили муфтой от холодов. Разрез на кафтане был только спереди и отторачивался тесьмою вдоль по кафтану. Параллельно с разрезом, по обеим

сторонам делались нашивки из другой ткани и другого цвета и на эти нашивки пришивались завязки с кистями и шнурками (шнурками), иногда пришивались навесные петли, а на другой стороне — пуговицы для застежки. В дальнейшем стали использовать только пуговицы до 12-13 штук на груди. Нижняя часть кафтана всегда была расстегнутой. Воротники у кафтана были невысокими из-под них высовывалась об низь зипуна или ожерелье рубахи. На изнанку кафтана использовалась ткань низшего достоинства, чем лицевая [33].

Зимние кафтаны делались на мехах, но легких, подобные теплые кафтаны назывались кожухами. Мужчины красовались так же своими поясами. Они были и длинными и различны по отделке [43].



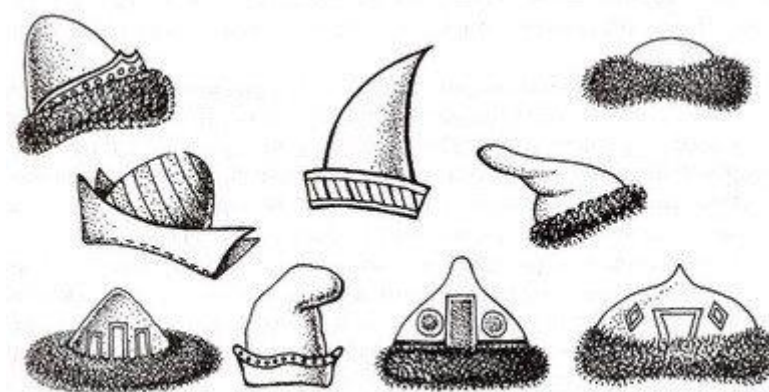
Рисунок 21Кафтан

Верхние или откидные одежды были: опашень, охабень, однорядка, фerezя, епанча и шуба. Опашень была летняя одежда, осенью и весной одевали однорядку. Как опашень, так и однорядка были широкими и длинными до пят с длинными рукавами. Охабень — плащ с рукавами и с капюшоном. Фerezя — плащ с рукавами одевался во время дороги. Епанча был двух родов: одна дорожная из верблюжьей шерсти или грубого сукна,

другая нарядная из богатой материи, подбитая мехом больше ради пышности, чем для тепла [12].

Характерной мужской одеждой этого периода была также шуба — распашное изделие объемного, расширенного книзу силуэта с длинными широкими рукавами и отложным меховым воротником. Верх шубы обычно покрывали тканью (атласом, парчой, бархатом, сукном), подкладкой служил мех соболя, горностая, куницы, лисицы, песца, зайца, белки, а также овчина. Шубу застегивали на шнуры. Иногда рукава на уровне локтя имели прорез для продевания рук, при этом оставшаяся нижняя часть рукавов свободно свисала [26].

Русские шапки были четырех видов: тафьяны, колпаки, зимой подбитые мехом, низкие четырехугольные шапки с меховым околышем и горлатные шапки- исключительная принадлежность князей и бояр (Рис. 22). По шапке можно было узнать происхождение и достоинство. Высокие шапки означали знатность происхождения и сана [37].



Образцы мужских головных уборов

Рисунок 22 Русские шапки

Исключительно красочным и живописным был женский костюм Московской Руси. Женская рубаха была длинная, с длинными рукавами, белых и красных цветов. К рукавам пристегивались запястья, вышитые золотом и украшенные жемчугом. Поверх рубах надевался летник: одежда, не доходившая до пят, но с длинными и широкими рукавами. Эти рукава назывались накапками: они так же вышивались золотом и жемчугом. Подол

обшивался другой матерью с золотой тесьмой и унизывался так же жемчугом. Вдоль одежды на передней стороне был разрез, который застегивался до самого горла, потому что приличие требовало, чтобы грудь женщины была закрыта как можно плотнее. Летник у зажиточных шился из более легких тканей, например, тафты, но также были из тяжелых золотонканых и серебрянотканых. Цвета летников были различны (Рис. 23). К летникам, как и мужским зипунам, пристегивалось шейное ожерелье. У женщин оно прилегало более тесно [26].



Рисунок 23. Женская рубаха

Верхняя женская одежда была опашень. Эта была одежда длинная со множеством пуговиц от верха до низа, у богатых пуговицы были золотыми и серебряными, у бедных — медными. Опашень шился из сукна, чаще красного цвета, рукава были длинными, чуть ниже плеча был разрез для рук. Таким образом женщина могла показать не только широкие накапки своего летника, но и запястья своей рубахи, шитые золотом и жемчугом.

Вокруг шеи пристегивался широкий меховой воротник - ожерелье, круглого вида, который закрывал грудь, плечи и спину. По разрезу и подолу опашни окаймлялись другими видами ткани и были расшиты золотом и шелком [33].

Другой вид одежды была — телогрея (Рис. 24). Рукава были длинные с проймами, как в опашне, на краях этих рукавов пристегивалось запястье из другой ткани, чаще вышитое, подол подпушался широкой полосой другой материи, а разрез, который застегивался пуговицами, обычно 15 штук, окаймлялся металлическим кружевом или тесьмою, густо расшитую золотом. Женская шуба отличалась от мужской. Они были холодными и теплыми (на меху). Если летник в женском одеянии соответствует зипуну в мужском, то опашень и телогрея соответствовали кафтану, а шуба означала верхнюю накидную одежду [43].



Рисунок 24. Шуба

В торжественных случаях женщины надевали на обыкновенные свои одежды богатую мантию — подволоку или приволоку.

На голову замужние женщины надевали волосники или подубрусники — шапочки на подобие скуфьи из шелковой ткани, нередко из золотой, делались с узлом, с помощью которого регулировался размер с отторочкой по краю ошивками из жемчуга и камней. Скромная женщина боялась, чтобы даже члены семьи, исключая мужа, не увидели её волос. Поверх волосянки накладывался платок, чаще белого цвета, его висячие концы, завязанные под подбородком, были усеяны жемчугом. Этот платок назывался убрусом.

Зимой девицы покрывали голову высокою шапкой из соболя или бобра с верхом из ткани, из-под шапки виднелись косы, заплетенные красными лентами [26].

Более бедные ходили в длинных рубахах, на рубахи надевали летники, иногда белого цвета, похожие так же на рубаху, иногда крашенные, а голову повязывали платком из крашенины или шерстяной материи. Сверху всего накидного платья крестьянки одевали одежду из грубого сукна или сереяги — серник. При большой зажиточности крестьянки носили платки шелковые, а сверху летника однорядку из красной или синей крашенины, зенделя или зуфи [12].

С образованием единого государства заметные сдвиги происходят и в культурной жизни России. Местные культурные традиции постепенно уходят в прошлое, уступают место общерусским тенденциям [20].

Знатные люди жили в хоромах, обычно двухэтажных, с разными пристройками, жилыми и хозяйственными, для себя, дворни, скота и птицы. Дома в основном — деревянные, но встречались и каменные. Они заполнены погребцами с посудой, серебряной и медной, оловянной и стеклянной; сундуками с одеждой, украшениями (перстни, серьги и т.д.). На стенах иногда висели часы. Встречались иноземные ткани, украшения, посуда, одежда; восточные обувь, ковры, оружие. Еще большая пышность присуща царским дворцам и дворам [21].

Вельможи уже тогда начинали, на западный манер, коротко стричь волосы, брить или выщипывать усы и бороду [29].

Кушанья были обильны и разнообразны. Употреблялись пряности для приправ: перец и шафран, корица и гвоздика. Знакомы были с лимонами, изюмом, миндалем, рисом и сахаром.

Развлекались знатные люди на пирах со скоморохами, игрой на народных инструментах, плясками. Как церковь ни преследовала “игрища бесовские”, вывести их было трудно. Увлекались медвежьей травлей, “конскими ристаниями”, псовой и соколиной охотой. Дома играли в кости и карты, шашки и шахматы [32].

В XVI в. из Новгорода в Москву и другие области России пришли многоголосные церковные песнопения. Любили русские люди и

колокольный звон. В быт знати из-за рубежа проникают новые инструменты (органы, клавесины, клавикорды), западноевропейская музыка.

Более скромно жили рядовые дворяне. Основная же масса населения — крестьяне — обитала в деревянных избах, крытых соломой или дранью; имелись клетки для имущества, хлевы для скота, сараи. Избы топили по-черному, освещали лучинами. Зимой в них помещали мелкую скотину и птицу [20].

Обстановка в избе была весьма скудная: деревянные, грубо сделанные столы и лавки; в сундуках и коробьях хранилось платье (у бедняков его вешали на шесты, прислоненные к стене) (Рис. 25). Посуда — деревянная и глиняная: блюда и тарелки, ковши, ковшики, чаши, чарки, братины, деревянные ложки и глиняные горшки, изредка — котлы и сковороды из железа и меди [29].



Рисунок 25 Обстановка в избе

Сходно с крестьянами, но с более зажиточными, жили в городах посадские люди. Двор состоял нередко из горницы, стоявшей на подызбице, сеней на подсенье, клетки на подклету, бани; он окружен тыном с воротами, имевшими навес. Встречались слюдяные и «стекольчатые» окна. В доме, помимо прочего, имелись иконы, иногда богато украшенные, много посуды, в том числе серебряной, и одежды, иногда меховой. Богато жили гости,

крупные торговые люди — каменные палаты, большое количество посуды, золотой и серебряной, другого имущества [20].

