Министерство образования и науки Российской Федерации

Южно-Уральский государственный университет

Кафедра дизайна и изобразительных искусств

## СБОРНИК МЕТОДИЧЕСКИХ УКАЗАНИЙ

## ПО САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ СТУДЕНТОВ

## НАПРАВЛЕНИЕ 54.03.01 ДИЗАЙН

Челябинск

|  |  |
| --- | --- |
| 2017 |  |

**Академический рисунок**

Пономарева Ж.В.

Законы и правила рисования усваиваются в результате сознательного отношения к работе с натуры. Каждое прикосновение карандаша к бумаге должно быть продумано и обосновано чувством и пониманием реальной формы.

Учебный рисунок призван давать, возможно, более полное представление о натуре, об её форме, пластике, пропорциях и строении. Его следует рассматривать, прежде всего, как познавательный момент в творчестве. Кроме того, необходимо знание особенностей нашего зрительного восприятия. Без этого нельзя понять, почему окружающие нас предметы во многих случаях представляются нам не такими, какие они в действительности: параллельные линии кажутся сходящимися, прямые углы воспринимаются то острыми, то тупыми, круг иногда выглядит как эллипс, карандаш по размерам превосходит высотный дом и т.д.

Перспектива не только объясняет упомянутые оптические явления, но и вооружает художника приёмами пространственного изображения предметов во всех поворотах, положениях, а также в различных степенях удалённости от рисующего.

Среди начинающих можно наблюдать массовое увлечение копированием. Путём копирования случайных оригиналов не приобретаются нужные знания, вся работа ведётся «на глаз», механическим сравнением и такой же проверкой.

При рисовании с натуры перед рисующим встаёт необходимость передать объём предмета в пространстве. Для этого почти каждое прикосновение карандаша к бумаге должно быть обосновано пониманием строения формы, законов светотени, перспективы, анатомии. В итоге у рисовальщика накапливаются знания, опыт, умения смотреть на натуру, ставить перед собой задачи и, выполняя их, продвигаться вперёд. Тем не менее сознательное копирование в процессе обучения рисунку играет большую роль. Хороший рисунок – будь то орнамент, натюрморт, голова или фигура человека – служит незаменимым пособием для занимающегося рисованием. Так рисунок дополняет и наглядно иллюстрирует теоретические объяснения преподавателя о мастерском решении задач, над которыми приходится работать и учащимся.

Копирование работ выдающихся мастеров (Иванова, Кипренского, Дюрера, Брюллова и других) может принести большую пользу достаточно подготовленным рисовальщикам. Они смогут сознательно изучать образцы высокого стиля, постигать сущность творческого пути большого художника, повышая, таким образом, культуру собственного мастерства.

Когда рисующий почувствует, что он справляется с построением, формой, освещением, пространством, ему следует ставить перед собой более сложную задачу – выявление характера и особенностей формы, выражающих данный объект.

Прежде всего, на чём рисовать? В основном это бумага и карандаш. Но бумага может обладать различными свойствами. Например, бумага плохих сортов, изготовленная из древесины, непригодна для серьёзной работы – она быстро желтеет и темнеет от света, её поверхность непрочна и не выдерживает продолжительной работы. Рисунок долго не хранится на такой бумаге. К лучшим сортам, пригодным для рисования, относятся ватман (очень плотная зернистая бумага), полуватман, некоторые сорта рисовальной и чертёжной бумаги.

Карандаши (от тюркского kara – чёрный и tas или das – камень) бывают твёрдыми, мягкими, глянцевитыми, матовыми, различной силы и цвета. Следует иметь карандаши различной твёрдости и мягкости от В до 5В, от М до 4М. Номера указывают степень мягкости карандаша: М – менее мягкий, 4М – очень мягкий.

Графитный карандаш является наиболее распространённым материалом для учебных рисунков. Рисунок хорошо держится на бумаге и легко поддаётся стиранию резинкой. 0стриём графита можно давать тончайшую линию, а его боковой, специально отточенной поверхностью – живой, пространственный штрих. Приступающий к работе должен прежде всего усвоить, что рисунок следует вести очень легко, не нажимом, а касанием карандаша, не продавливая бумаги. Этим способом рисования сохраняется поверхность и фактура бумаги, что придаёт свежесть и прозрачность рисунку и избавляет его от затёртости и неряшливости в исполнении.