Народные гулянья с песнями, плясками, скоморошскими представлениями давали трудовому люду возможность отдохнуть от работы. Народные исполнители — певцы, как и все скоморохи, были профессионалами. От них крестьяне и горожане слышали песни исторические и лирические, сатирические и обрядовые. Пение сопровождалось аккомпанементом на инструментах: духовых — дудках и рожках, сопелях и свирелях, волынках, трубах и сурнах; струнных — гусях, гудках, балалайках; ударных — бубнах и бряцалах [21].

Общий подъем русской культуры и искусства с конца XV столетия охватывает и область прикладного искусства, развитие которого связано с ростом ремесла, являвшегося господствующей формой русской средневековой промышленности. Обширное строительство монастырей, дворцов, теремов и храмов, стремление феодальной верхушки пышно украсить свой быт — все это способствовало развитию этого вида искусства. Такие крупнейшие русские города, как Москва, Новгород, Тверь, Суздаль и другие, обладали высокоразвитым ювелирным ремеслом. Мастера-ювелиры создали множество таких произведений, которые стали образцами для последующих поколений [52].

Русские ювелиры XV века используют разнообразные приемы обработки металлов и украшения изделий: они применяют эмаль, чернь, литье, скань и тиснение, используют орнаментальные мотивы и технические приемы, известные им от мастеров-иностранцев.

В произведениях прикладного искусства XVI века наблюдается примерно та же эволюция стиля, что и в живописи. Простота и "читаемость" композиций, изящество фигур, плавность рисунка и линий, замедленность движений сменяются во второй половине этого столетия заметной перегруженностью динамичных композиций, обилием подробностей [38].

Традиции русской резьбы использовались и в деревянной скульптуре, которая, за исключением моделировки лиц, чаще всего была плоской. К подобным памятникам относится эрмитажная скульптура Николы Можайского (работа XVI века), предназначенная для помещения ее в киот (отчего тыльная сторона фигуры необработанная, плоская). Так же, как и в живописи, при росписи скульптуры пользовались темперой; трактовка образа по способу обобщения форм также напоминает икону [34].

В середине XVI века в мелкой пластике, как и в живописи, большое распространение получают сложные многофигурные композиции, намечается своеобразная типизация образов, большая степень их обобщения.

Вместе с росписями стен и многочисленными иконами произведения лицевого (изобразительного) шитья составляли единый комплекс декоративного убранства соборов средневековой Руси. Шитые иконы-пелены, висевшие под иконами с аналогичными изображениями, воздухи, покрыва, а также шитье на алтарных преградах и стенах усиливали своеобразие и неповторимость интерьера русского храма [52].

В XIV-XVII вв. искусство в России развивалось под большим влиянием церкви. В архитектурных памятниках преобладают церкви, в памятниках живописи – иконы. Также было сильно влияние византийских мотивов на развитие Руси в этот период. Лишь часть ремесел не подверженная этому влиянию развивалась самостоятельно. Выход русского искусства из-под влияния церкви начался лишь в конце XVI – начале XVII вв., что дало мощный толчок для развития [37].

Со временем декоративно-прикладное искусство становится частью интерьера. Лучшие архитекторы XVIII - начала XIX веков создавали эскизы предметов декоративного убранства интерьеров. Ряд зодчих этого времени начинает свою карьеру с работы декоратора (Росси, Воронихин). Для выполнения заказов императорского двора и высшей знати много работали частные предприятия, достигшие в XIX веке высокого мастерства:

фарфоровый завод Попова, фаянсовый и фарфоровый заводы Кузнецовых [38].

Русское декоративно-прикладное искусство начала XIX века по преимуществу анонимно, более известны фирмы, чем художники (мебельная фирма Гамбса, ювелирная фирма Карла Фаберже). Росписи, ткачества, безымянные мастера, работавшие под руководством и по проектам великих архитекторов, создали шедевры русского интерьера [52].

2.2 Архитектура Самарского региона 13-19 веков

Самара – это изумительный город, который объединяет в себе самые различные архитектурные стили. Оригинальность и красота данного города устанавливают возведенные в различные временные эпохи здания, сооружения з которые уже предстают перед жителями и гостями города в статусе памятников архитектуры. Город Самара прошла интересный путь от сторожевого преграждения крепости-заслона во времена кочевников до нынешнего статуса города - миллионника, одно из крупнейших промышленного и культурно-развитого центра нынешней России. Историческая дорога города запечатлена, главным образом, в его архитектурных стилях [16].

Датой создания города Самары можно считать 1586 год, когда при впадении в Волгу Самарской перебоины — широкого рукава реки Самара — по указам царя Федора Ивановича начали строительство крепости, которую именовали Самара-городком, с данного года и можно считать начало истории города Самара. Главным предназначением Самары можно считать защиту от вражеских набегов кочевников и снабжение водного пути от города Казань до города Астрахань.

Тем не менее, по различным данным, впервые исторические упоминания о данном поселении, которое носило название Самара, можно отнести к 1357 году, когдасвятой Алексей, митрополит Московский,

остановился в этих краях на пути в Орду. Он напророчил, что на этом месте будет большой город.

Также в 1586 году по изданному указу царя Фёдора Иоанновича под покровительством князя Григория Засекина началось строительство защитной крепости Самарский городок на берегу реки Волги [29].

Самарская крепость была трапециевидной формы с размерами 1,7 километр на 350 метров. Со всех сторон она была огорожена заградительными стенами с промежуточными и проездными башнями, которые имели интервал поставленными до 100 м друг от друга.

В 1645 году дополнительно с напольной стороны был вырыт глубокий ров, насыпан земляной вал, построена сторожевая башня и сооружено несколько рядов надолб (Рис.26) [39].



Рисунок 26 Самарская крепость

До сегодняшнего времени крепость не получилось сохранить, на том месте, где находилась крепость- теперь располагается Хлебная площадь. В далеком 1986 году на пересечении улиц Водников и Кутякова был установлен памятник, который представлен мини-башенкой, сделанной из бревен, а также фрагмента защитной стены крепости из кольев с мемориальной доской [25].

Главным элементом городского ансамбля в то время считались дворы-усадьбы с жилыми и хозяйственными постройками, садами и огородами.

К началу 1780 года в Самаре насчитывалось около шести сотен дворов. Дворы распределяли между разными категориями населения города по следующей схеме: восемнадцать дворов отдавались дворянам и офицерам, семь дворов- подьячим, пятнадцать дворов церковнослужителям, двести дворов- военнослужащим и отставным нижних чинов, сорок девять отдавалось под распоряжение разночинцам, сто сорок четыре двора- казакам, двести дворов купцам и мещанам и т.д. Вплоть до 19 века никаких масштабных изменений на территории старой крепости не был [49].

К началу 19-го века в городе Самара в основном строили деревянные строения, но по причине частых пожаров, «жаркими» можно считать 1850, 1854, 1856 года начали возводить каменные постройки.

По новому разработанному плану города Самары в начале ноября 1853 года, территориальные зоны были разделены на сто сорок девять жилых кварталов, очерченных семнадцатью улицами, которые были параллельны реке Волге и семнадцатью – перпендикулярны реке. На сегодняшний день только лишь пять улиц сохранили свое достоверное первобытное название: улица Полевая,

- улица Садовая,
- улица Самарская,
- улица Больничная,
- улица Ярмарочная.

Со временем были потеряли свои старинные названия не только многие улицы, но и названия площадей и парков. Как правило в то время в основном названия всевозможным улицам давали по имени церкви. В середине XIX века в Самарской губернии насчитывалось сто сорок пять каменных и триста тридцать три 333 церквей [25].

Самыми старинными храмами города считались Спасопреображенская церковь, построенная в XVII веке на Преображенской улицы, собор Казанской Божьей матери в XVIII веке на Хлебной площади, на сегодняшний день это кафедральный храм Покров Богородицы, построенные в 1861 году, а

также построенная практически в одно время с ним церковь святых апостолов Петра и Павла на Соловьиной улице [16].

На улице Степана Разина (бывшая Вознесенская) находится один из самых старых из действующих храмов города. Вознесенский собор — это один-единственный в Самаре пример церковной архитектуры периода классицизма — это однокупольная базилика с пятидесяти шестиметровой колокольной, на которой возведен тонкий шпиль (см. Рис. 27).

Проект каменного Вознесенского храма был составлен в 1838г. (см. Рисунок 27) Заложенный в 1841 году в центре Самары на месте разобранной деревянной церкви, собор был освящен в 1847 году. Вознесенский собор имел к концу XIX века три придела: главный — во имя Вознесения Господня (освящен в 1848 году), правый — в честь святого Архистратига Михаила (освящен 10 сентября 1847 года) и левый — во имя Святого великомученика и целителя Пантелеймона и Святого преподобного Павла Комельского (освящен 9 января 1895 года). Здесь, 31 марта 1851 года, перед началом литургии был зачитан указ Святейшего Синода об открытии Самарской епархии, назначении епископа и совершено благодарственное моление с коленопреклонением. А церковь, по её обширности и центральному положению в городе, была признана Владыкой — кафедральным собором и оставался им до 1894 года (когда был построен собор Христа Спасителя). 5 января 1930 года Вознесенский собор закрывается и предается поруганию. нём в разное время размещался клуб безработных и военный склад. 10 мая 1993 года Вознесенский храм возвращен Церкви, а с 15 августа здесь совершаются регулярные богослужения. Правый придел собора заново освящен в честь чудотворца, небесного покровителя Самары— святителя Алексия, митрополита Московского и всея Руси [4].



Рисунок 27 Вознесенский храм

В 1864-1868 гг. была построена церковь при Николаевском сиротском доме, Вознесенский собор и колокольня на улице Вознесенской, многокупольная Казанская единоверческая церковь.

В 1850 году был заложен Самарский Иверский женский монастырь, первоначально как община сестер милосердия, а через десять лет в 1860 году указом Святейшего Синода переименован в монастырь (Рис. 28). Его территория — семь десятин условно пригодной для строительства земли — была частью пожертвована самарским обществом, а частью куплена. В 40-х годах 19 века у Самарцев возникла мысль о необходимости устроить в Самаре, бедной церквями, женскую обитель примерно на 100 сестер. Вначале думали устроить обитель на улице Мечетной, но потом, когда купчиха Евдокия Синягина, чиновницы Сухова и Тимашева и мещанин Назаров пожертвовали для проектируемой обители свои домовые места, решили монастырь там и построить [3].

В декабре 1850 года была окончена часовня, (см.рисунок 28) вокруг нее желающие посвятить себя монашескому житию построили 8 келий. Образовавшейся таким образом общине в 1852 году был дан свой священник и вскоре была выбрана первая настоятельница общины, девица Мария Янова. 14 апреля 1855 года в общине был освящен преосвященным Евсеем небольшой храм. После этого будущая обитель начала быстро обстраиваться, так что 13 июля 1857 года в ней был освящен уже другой небольшой храм, в

нижнем этаже первого во имя Иерусалимской Божией Матери, а 17 сентября 1858 года заложен обширный каменный храм во имя Сретения Господня. А 21 августа 1860 года община была переименована в женский общежительный монастырь. Обитель стала как бы отдельным городком: на ее территории было десять жилых корпусов, деревянных на каменных фундаментах, и один каменный все большею частью 2-этажные, 4 деревянных флигеля, два каретника, 4 амбара, конюшня — все деревянные, каменная баня и прачечная, каменные погреба с погребицами, под одною крышею с квасною; большой колодец; прекрасный цветник; кладбище, занимающее 100 саж. длины и 60 ширины, обсаженное кустами и деревьями и хорошо содержимое [46].



Рисунок 28 Часовня

Около 20 лет продолжалось строительство архитектурного ансамбля лютеранской Предтеченской кирхи (она сохранилась до настоящего времени на углу Куйбышевской и Некрасовской) (Рис. 29). Строительство сарматской кирхи было оплачено русским купцом Егором Никитичем Аннаевым, который, будучи по вероисповеданию католиком, в 1854 г. задумал строительство римско-католической церкви и пожертвовал на это свои средства. К 1863 г. церковь была почти достроена, однако в этом году вспыхнуло Польское восстание. Восстание было подавлено, но теперь в России ко всему польскому и католическому относились негативно. Поэтому в том же году с согласия Е. Н. Аннаева и католической общины здание

церкви было передано самарским лютеранам, община которых была создана в 1854 г. самарским губернатором К. К. Гротом. Здание кирхи было достроено на пожертвования жителей Самары и средства из лютеранской кассы взаимопомощи. И 26 сентября 1865 г. здание кирхи было освящено дивизионным проповедником Пундани совместно с пастором Мейером из Симбирска [49].



Рисунок 29 Предтеченская кирха

Потрясающе красивое строение, напоминающее сказочный терем — гордость самарской архитектуры 19 века является каменный терем Драматического театра, построенный по проекту московского зодчего М. Н. Чичагова в 1888 году в конце Дворянской улицы.

Самарский театр драмы начал свою историю с 1851 года. В 1854 году во время большого пожара в Самаре деревянное здание театра сгорело, тогда всем миром было собрано 3 тыс. рублей, куплен хлебный амбар и установлен на Хлебной площади, где и расположилась на долгие годы труппа Самарского театра [3].

25 мая 1887 года состоялась торжественная закладка здания. Возводили здание самарские строители, а скульптурную отделку фасадов выполняла московская фирма «Преемники А.С.Козлова». Лепщик А.П.Чернышев, представляющий фирму, отливал и устанавливал скульптурный декор на фасадах. За два герба и цинковые флюгеры фирма запросила 500 рублей из

2300 отведенных на все работы. В зале лепные работы были поручены местному мастеру И.В.Пенкину.

К концу сентября 1888 году общими усилиями Городской думы и городского главы Петра Владимировича Алабина по проекту московского архитектора Михаила Николаевича Чичагова возвели каменное здание на Театральной площади (ныне пл. Чапаева). Торжественное открытие состоялось в октябре того же года (Рис. 30) [16].



Рисунок 30 Городской театр

В 1967 году архитекторами В.Ф. Горелиным, В.А. Голосовым, Ю.И. Мусатовым была произведена реконструкция здания. Были значительно увеличены сцена и фойе, построены подсобные помещения, зал для репетиций и комнаты для актеров. Частично был изменен внешний вид главного фасада, со стороны сквера была пристроена новая функциональная часть здания театра. И в наши дни архитектуру здания театра 1888 года представляет только фасадная часть, обращенная на площадь им. В. И. Чапаева [25].

Самым приметным явлением промышленной архитектуры стал пивоваренный завод, настоящий шедевр промышленного зодчества периода эклектики (художественный стиль второй половины XIX века, характерный намеренным соединением в одной композиции элементов различных стилей).

Жигулевский пивоваренный завод построенный вдоль волжского берега гражданином Австрии во второй половине 19 века, этот старейший из пивзаводов России и сегодня является брендовым предприятием страны [39].

Завод был построен в 1881 году австрийским подданным Альфредом Филипповичем фон Вакано. В него входили сооружения непосредственно заводские, пристань с баржами, жилое двухэтажное каменное здание с паровым отоплением и электричеством, корпуса для одиноких и для семейных рабочих, банно-прачечный корпус, больница с приемным покоем и аптекой, библиотека, школа и даже отдельное строение детского приюта!

Основные заводские строения выполнены в бело-красном кирпиче и камне от местных производителей. Общая архитектура вроде бы незатейлива, но сочетание цветов и несложные кирпичные орнаменты, полукруглая завершенность вытянутых оконных проемов, завершения заводских труб в виде зонтов или штилей – все притягивает взгляд и делает заводское сооружение нарядным и обаятельным [46].

Кроме пивзавода и Особняка на нынешней улице Шостаковича, Вакано построил и открыл в 1903 году пивную лавку для продажи своего фирменного пива. Эта лавка называлась «Кухмистерией». Здание ее сохранилось и сегодня находится под охраной как исторически-архитектурный памятник (ул. Красноармейская, 4) (Рис. 31). О самом создателе завода сегодня напоминает барельефная мемориальная доска на заводской стене вдоль Волжского проспекта и сохранившийся бывший его Особняк на Чапаевской площади (ул. Шостаковича, 3) [3].



Рисунок 31 Кухмистерия

Самару украшает множество памятников, монументов и мемориалов. Одним из первых памятников Самары был памятник Александру II, поставленный на средства жителей города (Рис. 32). В 1889 году 30 августа состоялось открытие этого памятника на Алексеевской площади (ныне площадь Революции) в центре круглого, диаметром 38 метров, сквера (автор памятника – архитектор В. Шервуд).

Царь был изображен в шинели, у подножия памятника четыре фигуры, олицетворявшие четыре исторических события: освобождение крестьян от крепостничества, покорение Кавказа, освобождение болгар от турецкого ига, завоевание Средней Азии. У подножия фигуры были щиты с надписями, посвященными деяниям Императора. Пьедестал был выполнен из красного финского гранита. В 1918 году скульптура царя и все бронзовые детали были уничтожены. Площадь стала называться площадью Революции [19].



Рисунок 32 Памятник Императору Александру 2

2.3. Легенды, мифы, пословицы, поговорки Самарской области

Мифы и легенды разных национальностей на протяжённости многих столетий передавались из уст в уста, формировались, обростали подробностями, усовершенствовались, впитывая в себя общественный опыт развития человечества и отображая его взгляды о мироздании, этических нормах и красоте [31].

Легенда— это поэтическое, эпическое предание о проистекавшем в стародавние времена, главными героями которого являлись боги и другие духовные силы [41].

Мифом является сказание, в котором передаются понимания людей о миропорядке, положения человека в мире, о генезисе всего истого, о Божествах и героях и установленное изображение мира.

«Миф» — в переводе с греческого означает «рассказ». Мифами называются сочиненные людьми много тысяч лет назад повествования о божествах и героях- богатырях, о диковинах и метаморфозах [30].

Большее количество разнообразных легенд и сказаний создано о Самарской стороне. Это восхитительные рассказы умных людей,

проживавших много веков назад, которые дошли до наших дней. Основами данных легенд является мудрость и справедливость русского народа. Они обучают и передают опыт, как нужно справедливо и честно жить, правильно относиться к людям.

Существует легенда об особенном и таинственном месте, где появились Жигулевские горы, и река Волга образовала Самарскую Луку. Самарская Лука замечательна и занимательна тем, что река Волга при колоссальной силе воды не смогла пробить состоящий из мягких пород перешеек в зоне Переволок, а обходит Жигулевские горы громадной петлей (Рисунок 33) [47].