В этих же целях, исправляя рисунок, не следует злоупотреблять резинкой, размазывая и втирая карандаш в бумагу. Штрихи карандаша, легко лежащие на поверхности, свободно убираются лёгким касанием резинки или снимки (клячки).

Графитные карандаши хороши для детальных альбомных зарисовок. В длительных рисунках, когда приходится прорисовывать по несколько раз одно и то же место или оттушёвывать тени, появляется блеск, что придаёт рисунку пёстрый неприятный характер.

Необходимо заметить, что этот недостаток графитного карандаша совершенно отсутствует в так называемом итальянском карандаше, обладающем большой силой и отсутствием глянцевитости.

Лучшим рисовальным материалом, особенно для выполнения тональных и подготовительных рисунков, является обожжённый уголь. 0н изготовлен из различных древесных пород. Степень мягкости угля обуславливается обжигом и породой дерева.

В зависимости от характера заточки угля им можно проводить и тонкие, чёткие линии и закрывать целые поверхности, поэтому техника работы углём разнообразна.

Выполнение каждой практической работы должно начинаться с определения того, как разместить будущее изображение на формате, т.е. какова должна быть композиция (компоновка) предполагаемого рисунка. Естественно, что основные пропорции предмета (или группы предметов), их протяжённость по вертикали или горизонтали определяется и расположение формата – вертикально или горизонтально.

Для каждого отдельного случая нужно найти размер формата листа, соотношение между изображаемыми предметами и всей изобразительной площадью, между изображением и полями бумаги. В каждом отдельном случае требуется своя композиция.

Композиция в изобразительном искусстве означает составление и расположение элементов, фигур и частей картины. 0тдельные элементы композиции должны быть связаны между собой, а внимание зрителя сосредотачивается на главном предмете (композиционном центре), которому подчиняется всё второстепенное (детали).

В учебном рисунке должно быть выполнено одно из главных требований композиции: расположение рисунка, соотношение величины изображения и фона должны быть таковыми, чтобы нельзя было в нём ничего изменить и отбросить, не нарушая целостности и равновесия всего изображения.

Для лучшей компоновки рисунка рекомендуется предварительно выполнить ряд набросков на листах меньшего формата, но пропорционально выбранному для работы.

**ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН И РЕКЛАМА**

И. С. Ли

**Рекламная стратегия и образцы рекламного продукта для предприятий**

**1. Темы презентаций**

1. Косметическая компания

2. Юридическая фирма

3. Оперный театр

4. Кондитерская фабрика

5. Высшее учебное заведение

6. Туристическое агентство

7. Мебельная фирма

8. Телеканал

9. Автомобильный завод

10. Швейная фабрика

**2. Контрольные вопросы**

1. Основные цели и задачи рекламы.

2. Основные этапы эволюции рекламы.

3. Понятие бренда. Бриф и его роль в работе дизайнера.

4. Типология средств рекламной коммуникации

5. Рекламная кампания. Цели, задачи, методы и средства.

6. Основные носители рекламы.

7. Рекламные средства в графическом дизайне.

**КОНСТРУИРОВАНИЕ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ**

Воробьева О. И.

## Методические рекомендации студентам

## по написанию рефератов

Написание реферата является:

* одной из форм обучения студентов, направленной на организацию и повышение уровня самостоятельной работы студентов;
* одной из форм научной работы студентов, целью которой является расширение научного кругозора студентов, ознакомление с методологией научного поиска.

Реферат, как форма обучения студентов, - это краткий обзор максимального количества доступных публикаций по заданной теме, с элементами сопоставительного анализа данных материалов и с последующими выводами.

При проведении обзора должна проводиться и исследовательская работа, но объем ее ограничен, так как анализируются уже сделанные предыдущими исследователями выводы и в связи с небольшим объемом данной формы работы.

Темы рефератов определяются кафедрой и содержатся в программе курса. Преподаватель рекомендует литературу, которая может быть использована для написания реферата.