Крайне драматический сюжет отображен в легенде о двух братьях Соколе и Жигуле. Согласно содержанию первой легенды, говорится: "Жили-были братья: Сокол и Жигуль. Они никогда не

расставались. У Сокола был сторожевой пес, он берегла спокойную жизнь братьев.

Сокол настрого приказывал псу, чтобы он зорко караулил, отгонял всяких зверей и птиц, и разлихих людишек. Но всего строже давал наказ Сокол, чтобы его верный пес не подпускал Волгу близко.

Считалось, что Волга-река алчна, своенравна! Охота ей вылететь на приволье и открытой, самой близкой дорогой мчаться к морю. Была Волга хитра, чего хорошего, хотела разобщить братьев.

Давным-давно между ними происходила схватка. Волга-река подбивала клинья к братьям и все теснее, теснее подбиралась к ним. Частенько отправляла на разведку своих подданных — волны. Подступали они, трогали и гладили бока братьев.

Сторожевой пес выбегал вперед и звонко лаял— будил брата Сокола и брата Жигуля.

Проснувшись, братья отгоняли волны. Волны возвращались обратно. И Волга-река снова размышляла, как подкрасться к неразлучным Соколу и Жигулю.

Узнала волга-река, что Сокол обожает красоток. Для Сокола было огромной радостью, когда они поднимались на его крутые плечи и сильную грудь. Красотки срывали лимонные цветы, которые в их руках немедленно обращались в алые розы. Сокол был очень горд тем, что мог быть волшебником- мог давать цветам, которые росли у него на плечах, всякие разные краски и запахи.

Узнав об этом, Волга нарядилась во все красивое и стала красавицей какой ни Сокол, ни Жигуль никогда не видели и подошла к братьям. Оба они неописуемо порадовались, а сторожевой пес не гавкает — опасается, чтобы Сокол его по новой не побил. Видит Волга-река, что братья заколдованы ее красотой. Осмелела Волга, вздохнула полной грудью, натужилась, да и ударила со всего размаху, так ударила, что затрещали братья и раздались в разные стороны...

Сторожевой пес только и успела гавкнуть. Пали эти звуки на вершину Сокола да там и замерли. А пес полетел от сильной встряски в воды Волги, которая уже неслась, хохоча и резвясь, между двумя братьями...

Так и стоят сейчас Сокол и Жигуль, поделенные мощной и вольной Волгой." [48].

У любителей народного фольклора село Подгорына все времена связано с знаменитой атаманшей волжской вольницы. Имя ее давно в небылицах, но местные люди помнят ее как атаманшу Маня Чиха (Манчиху). Знатоков местного исторического фольклора вспоминают, когда забираешься на склон горы, который назван в честь атаман-бабы каждый повествует по-своему, по сути, все версии сходятся в одном (Рис. 34) [23].

В соответствии с местными былинами: «Была, рассказывают, в Жигулях девушка, которая ничему казакам не могла уступить: на лошади скакала, саблей орудовала, волков травила. Полюбил ее один атаман, но гордая волжанка отклонила его любовь. Хотела она сама быть атаманшей и проходящих в этих краях купцов грабить. Решил тогда атаман соревноваться: кто из них сильнее во всем будет, тому и бандой управлять. Понадеялся он на

свою силу природную, но просчитался. Почувствовав, что не может одолеть богатыршу, решил атаман последнее испытание предложить: переплыть Волгу-реку. День ветреный был. Не переплыл он реку, а Манчиха повела за собой банду свою на «славные» делишки. Говорили, что награбленное новая атаманша распределяла между местного бедного народа, за это ее и полюбили. Также слагают былины, что зарыли казаки-разбойники многочисленные сокровища в ящиках где-то в окрестностях Подгор. Только лишь мало времени управляла Манчиха местными казаками-разбойниками. Вольницу захватили царские войска, а атаманшу, которая сражалась до последнего, оттеснили к самому краю обрыва гор. Не хотя сдаваться в плен царским войскам, она пришпорила лошадь и бросилась с обрыва прямо в Волгу-реку.

На скале, где все произошло- откуда скаканула атаман-баба со своей лошадей, находится белый крест, а под этим крестом, в небольшой часовенке, горит лампадка перед иконой, а вершина так и называется гора Манчиха» (см. Рисунок 33) [48].



Рисунок 33 гора Манчиха

Собирательный образ богатырше — это отголоски культового мифа. Миф О Усолке богатырше рассказывает: «В давние времена, в селе Усолье жила-была богатырша. Она выгнала вражеское войско ногайцев-кочевников

в степи. Долгое время жило местное население спокойно. Усолка постарела и народ начал посмеиваться над её несостоятельностью и беспомощностью. Вскоре ногайские войска возвратились. Усольцам не получилось одолеть врагов. Стали тогда люди умолять Усолку забыть все старые обиды и защитить жителей села. Вогрузилась тогда Усолка на своего боевого коня, взяла свой ржавый старый меч и копьё, и пошла на врагов. Стала Усолка рубить беспощадно своих врагов. Одних пришлось убить, другие же ударились в бегство. С той поры то место битвы именуют Сеча» (Рис.35) [48].



Рисунок 35 Усолка Богатырша

По всей видимости, данный миф о богатырше – это отголосок древней истории о девах-воительницах который сохранился в этих местах с той поры, как жили в этих краях кочевники-савроматы, прямые родственники скифов, которые потом, соединившись с прочими племенами, стали именоваться сарматами. Было данное событие в период с 500 лет до нашей эры по 500 лет нашей эры [2]

Еще одна из самых знаменитых городских легенд связана с девушкой по имени Зоя, во время празднования нового 1956 года застывшей во время танца с иконой. Если верить истории, девушка простояла на одном месте 128 дней. Сдвинуть с места живую статую не могли ни милиционеры, ни врачи,

ни священники. До недавнего времени можно было увидеть дом, в котором якобы произошли эти события: он располагался на ул. Чкалова, 84. Однако в 2014 году здание было уничтожено пожаром, и сегодня на месте рождения легенды находится памятник Николаю Чудотворцу, изображение которого Зоя и держала в руках во время своего стояния [40].

Есть легенда о Царев Курган. Согласно легенде, под курганом погребен князь Мамаон. Он постоянно грезил пленить Русь. С данной целью он взял семерых князей и сплавился по Волге-реке. Такое путешествие получилось не очень удачным, он погиб. Его соратники на место, где похоронили Царевницу принесли много земли, и за счет этого образовался холм немалой высоты. Данной легендой можно разъяснить, почему это место теперь называется Царев кургана [41].

Стоит рассмотреть еще одну легенду о Петр I. Совершая поход на Дербент, Петр остановился в данных местах. Своим визитом он осчастливил тогда еще церковь Рождества Христова, которая была возведена в начале 18-го века. После этого визита на самой возвышенной точке кургана была установлена большая каменная плита с надписями, которые по легенде выдолбил сам царь [31].

В соответствии еще одной версии, в древности для местного населения Царев курган считался священным местом. Вzbираться на него и просто находиться рядом могли только царские особы. Отсюда и название [23].

Наряду с легендами и мифами от жителей Самарского края часто можно было услышать пословицу и поговорку.

Пословицы и поговорки — произведения устного творчества народа. Это народная мудрость, пришедшая к нам из жизненного опыта. Читать их интересно и увлекательно. В них отражён быт человека, любовь к родителям, подмечены черты характера людей и описаны природные явления. Они не устаревают, будут читаться и всегда найдут отклик в человеческой душе. Среди пословиц и поговорок есть те, что сложены русскими писателями и

поэтами, те, что были сложены в советское время, а есть пословицы и поговорки наших дней [30].

Например, пословицы про Самарский край: «Без наземь - батюшка нет хлеба от земли - матушки. Земля заботу любит. Добра мать до своих детей, а земля - до своих людей. На словах Волгу переплывет, а на деле — ни через лужу». [48]

Вывод по II главе

Русский национальный костюм — это сложившийся на протяжении веков традиционный комплекс одежды, обуви и аксессуаров, который использовался русскими людьми в повседневном и праздничном обиходе. Имеет заметные особенности в зависимости от конкретного региона, пола (мужской и женский), назначения (праздничный, свадебный и повседневный) и возраста (детский, девичий, замужней женщины, старухи).

Отличительная особенность русского национального костюма — большое количество верхней одежды. Одежда накидная и распашная. Накидную одежду надевали через голову, распашная имела разрез сверху донизу и застёгивалась встык на крючки или на пуговицы.

В связи с тем, что одежда наглухо закрывала тело, особую роль среди ювелирных украшений играют не столько навесные, сколько закрепленные на одежде — вышивка золотом, серебром, жемчугом; петлицы из золоченой тесьмы или шнура длиной 12-15 см, пуговицы из серебра, золота, драгоценных камней, цветной эмали.

Самым простым и популярным зданием была изба (дом из сосновых бревен). Для обогрева избы использовалась крупная печь из глины или

кирпича. В качестве стекол, как правило, бычи пузыри, хотя у некоторых горожан все-таки встречались стекла.

Богатые и бедные еще не столь сильно различались по одежде, еде и общению, но постепенно имущественное положение начинало проявляться всё ярче.

Самара – это город с богатой историей и классической русской архитектурой, где на фоне зеленых холмов и величественной реки Волги сочетаются золотые купола храмов и сверкающие фасады современных зданий. В этом городе с миллионным населением и 400-летней историей можно увидеть огромное количество памятников, зданий XVIII-XIX веков, а также свидетельства значительных событий XX века.

В первую очередь среди достопримечательностей Самары стоит отметить храмы и соборы, которые являются не только важными религиозными памятниками, но и представляют собой образцы лучшей российской архитектуры XIX века.

Различные сказки, мифы, легенды, предания - это, пожалуй, одно из самых интересных культурных достояний цивилизаций. Каждый народ, каждая страна, каждая цивилизация слагала свои мифы и легенды.

Не является исключением наш регион, расположенный вокруг крупной волжской излучины - Самарской Луки, которая также представляет собой особое культурное пространство, имеющее свою специфику развития с древнейших времён. Одна из легенд Самарского края это печальная и поэтичная легенда о том, как Волга, нарядившись красавицей, обманула и разлучила навеки братьев Сокола и Жигуля. Стали они горами, разделенными великой рекой.

ГЛАВА 3. РАБОТА НАД ХУДОЖЕСТВЕННО - ТВОРЧЕСКОЙ ЧАСТЬЮ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ.

3.1 Творческий замысел выпускной квалифицированной работы

«Жигуль и Сокол» (Легенда из сборника «Жемчужины Жигулей»)

«Давным-давно жили-были два неразлучных брата: Сокол и Жигуль. Каждый из них слыл отважным и мужественным воином. Полюбилась им обоим прекрасная Волга - колдунья и забыли они думать о ком-нибудь другом. Кружила им головы красотой и нежным голосом, а сама думала лишь о Каспии. Мудр и хорош собой был Каспий, давно манил он к себе Волгу, обещая любовь и богатства, и задумала она сбежать к нему.

Прознали о том Жигуль и Сокол — разгневались на обманщицу. Заперли они колдунью в темницу. Опечалилась Волга, а когда наступила ночь, запела грустно. Стало клонить братьев в сон. Но лишь ступила Волга один шаг, как поднял голову сторожевой пес и успел залаять: Бросилась тогда молодая колдунья между проснувшимися братьями. Превратилась она в реку широкую, Жигуль и Сокол стали горами высокими, а собака Сокола стала кручей у подножья своего окаменевшего хозяина. Далеко унеслись её бурные волны и влились в объятия мудрого Каспия. Ведь ради возлюбленной стал он глубоким морем.

С тех пор так и стоят братья-богатыри, разлученные рекой Волгой, и лежит у ног Сокола его верная собака, которую до сих пор зовут Тип-Тяф.»

Очень важно почитать культурные традиции прошлого поэтически духовный мир народа. Бережно отшлифованные сказки, рассказы, пословицы, поговорки родного края. Это поможет сохранить самобытность и уникальность родной земли. Перенести силу и мудрость прошлого в современность.

Свою любовь к родной земле я решила проявить в творческой части бакалаврской работы, создав скульптурную композицию по одной из легенд, входящих в литературный сборник «Жемчужины жигулей».

Данная тема является всегда актуальной, потому что именно посредством искусства возрождаются культурные традиции народа.

Новизна темы: выбранная тема в институте изобразительного искусства ТГУ разрабатывается впервые

3.1.1 Описание структуры и деталей изображение ансамбля малой пластики «Легенды Самарской луки»

Если говорить о схематической структуре данной работы, то кратко можно выразить так: структура состоит из четырех обобщенных легально выгнутых элементов, три из которых повернуты выпуклой стороной вверх и один, центральный - вогнутый. Принцип композиции строится на контрастных по массе ритмах. На особенности структуры влияют приемы стилизации, примененные в данной работе.

Принцип постановки состоит из обобщенных легализованных форм с применением декоративных дополнений в форме детализации. Детализация является трансформируемым изображением архитектурных и растительных элементов в фигуру человека. Она выполнена в форме круглых и рельефных изображений, нанесенных на общую массу скульптурных объемов.

Итак, подробнее о видах стилизации, примененных данной скульптурной композиции

Обобщение - это исключение второстепенных по значимости элементов изображения. Объединения в одну форму с акцентом на главные смысловые объемы. В данном случае у нас обобщаются человеческие фигуры. Происходит уход от подробной анатомии к условно пластическому объему. В котором необходимым условием является динамика фигуры, задающее форму будущему изделию. Сложность заключается в том, что, трансформируя средовые элементы в стилизованные фигуры людей, нельзя слишком подробно внедряться в изображения человека. Поскольку в нашей работе присутствует двойная трансформация- фигуры лежащих богатырей не что иное как горы и утесы.

Центр композиции является стилизованная фигуры Волги. В отличие от двух боковых групп, легализованные дугообразные поверхности которых направлены вверх, верхняя часть фигуры Волги смотрится как вогнутый контробъем. Левая сторона которого предназначена как функциональная чаша под свечу. Конструктивная форма фигуры Волги ассиметрична. Одна из сторон (стилизованные волны-волосы) дополнена единственными во всей композиции ажурами.

3.1.2 Стилизация форм и объектов

Согласно свойствам данного материала, была разработана стилизация формы будущей творческой работы.

В качестве стилизации был выбран

- метод обобщения формы с элементами легализации.
- Вторым методом стилизации была выбрана детализация. В виде рельефов и горельефов сюжетного характера

Но основным приемом стилизации в композиции можно считать трансформацию. Поскольку в ней один объект наделен свойствами другого объекта.

Композиция состоит из трех основных масс, одна из которых состоит из двух элементов.

1 композиция (Жигуль) состоит из глиняного пласта толщиной в 5-7 мм. Формой, очень похож одновременно на гору и на человека. В нем угадывается человеческая форма. Точнее форма мужчины богатыря. Богатырь одет в кольчугу, шлем и сапоги. Положения горы-богатыря полу лежа полу сидя. Но кроме элементов одежды и формы человека, присутствуют архитектурные постройки, взятые из образцов 13-15 века. Такие как: избы, церкви, мельницы, деревья, заборы. Очертание легкие, без детального проработки, обобщенные. Очертание бороды, форма носа, закрытые глаза. Различные по структуре плоскости могут отличаться по фактуре, например, борода и лицо, кольчуга и тело. Руки в разных положениях. Одна подпирает и держит голову, согнутая в кисти. Вторая рука

лежит на ноге. Пальцы без четкой прорисовки, лежат прямо. Рука не прямая, а полу согнутая. Гора-богатырь лежит на боку. Одна нога согнута в колене, стопа прячется за второй ногой, что лежит на согнутой. Эта нога несильно согнута и носок сапога вперед вытянута. Возле локтя у руки, что подпирает голову, расположилась деревня. Деревня тоже имеет очертания из более тонкого пласта вклепанный в основной пласт. Деревню окружает забор. На нижней ноге, что согнута, расположилась Мельница. Размер приблизительно 40 см, а высота 17 см

2 композиция (Сокол и собака Тип-Тяф)

Сокол: форма высота данная фигура имеет 16 см, а длина 42 см. Также, как и фигура богатыря Жигуля, эта фигура тоже лежит. Но уже на животе. Обе руки согнутые и голова лежит на этих руках. В позе застывшей, которой пытался подняться на руках, но его сморил сон. Но голова повернута на бок и нам показывается мужественное лицо богатыря в шлеме с кольчугой. Нижняя нога этого богатыря выпрямлена. Вторая нога согнута и упирается ступней нижнюю. Одет богатырь, как и первый, в кольчугу. Но так как это не только человек, но и гора, у ложбины перед торсом расположилась церковь с защитной стеной с башнями, что огибает лежащие руки и скрывается в пласте. Очертание лица едва заметные, обобщенные. Нос, глаза, край и форма шлема. Длина кольчуги до середины бедер. Церковь объемная, купола, здания со входом и сквозные отверстия имитирующие оконные проемы.

Собака Тип тяф: Собака имеет более мелкую фигуру в отличие от гор-богатырей. Собака имеет мощную спину, и ее голова лежит на лапах. Спина прямая. Очертаний лап нет, только присутствует основание. Морда не большая, без стоячих ушей. Собака напоминает утес, что находится у ног горы-богатыря Сокола. У основания собаки есть очертание лодок и с другой стороны обычных изб. Они были сделаны из тонкого пласта в 3-4 мм. Хвост у собаки визуально не просматривается. Собака имеет длину примерно 15 см, а высоту 13 см

3 композиция (Волга): Фигура реки-Волги имеет 39 длина высота 21. Волосы имеют длинные образ волн, ажурные. Фигура девушки полусидящее. Спина наклонена назад. Руки имеют разное расположение. Использовать можно в качестве подсвечника. Одна рука согнута и держит ладью (один из символов самарской области) перед лицом. Вторая рука полу согнута, и ладонью вверх держит у колен. Одна нога более ниже расположена и менее согнутая, вторая более выше и согнутая. От колен ноги превращаются в волну и поднимается вверх. Из одежды у девушки легко угадываются рукава от платья. Грудь девушки визуальнo выделена. Черты лица легкие. Нос, лоб, волосы, уши и изящная шея. Фигура выглядит изящной и плавной. Как и было задумано.

Композиция может располагаться более сжато, -приближено друг к другу так и на большем расстоянии, но всегда с центром – фигурой Волги. Горы-богатыри чуть дальше друг от друга. Головы расположены напротив другой. Между горами расположилась девушка Волга. У одной из горы-богатыря лежит утес-собака.

3.1.3. Выбор материала и техники исполнение. Поиск цветового решения.

Материалом для выполнения творческой работы была выбрана голубая глина Ленинградского месторождения, которая обладает высокими пластическими свойствами, благодаря которым появляется возможность выполнять работу в технике лепки из пласта, а также применять длительное ручное моделирование.