**Целью** написания рефератов является:

привитие студентам навыков библиографического поиска необходимой литературы (на бумажных носителях, в электронном виде);

привитие студентам навыков компактного изложения мнения авторов и своего суждения по выбранному вопросу в письменной форме, научно грамотным языком и в хорошем стиле;

приобретение навыка грамотного оформления ссылок на используемые источники, правильного цитирования авторского текста;

выявление и развитие у студента интереса к определенной научной и практической проблематике с тем, чтобы исследование ее в дальнейшем продолжалось в подготовке и написании курсовых и дипломной работы и дальнейших научных трудах.

**Основные задачи студента при написании реферата:**

* с максимальной полнотой использовать литературу по выбранной теме (как рекомендуемую, так и самостоятельно подобранную) для правильного понимания авторской позиции;
* верно (без искажения смысла) передать авторскую позицию в своей работе;
* уяснить для себя и изложить причины своего согласия (несогласия) с тем или иным автором по данной проблеме.

**Требования к содержанию:**

- материал, использованный в реферате, должен относится строго к выбранной теме;

- необходимо изложить основные аспекты проблемы не только грамотно, но и в соответствии с той или иной логикой (хронологической, тематической, событийной и др.)

- при изложении следует сгруппировать идеи разных авторов по общности точек зрения или по научным школам;

- реферат должен заканчиваться подведением итогов проведенной исследовательской работы: содержать краткий анализ-обоснование преимуществ той точки зрения по рассматриваемому вопросу, с которой Вы солидарны.

**Структура реферата.**

1. Начинается реферат с титульного листа.

Образец оформления титульного листа для реферата:

следует Оглавление. Оглавление - это план реферата, в котором каждому разделу должен соответствовать номер страницы, на которой он находится.

2. За титульным листом следует Оглавление. Оглавление - это план реферата, в котором каждому разделу должен соответствовать номер страницы, на которой он находится.

3. Текст реферата. Он делится на три части: введение, основная часть и заключение.

а) Введение - раздел реферата, посвященный постановке проблемы, которая будет рассматриваться и обоснованию выбора темы.

б) Основная часть - это звено работы, в котором последовательно раскрывается выбранная тема. Основная часть может быть представлена как цельным текстом, так и разделена на главы. При необходимости текст реферата может дополняться иллюстрациями, таблицами, графиками, но ими не следует "перегружать" текст.

в) Заключение - данный раздел реферата должен быть представлен в виде выводов, которые готовятся на основе подготовленного текста. Выводы должны быть краткими и четкими. Также в заключении можно обозначить проблемы, которые "высветились" в ходе работы над рефератом, но не были раскрыты в работе.

4. Список источников[[1]](#endnote-1) и литературы. В данном списке называются как те источники, на которые ссылается студент при подготовке реферата, так и все иные, изученные им в связи с его подготовкой. В работе должно быть использовано не менее 5 разных источников, из них хотя бы один – на иностранном языке (английском или французском). Работа, выполненная с использованием материала, содержащегося в одном научном источнике, является явным плагиатом и не принимается. Оформление Списка источников и литературы должно соответствовать требованиям библиографических стандартов (см. Оформление Списка источников и литературы).

**Объем и технические требования, предъявляемые к выполнению реферата.**

Объем работы должен быть, как правило, не менее 12 и не более 20 страниц. Работа должна выполняться через одинарный интервал 12 шрифтом, размеры оставляемых полей: левое - 25 мм, правое - 15 мм, нижнее - 20 мм, верхнее - 20 мм. Страницы должны быть пронумерованы.

Расстояние между названием части реферата или главы и последующим текстом должно быть равно трем интервалам. Фразы, начинающиеся с "красной" строки, печатаются с абзацным отступом от начала строки, равным 1 см.

При цитировании необходимо соблюдать следующие правила:

- текст цитаты заключается в кавычки и приводится без изменений, без произвольного сокращения цитируемого фрагмента (пропуск слов, предложений или абзацев допускается, если не влечет искажения всего фрагмента, и обозначается многоточием, которое ставится на месте пропуска) и без искажения смысла;

- каждая цитата должна сопровождаться ссылкой на источник, библиографическое описание которого должно приводиться в соответствии с требованиями библиографических стандартов (см. Оформление Списка источников и литературы).