Была выбрана смешанная техника изготовления:

- формирование изделия из пласта с использованием индивидуальных выкроек для основной массы объема и деталей изображения,
- метод рельефного скульптурного наклепа из мягкой глины.

Материал глина, которой является основой выполнения данной работы по композиционному замыслу должен быть декорирован несколькими приемами.

1. Основная масса фигур, декорирована светло-розовой глиной, раздробленной до состояния муки и нанесенной на основной объем при помощи губки и кисти. Обязательным условием данного вида декорирования является влажность основной несущей массы изделия. Этот прием используется для акцентирования выпуклых и вогнутых деталей изображения. Он должен имитировать тональность скал и утесов непокрытых растительностью.

2. Применяется 2 вида ангобов темной и светло-зеленой для внесение контрастных цветовых акцентов на рыжем черепке основной массе изделия.

3. На контурбъемы и линейные рисунки, нанесенные методом гравировки по сырому черепку, после первого утильного обжига втирается коричневая и темно-зеленая травяная глазурь. Для изменения и обогащения колорита изделия.

3.2. Выполнения работы в материале

Для изготовления работы было использовано 2 метода.

1. основной метод лепки из керамического пласта.

Лепка из пласта используется в основном для изготовления творческих работ экспозиционно-оформительского характера, а в утилитарных изделиях в основном выполняет роль рельефного декора.

В работе с фарфоровыми и фаянсовыми массами, при помощи лепки из пласта могут быть выполнены предметы бижутерии.

Метод заключается в том, что форма изготавливаемого изделия сворачивается из керамических пластов (влажность 25%).

Пласты получают двумя способами, в зависимости от степени влажности и тонкодисперстности керамической массы.

Первый способ получения пласта.

Получение пласта из тонко каменной шликерной массы влажностью 40-60% происходит в такой последовательности:

1) на совершенно сухую и ровную без царапин гипсовую плиту толщиной 3-5 см, шириной 50-55 см выливают массу шликера, распределяя ее равномерным слоем толщиной 5 мм

2) гигроскопическая поверхность гипсовой плиты всасывает в себя воду из жидкой керамической массы, образуя на поверхности плотный слой массы. Время образования слоя зависит от степени влажности гипсовой плиты (5-30 мин)

3) после получения плотного слоя керамической массы толщиной до 5 мм его можно снять с плиты частями, заранее продумав их форму (выкройку). Процесс разрезания на плите осуществляется острыми деревянными стеками, чтобы не повредить гипсовую плиту.

Пласт, из которого формируют основную несущую или фундаментальную часть изделия, должен быть несколько толще и объемнее, чем прикрепляемые к нему детали. Он меньше подвержен пластическим изменениям. Если слой пласта достигает толщины 5-7 мм, то его можно снять при помощи плоской стороны стека и всю последующую работу осуществлять на рабочем столе.

Детали изделия в подвяленном состоянии соединяются при помощи керамического шликера влажностью 30-40%.

Второй способ получения пласта для изготовления — изделия- это способ раскатывания керамической массы влажностью 20%. В качестве материала для работы применяются не только фарфоровые, фаянсовые и тонкокаменные массы, но и майоликовые, шамотные массы тонкого помола.

Уплотненный ком керамической массы помещается между двумя слоями хлопчатобумажной или льняной ткани с интересной фактурной поверхностью.

Раскатывание массы осуществляется при помощи металлической или деревянной каталки. Каталкой может служить кусок чугунной трубы,

стеклянная бутылка, деревянная скалка. Под давлением скалки ткань оставляет равномерный отпечаток на керамической массе, образуя фактурный пласт. В одном изделии могут сочетаться несколько пластов с различными фактурами.

При выполнении работы необходимо придерживаться определенных правил:

- не следует подвергать пласты необдуманным пластическим воздействием и сильно мять. При изменении формы пласта необходимо сохранять свежесть полученной фактуры.

- работу следует выполнять по возможности быстро, так как при высыхании до влажности 15% керамическая масса теряет свою пластичность.

- если работа по какой-то причине не может быть сразу завершена, изделия необходимо покрыть плотным слоем полиэтилена.

В керамической практике изделия часто выполняются комбинированным способом.

Методы ручной лепки и формирования из пасты служат для создания индивидуальных произведений, они несут в себе тепло человеческих рук, и в этом их преимущество. Литые и отлитые в гипсовых формах существуют для тиражирования произведений и могут служить отличным фоном для декора, выполненного в технике пласта или ручной лепки.

На иллюстрации мы видим декорированный ансамбль «Дерево жизни» (материал: технический фарфор), который изготовлен методом вытачивания на гипсосамодельном станке с последующим отливом. Декорирование выполнено методом лепки из пласта.

Рельефный или объемный декор на вазе, плитке или блюде, выполненный методом лепки из пласта, несет в себе большие декоративные возможности.

Техника лепки из пласта ускоряет работу над изделием, стилизует его пластику, передавая различные технические эффекты:

- гофрирование и драпирование

- выгибание и вырезание
- сворачивание и конструирование

Выполняя работу, следует обращать внимание на технологические особенности сочетание декора с основой:

- в момент декорирование лепкой из пласта отлитое изделие должно находиться на кожетвердом состоянии с влажностью керамической массы 15-18 %

- при декорировании круглого изделия, основа и декор выполняются из одного материала. Соединительной массой служит шликер того же состава.

- если декор расположен на ровной или не слишком вогнутой поверхности, то материал основы может отличаться от материала декора, в качестве примера можно провести несколько сочетаний:

- блюдо или плитка отформованы из белой шамотной массы. Напоминающий песчеристый известняк, а декор выполнен из тонкого фарфора или фаянса;

- плитка отлита из красно жгущегося шликера, а декор вылеплен из белых керамических масс;

- основание рельефа обожжённого по технологии черного дымления и приобрело черный цвет, а рельеф выполнен из терракотовых пластов (красной неглазурованной глины)

Сочетание в одном изделии керамических материалов с различной степенью усадки и температурного обжига приводит к некоторым изменениям в технологии изготовления:

- декоративный рельеф лепится и сушится отдельно от формы основы на обожженной керамической плите

- при большой разнице в температуре обжига рельеф обжигается отдельно от основы.

- рельеф присоединяется к основе при помощи цветных и прозрачных глазурей

Метод лепки из пласта содержит в себе не только богатые эстетические, но и технологические возможности и является необходимым элементом практического освоения знаний.

3.2.1 Изготовление несущих пластов.

Вся композиция легенды самарской Луки состоит из трех основных групп, одна из готовых составная из двух частей. Несущие пласты для композиции раскатывались все одновременно, поскольку очень важно, чтоб сформированная несущая форма под каждую композицию выстаивалась в течение длительного времени в закрытом пространстве влажностью не менее 30%. Толщина несущих пластов делалась с запасом от 7 до 12 мм. С учетом дальнейшей деформации под объем. Пласты должны быть толще, чем в дальнейшем наносимые рельефные и объемные декоры. Чтобы получить заданную форму, в местах скругление объема делается треугольный разрез. А не посредственно под сам пласт, выступающих частях выступающей формы подкладываются круглый объем, которым может служить любая форма, состоящая из пластмассы или резины. В основном применялись круглые мячи, которые отчасти повторяют пологие склоны гор, и не рвут пласт. После формирования обобщенно заданного объема, пласт накрывался несколькими слоями полиэтилена и выстаивался в течение нескольких дней.

После того, как сформированная масса окрепнет, и глина «запомнит» пластические заданные изгибы, заданные автором, можно выдавить изнутри, то есть с противоположной стороны выдавить дополнительно более мелкие детали изображения.

В некоторых местах элементы изображения выступают более активно, чем глина может себе позволить при вытягивании массы. Поэтому мы формируем из более мелких тонких пластов, те части несущего объема, которые невозможно выдавить отдельно. И в первом пласте выполняются отверстия для совмещения с отдельно наращённым объемом, чтобы полость будущей скульптуры не имела закрытых пространств.

Следует помнить, что любые приставные детали, не должны казаться таковыми. Поэтому сращиваются детали при помощи не только шликера но мягкой глины, а так же сглаживаются и наращиваются объем в месте составления. Преимущества мягкой глины в том, что она не деформирует уже выполненные пустотелые детали, не дает большой усадки при высыхании, и лучше совмещается с пластом, не разрушая его.

3.2.2 Выполнение выкройки на несущем пласте для формирования будущего изделия

Создание выкройки, для любой формы из пласта, является очень важным элементом конструирования объема в этой технологии. Выкройка никогда почти не соответствует нашим представлениям будущей формы, угадать ее пропорции можно только методом экспериментирования. Выкройка на глиняном пласте, также, как и выкройка на ткани, является очень сложным процессом. Чтобы разработать правильную выкройку можно делать пробные варианты на бумаге. Но преимущества глины в том, что она может вытягиваться, уплотняться, сокращаться, создавая пластичные выгнутые формы. И конечно «запоминать» заданный изгиб. Поэтому если первоначально не были осуществлены практические эксперименты с будущей выкройкой, то изделия можно переделывать несколько раз. В отличие от бумаги, если глиняный пласт довольно таки мягкий, его можно положить на любую форму, и он будет ее повторять. При условии, что глина жирная, высоко пластичная.