**Оценивая реферат, преподаватель обращает внимание на:**

- соответствие содержания выбранной теме;

- отсутствие в тексте отступлений от темы;

- соблюдение структуры работы, четка ли она и обоснованна;

- умение работать с научной литературой - вычленять проблему из контекста;

- умение логически мыслить;

- культуру письменной речи;

- умение оформлять научный текст (правильное применение и оформление ссылок, составление библиографии);

- умение правильно понять позицию авторов, работы которых использовались при написании реферата;

- способность верно, без искажения передать используемый авторский материал;

- соблюдение объема работы;

- аккуратность и правильность оформления, а также технического выполнения работы.

Реферат должен быть сдан для проверки в установленный срок.

**ИСТОРИЯ ОРНАМЕНТА**

Черных Д. Г.

Орнамент — базисное явление ху­дожественной культуры. Само слово произошло от латинского «ornament» — украшение, узор, организованный ритмическим чередованием абстрак­тно-геометрических или изобрази­тельных элементов (раппортов), укра­шающих здания или предметы деко­ративно-прикладного искусства. Как феномен, орнамент до сих пор рассматривается через призму прикладной функции украшения чего-либо. Как явление духовное, в аспекте мировой культуры, орна­мент мало изучен. Его эстетические, художественные каче­ства, зачастую, ставятся в зависимость от назна­чения, формы, материала вещи. Гене­зис орнамента сводится к древним технологическим процессам, в конеч­ном счете — к материальным, утили­тарным потребностям человека.

Орнамент, в отличие, например, от живопи­си или скульптуры, обязательно связан с какой-то конкретной формой вещи. Это обстоятельство было поводом считать его неким априор­но второстепенным, дополнительным искусством.

Теоретическая база изу­чения орнаментального искусства в отечественной и мировой науке основывается, в основном, на литературе либо описательного ха­рактера, например комментарии к толстым, красочным фолиантам — сборникам иллюстраций по мировым орнаментальным стилям, либо на рабо­тах, посвященных чисто формально­му анализу тех или иных орнаменталь­ных композиций с использованием методов точных наук.

Очень мало специальной учебной (как и научной) литературы, посвященной содержательной стороне орнаментального ис­кусства.

На сегодняшний день, в теории су­ществует весьма плодотворное направ­ление исследований в различных об­ластях культуры, рассматривающее ее историю с позиций специфичности сознания каждой эпохи. Вне такого понимания, невозможно правильно подойти и к проблеме происхождения искусства вообще, включая орнамент.

Уже в тех пиктограммах, которые пред­шествовали орнаменту, человек отображал свои ощущения природных ритмов, но отображал их не абстрактно, а представляя в том же мифологичес­ком обличье, в котором заключалось и его знание об окружающем мире.

О. М. Фрейденберг утверждает, что корен­ным свойством первобытного созна­ния является его конкретность, то есть от­сутствие в нем каких-либо абстраги­рованных идей. Такое представление не обедняет представление о первобытном сознании, а напротив, говорит о воз­можностях, совершенно недоступных для плоскостного мышления совре­менного человека, которому для по­стижения каких-то более сложных понятий необходимо обязательно оторваться от действительности. Од­новременно с конкретностью, как от­мечает Фрейденберг, первобытное со­знание образно и пред­метно, так как выражает себя в двух формах — как слово и вещь. Матери­альный предмет — овеществленное слово. Что касается образности, то она подразумевает качество тождественности. Слия­ния в своих представлениях различ­ных понятий, когда, как она выража­ется, «одно и есть другое».

В представлении древнего человека, единым целостным процессом представлялось все бытие. Так, например, охоту предваряли ритуальные действия пе­ред изображением зверя-тотема с при­нятием его жертвенной крови; так же ритуален был и сам процесс охоты, убийство зверя, разделение его между членами племени.

Мифологичность древнейшего предметного мира связана с особен­ностями мировоззрения и соответ­ствующим образом жизни, в котором не было ника­ких «сугубо утилитарных» процессов, не охваченных сакральным сознани­ем. Поэтому орнамент древнего мира нельзя рассмат­ривать вне породивших его семантико-мифологических корней.