Есть основной принцип получить замкнутый выпуклый объем, это сделать разрез определенной конфигурации. Если разрез будет напоминать, суживающий конус, то в результате этого полученной формы будет напоминать расширяющий к низу объем. Лекальные разрезы, могут давать другие типы конфигурации. Но, как и говорилось ранее, плотность пласта на котором проводится вырезание, даст возможность получить неповторимую, упругую, непрямую, форсу, обладающую энергетикой, которая свойственна этой технике выполнения.

3.2.3 Выдавливание формы изнутри по зарисовкам

Этим методом были изготовлены такие детали как руки, ноги, плечи, торс. То есть элементы изображения, которые давали незначительный по выпуклости объем. Выдавливание применялось уже после того, когда была создана общая масса будущих фигур. Этот метод дает достаточно выразительный, но не очень контрастный по объему результат. И всегда его используют как дополнительный по выразительности прием. Но он прекрасен тем, что как правило никогда не разрушает целостности несущей формы, а только создает важные пластические акценты.

3.2.4. Доработка формы при помощи мягкой глины

Мягкая глина — это то состояние материала, которая способствует надежному, прочному соединению отдельных объемов в цельное. А также выполнению очень нюансированных рельефов, пластически обогащающих скульптурное изображение. Мягкая глина никогда не разрушает пустотелые объемы, она наоборот может их укрепить. Ее можно применять как с наружной декоративной части изделия, так и внутри для укрепления заданного изгиба. И для уравнивания толщины между пластами массы. Если мягкая глина применяется с внутренней стороны пустотелого объема, то сразу можно провести аналогию с изготовлением керамической печи или камина, который вымащивается для упрочнения стенок сооружения.

В данной работе, мягкая глина применялась для смягчения переходов между объемами, для наращивания массы в деталях изображения. Одним словом-для корректировки формы.

3.2.5 Выполнение пластов различной толщины для нанесения скульптурных дополнений на основу изделия.

Пласты в любой художественной работе сужаются по мере наслоения от нижней части к верхним слоям. Поскольку всегда в основе лежит более плотная и устойчивая форма. Пласты любой конфигурации можно сглаживать, деформировать, но в некоторых случаях срез пласта остается нетронутым. И грань, полученная при срезании пласта, является частью

декоративного дополнения. В данном случае, декоративными дополнения, являются дополнения пейзажа, выполняющей функцию среды для несущего основного объема (по принципу трансформации).

Нанесенные на основной объем пласты, крепиться на густой шликер приближенной по влажности к мягкой глины. А укрепляются при помощи надавливание вручную (непосредственно руками), а также при помощи различных инструментов и штампиках. При выполнения данного вида работ, всегда надо помнить, что при нарушении плотности шликерной массы, то есть при помощи повышенной водянистости состава, вовремя высыхания изделия, может получиться расслоение деталей в результате чего в печи может произойти взрыв или отшелушивания поверхностных слоев.

3.3 Декорирование изделий цветом

В данной работе выбрана индивидуальная технология декорирования цветом. Нижний слой декора выполняется методом светлой сливочно-жгущейся глины, которая по колориту единая с красно жгущейся голубой глины и призвана создавать тональные контрасты на скульптуре за счет разницы, тона и незначительной разницы температуры цвета материала. Светлая сливочная глина высушивается и дробиться до состояния муки. Глина раскатывалась в тонкий пласт 3-4 мм. Этот пласт разрывался на крупные куски. Через некоторое время эти куски делились на более мелкие. И когда эти куски почти высохли, разрывала их на еще более мелкие куски. Когда все кусочки от пласта высохли полностью, собрала их в маленькое ведро и с помощью скалки дробилось на крупинки. Когда же часть массы глины раскрошилось до состояния муки, ситечком проводила просеивание. Из-за чего мелкие частички попали в подготовленный ранее стакан, а крупные частички вновь отправились в ведро, чтобы размельчить их скалкой.

Когда же вся глина стала мукой светло сливочного окраса, она была готова для применения

Применение ангобов для создания цветовых акцентов на изделия

Для внесения цветовых акцентов, были использованы ангобы, преимущественно двух цветов, но с различными нюансированными соотношениями. например: был использован зеленый травяной, зелено-салатовый с преимуществом желтого и зеленый темно –изумрудный. Из спектра светлых ангобов или светлых акцентов, использовались белый с оттенком оранжевого, оранжевый и телесный.

Ангобы-цветные глины с добавлением пигмента. Они обжигаются при температуре от 900-1000 градусов. 1100 обжигаются те ангобы, куда входят, тугоплавки каолин.

После выполнения декорирования ангобами, изделия подлежат вторичной оправки: зачистка, полировка, обработка цветного пятна. И проводится утильный обжиг при температуре 950 градусов.

Надо заметить, что ангоб- не сразу проявляет свой цвет. И после обжига немного отличается от первоначального вида. Но любой ангоб, если изделия требует частого соприкосновения с руками человека, должен закрепляться прозрачным стеклом-бесцветной глазурью.

Использование глазури.

В изделия были использованы не только бесцветные, но и цветные глазури. Они необходимы для получения не яркого блестящего пятна с четко образованными контурами, а наоборот, для размытой тональной растяжки и получения сдержанного мерцания из контррельефных полостей, которыми скульптура, которые были выгравированы на скульптуре ранее. Данная технология позволяет избежать неравномерного нанесения глазури на черепок и получить тонко-графическую тональную и линейную покрытие. Метод втирание глазури черепок, так же позволяет уберечь будущее изделия от пылевого загрязнения. И понизить пористость и гигроскопичность изделия.

3.3.1 Проведения утильного обжига. Выполнения декора глазурями с последующим обжигом

Обжиг проводится при температуре от 950-1050 градусов. Именно такую температуру выдерживает голубая глина Ленинградского месторождения. При температуре 1100 градусов черепок может деформироваться и потерять первоначальный вид.

3.4. Методические рекомендации проведения занятий по изобразительному искусству на тему: «Легенды народов Самарской луки»

Занятие 1. Образы легендарных женщин героинь сказок Самарской Луки в рисунках.

Цель: Рисование эскизов женщин героинь сказок в Самарской Луке.

Задача:

- повторить легенды
- составить представления в образах женщин героинь легенд
- нарисовать эскиз женщин героинь

Предварительная подготовка: на предыдущих занятиях прочитать и обсудить легенды- «Атаманша Манчиха», «Усолка богатырша», «Сокол и Жигуль».

Оборудование: бумага, карандаши, ластик, точилка.

Ход занятия:

1. организационный момент.

Проверить наличие оборудования.

2. Вкратце повторить легенды. Вспомнить и охарактеризовать женщин из этих легенд. Каждый учащийся выбирает героя легенды, которого он будет рисовать. Манчиха-атаманша, властная, умная, добрая. Усолка-старушка, защитница деревни. Волга-колдунья. Превратилась реку.

3. практическая работа.

Дети: рисуют

Учитель: наблюдает, контролирует, помогает

4. подведение итогов работы на занятии. Обсуждение, рефлексия.

Занятие 2.

Тема: изучение метода лепки из пласта.

Цель: лепка женских фигур из пласта

Задача:

- объяснить детям как работать с глиной

- научить лепить фигуры из глиняного пласта

- начать лепить фигуру по эскизам предыдущего урока

- воспитать в детях внимательность, аккуратность, эстетичность восприятия.

Оборудование: доска. Ткани, вода в пульвизаторе, ведро с водой для мытья рук, увлажненная глина, салфетки для вытирания рук, скалка, стэки для работы с глиной, материал для придания объема (шары разного размера), не острый нож.

Ход работы;

1. Организационный момент

- провести инструктаж по технике безопасности

- проверить наличие эскизов

- проверить подготовку рабочего места и оборудования.

2. Объяснения учителя как работать с глиной.

Лепка из пласта используется в основном для изготовления творческих работ экспозиционно-оформительского характера, а в утилитарных изделиях в основном выполняет роль рельефного декора.

В работе с фарфоровыми и фаянсовыми массами, при помощи лепки из пласта могут быть выполнены предметы бижутерии.

Метод заключается в том, что форма изготавливаемого изделия сворачивается из керамических пластов (влажность 25%).

Пласты получают двумя способами, в зависимости от степени влажности и тонкодисперстности керамической массы.

Первый способ получения пласта.

Получение пласта из тонко каменной шликерной массы влажностью 40-60% происходит в такой последовательности:

1) на совершенно сухую и ровную без царапин гипсовую плиту толщиной 3-5 см, шириной 50-55 см выливают массу шликера, распределяя ее равномерным слоем толщиной 5 мм

2) гигроскопическая поверхность гипсовой плиты всасывает в себя воду из жидкой керамической массы, образуя на поверхности плотный слой массы. Время образования слоя зависит от степени влажности гипсовой плиты (5-30 мин)

3) после получения плотного слоя керамической массы толщиной до 5 мм его можно снять с плиты частями, заранее продумав их форму (выкройку). Процесс разрезания на плите осуществляется острыми деревянными стеками, чтобы не повредить гипсовую плиту.

Пласт, из которого формируют основную несущую или фундаментальную часть изделия, должен быть несколько толще и объемнее, чем прикрепляемые к нему детали. Он меньше подвержен пластическим изменениям. Если слой пласта достигает толщины 5-7 мм, то его можно снять при помощи плоской стороны стека и всю последующую работу осуществлять на рабочем столе.

Детали изделия в подвяленном состоянии соединяются при помощи керамического шликера влажностью 30-40%.

Второй способ получения пласта для изготовления — изделия- это способ раскатывания керамической массы влажностью 20%. В качестве материала для работы применяются не только фарфоровые, фаянсовые и тонкокаменные массы, но и майоликовые, шамотные массы тонкого помола.