Семантика (от [др.-греч.](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B5%D0%B3%D1%80%D0%B5%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) σημαντικός — обозначающий) — серия научных дисциплин и концепций о смысловой интерпретации в различных символьных системах.

Кричевский Е. Ю. на конкретном исто­рическом примере, раскрывает первичный механизм формирования орнаментального искусства — от семантически-значимого изображения до превращения его в декоративный образ. Он описывает процесс формирования орна­мента во времени, главное внимание сосредоточива­ет на моменте перехода от смыслового рисунка к декоративно­му. В более поздний период, когда прежде созданный ор­намент уже утрачивает для создателей свое магическое значение, возникает явление совершенно ново­го смысла: проникновение в него эле­ментов чисто изобразительного харак­тера. Эти новые элементы также заключают в себе сакральное начало.

По мнению Кричевского изначаль­но сама связь предмета (сосуда) с орнаментом была именно смысловой, мировоз­зренческой, не было нужды ее декора­тивно подчеркивать, ибо она исходила из того реального смысла, который выражался и самим сосудом, и его изображением. Со временем, по мере забвения этих базовых связей, возникают вторич­ные, декоративные, выражающиеся формальным объединением конструк­ции сосуда и характером декора.

Таким образом, по мере потере буквальной семантической значимости те или иные элементы и композиции приоб­ретают иной, уже собственно художе­ственный смысл.

Кричевский пишет: «Изменения осуществляются в той мере, в какой слабеет первоначаль­ное семантическое значение орнамен­та, забывается его магико-религиозная символика и он из идеограммы превращается в простое украшение». Для археолога Кричевского, как и для других ученых-практиков, орна­мент, теряющий свое сакрально-семантическое содержание, становится «простым украшением». В таком ка­честве он утрачивает для них интерес, ибо искусство, как таковое, археологию не интересует. Искусствоведение, начинающее интересоваться орнамен­том с момента, когда в нем появляется художественное начало, этой предыстории, зачастую, не знает и изучает орнамент по своим методикам.

Но в момент перехода изображения из смыслового в деко­ративное в нем происходит преобра­зование гораздо более глубокого порядка, вовсе не сводящееся к про­стому выхолащиванию семантическо­го содержания. Накопленный ми­ровоззренческий багаж, в течение длительного времени многими поколениями воспринимавший­ся как нечто жизненно важное, теперь перевоплощается в новое образова­ние — художественный образ.

Худож­ник декоративного искусства сознательно украшал окружающий мир, отражая уже не космическую гармонию, а со­здавая представляющийся ему идеал на уровне предметного мира. Воплощенный в деко­ративном искусстве идеал проявляет себя как художественный вкус, кото­рый находит коллективное матери­альное воплощение в стиле эпохи. Ярчайшим выразителем стиля, во все времена и был орна­мент.

**История изучения русского орнамента.**

Интерес общества к изучению истоков народной культуры, то разгорался, то угасал. Например, интерес дворянства к национальной культуре вообще и к орнаменту в частности в Российской Империи достаточно глубоко проявился лишь в XIX веке. До этого времени русское дворянство интересовалось в основном западно-европейской культурой. После Отечественной войны 1812 года, в дворянских кругах начал пробуждаться интерес и культуре собственного народа.

Исследователями, русскими и зарубежными, стали предприниматься попыт­ки изучить искусство построения орнаментальных композиций. О рус­ском орнаменте писали археологи, этнографы, историки, искусствоведы. В первую очередь внимание научного мира было обращено на изучение искусства XI—XVII вв. Среди наиболее известных ученых, занимавшихся вопросом орнамента, были Ф. Г. Солнцев, Ф. И. Буслаев, И. М. Снегирев, В. И. Бутовский, В. В. Стасов, известный французский ученый Б. Виолеле-Дюк. Они занимались исследованием русского орнамента во всех его проявлениях — не только как уникального явления, но и как составной части формы и декора различных предметов.