Уплотненный ком керамической массы помещается между двумя слоями хлопчатобумажной или льняной ткани с интересной фактурной поверхностью.

Раскатывание массы осуществляется при помощи металлической или деревянной каталки. Каталкой может служить кусок чугунной трубы, стеклянная бутылка, деревянная скалка. Под давлением скалки ткань оставляет равномерный оттиск на керамической массе, образуя фактурный пласт. В одном изделии могут сочетаться несколько пластов с различными фактурами.

При выполнении работы необходимо придерживаться определенных правил:

- не следует подвергать пласты необдуманным пластическим воздействием и сильно мять. При изменении формы пласта необходимо сохранять свежесть полученной фактуры.

- работу следует выполнять по возможности быстро, так как при высыхании до влажности 15% керамическая масса теряет свою пластичность.

- если работа по какой-то причине не может быть сразу завершена, изделия необходимо покрыть плотным слоем полиэтилена.

В керамической практике изделия часто выполняются комбинированным способом.

Методы ручной лепки и формирования из пасты служат для создания индивидуальных произведений, они несут в себе тепло человеческих рук, и в этом их преимущество. Литье и отмин в гипсовых формах существуют для тиражирования произведений и могут служить отличным фоном для декора, выполненного в технике пласта или ручной лепки.

На иллюстрации мы видим декорированный ансамбль «Дерево жизни» (материал: технический фарфор), который изготовлен методом вытачивания на гипсосамодельном станке с последующим отливом. Декорирование выполнено методом лепки из пласта.

Рельефный или объемный декор на вазе, плитке или блюде, выполненный методом лепки из пласта, несет в себе большие декоративные возможности.

Техника лепки из пласта ускоряет работу над изделием, стилизует его пластику, передавая различные технические эффекты:

- гофрирование и драпированные
- выгибание и вырезание
- сворачивание и конструирование

Выполняя работу, следует обращать внимание на технологические особенности сочетание декора с основой:

- в момент декорирования лепкой из пласта отлитое изделие должно находиться на кожетвердом состоянии с влажностью керамической массы 15-18 %

- при декорировании круглого изделия, основа и декор выполняются из одного материала. Соединительной массой служит шликер того же состава.

- если декор расположен на ровной или не слишком вогнутой поверхности, то материал основы может отличаться от материала декора, в качестве примера можно провести несколько сочетаний:

Метод лепки из пласта содержит в себе не только богатые эстетические, но и технологические возможности и является необходимым элементов практического освоения знаний.

3. Физкультминутка

4. Практическая работа

Дети: лепят, работают с материалом

Учитель: помогает, консультирует, наблюдает.

4. подведение итогов работы. Обсуждения работ. Рефлексия.

Выводы по III главе

При выполнении любого изделия из керамики, необходимо учитывать физические и химические свойства материалов, ибо совместимость, материала формы, и материала декора, даст возможность получение качественного технологически и логически правильного изделия.

Если не соответствует температура обжига массы изделия (глинистого состава) и температура спекания и обжига глазурного покрытия, то может произойти либо

- цек (неравномерная пропекания глазури) или
- недопекание глазури,
- если она тугоплавка.

Мы не получим тот цвет, который мы хотели видеть. Нужно точно знать технологические составы глиняной массы, чтобы правильно применить массу, по предназначению, например. Тощие глины подходит только для прессования в формы. Из них невозможно делать изделия вручную. Какие бы не были опытными мастерами, изделия у нас не получится. Потому что материал обладает низкой пластичностью.

И самым главным необходимым условием является изготовления пробников. Это получение пластических эффектов, то есть фактур, сопоставление двух различных по цвету материала в одном изделия. Готовим цветовую палитру из керамических покрытий: ангобы, глазури, соли, эмали. Для этого раскатываем пласт, нарезаем модули определенной формы, и наносим экспериментальные покрытия. Проводим обжиг и получаем результат.

Заключение

Мы живем в Самарской области и меня всегда интересовала история родного края. В самарской области много уникальных мест и, наверное, самые интересным из них является Самарская лука. Именно об этом месте создано народом много легенд и мифов. Именно здесь находится уникальный заповедник, в котором собраны и охраняются многообразные растения и животные.

Новизна выбранной темы «сувенирная малая пластика. Легенды народов Самарской луки» состоит в том, что я постараюсь не просто изучить и пересказать мифы и легенды этого края, но и как человека с художественным образованием, освоить скульптурную малую пластику из (голубой) глины, которая является одним из месторождений Самарского края, показать любовь к своему краю, с помощью сувенирной малой пластике.

Выбранная мною тема как никогда актуальна сегодня

Данная тема является всегда актуальной, потому что именно посредством искусства возрождаются культурные традиции народа.

Цель данной работы: возрождение этнических традиций народов Самарской луки через изучение эпоса, легенд, рассказов, сказок и воплощение их в творческих композициях из глины.

Задачи:

1. Изучить литературное наследие Самарского края;
2. Изучить историю народов, населяющих Самарский край, начиная с 15 века
3. Изучить обычаи, традиции костюмов народов среднего Поволжья и его особенности жизни того времени.
4. Выполнить ряд поисковых эскизов для создания ансамбля сувенирной пластики;

5.Переработать форму изображения и стилизовать образы согласно технологии изготовления;

6. Обжечь и декорировать серию сувениров из керамики. Изучить методы декорирования объемов керамических покрытий

Изучив метод. Работы из глиняного пласта мы выявили

1. Изучили литературное наследие Самарского края;

2. Изучили историю народов, населяющих Самарский край, начиная с 15 века

3. Изучили обычаи, традиции костюмов народов среднего Поволжья и его особенности жизни того времени.

4. Выполнила ряд поисковых эскизов для создания ансамбля сувенирной пластики;

5.Переработала форму изображения и стилизовала образы согласно технологии изготовления;

6. Обожгла и декорировала серию сувениров из керамики. Изучила методы декорирования объемов керамических покрытий

На основе этого мы выполнили «Сувенирная малая пластика. Легенды народов Самарской луки»

Это дало нам, что, при выполнении любого изделия из керамики, необходимо учитывать физические и химические свойства материалов, ибо совместимость, материала формы, и материала декора, дает возможность получение качественного технологически правильного изделия.

Мне помогли эти знания создать малую скульптуру. Считаю, что цель достигнута.

Я надеюсь, что мои скульптурные композиции станут стимулом для людей к изучению истории Самарской луки.

Список используемой литературы

1. Акимова Л.И. Искусство Древней Греции. Геометрика. Архаика. Серия: «Новая история искусства». СПб, 2015.
2. Алексеева Н. Край богатырки Усолки //Литературная губерния, 2016.
3. Борисова Е. А., Каждан Т.П. Русская архитектура конца 19 начала20 веков. М.: Наука, 2015. - 237с.
4. Блок В.С., Буданова А. А. Главная площадь города// Охрана и изучение памятников истории и культуры вСамарской области. Вып. 1./ Сост. Д. А. Сташенков. Самара, 2016, С. 255–266.
5. Бритова Н. Н.Греческая терракота / Н. Н. Бритова—М.:Искусство, 2016 .— 180 с.
6. Бродский В., Искусство Японии VI - XVI ВВ. «Всеобщая история искусства». - М.: 2014 .
7. Брэстед Дж. История Египта с древнейших времен до персидского завоевания.- М., 2015.
8. Бонгард-Левин, Г. М. Древняя Индия. Исторический очерк / Г.М. Бонгард-Левин, Г.Ф. Ильин. - М.: Главная редакция восточной литературы издательства "Наука",2017. - 736 с.
9. Винкельман И.И. История искусства древности. Малые сочинения. СПб, 2016.
10. Виппер Б.Р. Искусство Древней Греции. - М., 2015.
11. Гаджиева Е.А, Страна восходящего солнца. История и культура Японии. - М.: Феникс, 2016.
12. Гнедич П.П. Всемирная история искусств - М., 2015.
13. Гоголев, К.Н. Мировая художественная культура: Индия. Китай. Япония / К.Н. Гоголев. - М.: Владос, 2015. - 389 с.
14. Греков Б. Д., Артамонов М. И. История культуры древней Руси, 2016г.
15. Грибунина Н.Г. История мировой художественной культуры, в 4-х частях. Части 1, 2. - Тверь, 2014.

16. Гурьянов Е.Ф. Древние вехи Самары. Куйбышев: Куйбышевское книжное издательство, 2015. - 80 с.
17. Давыдова Л.И. Искусство Древней Греции. Серия «Твой Эрмитаж». СПб, 2017.
18. Деревенский, Б. Г. Древний Египет / Б.Г. Деревенский. - М.: Балтийская книжная компания, 2017. - 352с.
19. Ермаков Н. И. и др. Памятники истории и культуры Куйбышевской области. Куйбышевское кн. Издательство 2015 г.
20. Забелин И. И. Домашний быт русского народа в XVI–XVII веках. Т. 1–3. М., 2016

Приложения

Эскизы к дипломной работ



Сокол и Тип-Тяф





Колдунья река Волга



Эскизы к дипломной работе
Жигуль



Эскизы к дипломной работе



Жигуль и Волга



Эскизы к дипломной работе



Эскизы к дипломной работе



Эскизы к дипломной работе



Эскизы к дипломной работе



Эскизы к дипломной работе



Приложения 10

Эскизы к дипломной работе



Приложения 11

Эскизы к дипломной работе



Итоговый вариант работы