Изучались не только традиции русского народа, его быт, а также пред­меты быта, литературное творчество. Особое внимание уделялось архи­тектурному наследию Владимиро-Суздальской Руси, храмам во Владими­ре, Суздале, Юрьеве-Польском, Кидекше, которые привлекали красотой своих белокаменных узоров.

Выставка рукописных книг XI—XVII вв., проводившаяся в 1856 г. в Императорской публичной библиотеке в Санкт-Петербурге, побудила В. В. Стасова, известного искусствоведа XIX столе­тия, заняться составлением альбома, где были бы представлены примеры славянского и восточного орнамента рукописей. В1880 г. двадцатипятилет­ний труд был закончен и издан на средства государственного казначейс­тва. Вышедший в свет труд Стасова вызвал ряд положительных рецензий со стороны известных ученых того времени.

Гораздо раньше, в 1860 г., под руководством В. И. Бутовского было под­готовлено и напечатано другое уникальное издание — «История русско­го орнамента XI—XVI веков». В богато иллюстрированном альбоме представлены всевозможные варианты украшения рукописных книг — от отдельных элементов русского орнамента до изображенных в натураль­ный размер заставок и инициалов. Примеры русского орнамента были опубликованы как научное пособие для молодых художников. Видя, как необходимо для молодых специалистов знание национальной культуры, которая может быть передана только через орнаментальное искусство, В. И. Бутовский работал вместе с педагогами и учениками над созданием «энциклопедии русских орнаментов». Фактически, В. И. Бутовский пер­вым так широко продемонстрировал многообразие и красоту русского орнамента XI—XVH вв. Перед тем, как опубликовать результаты исследования, В. И. Бутовский представил зарисовки и эскизы на московской Мануфактурной выставке линии орнамента.

В 1881 году на престол вступил император Александр III. Он интересовался русской историей и культурой, был создателем и первым председателем Русского Исторического общества, при его участии и отчасти на его собственные средства создан Русский музей, после кончины Александра III и вплоть до 1917 носивший его имя. В результате деятельности царя, даже покрой военной формы войск Российской Империи был приближен к покрою мужского русского народного костюма. Воинский костюм лишили многих декоративных элементов, он стал более удобным, практичным, универсальным, легче подгонялся по фигуре, снизилась его стоимость для казны. Но часть офицерского корпуса отнеслась к нововведениям негативно, считая такую униформу «мужицкой» и не соответствующей статусу дворянина. Элементы русского орнамента проникли, в том числе, на воинские знамёна и денежные знаки.

Начало изучения русских вышивок положил В. В. Стасов: «Орнаменты всех вообще новых народов идут из глубокой древности, а у народов древнего мира орнамент никогда не заключал ни единой праздной линии: каждая черточка тут имеет свое значение, является словом, фразой, выражением известных понятий, представлений. Ряды орнаментистики – это связная речь, последовательная мелодия, имеющая свою основную причину и не назначенная для одних только глаз, а также для ума и чувства».

Первые описания текстильных узоров и попытки поиска скрытого в них смысла предпринимали люди знаменитые: члены Императорского археологического общества и многочисленных учёных архивных комиссий Российской империи. Им удалось зафиксировать бесценный материал, ныне утраченный безвозвратно: исконные народные названия отдельных элементов орнамента, более-менее ещё не искажённые исчезновением патриархального крестьянского быта.

В 1875 г. на заседании III археологического съезда в Киеве профессор истории русского права Д. Я. Самоквасов доложил о произведенных им в 1872–1874 гг. раскопках в Чернигове богатого княжеского кургана Черная Могила, который связывался в народном предании с именем основателя Чернигова мифического (или эпического) «князя Черного». Участники съезда осматривали многочисленные предметы из раскопок на выставке съезда. Раскопки Самоквасова открыли миру целый музей русских древностей X в. В Черной Могиле найдены: оружие, доспехи, украшения, орудия труда (вплоть до проколки для вышивания), игральные кости и фишки, золотые монеты, ключи и замки, окованные в чеканное серебро знаменитые турьи рога. Черную Могилу следует рассматривать, как наилучший образец русского княжеского кургана, датированного византийскими монетами императора Константина Багрянородного (945–959 гг.).

Гарнитуры украшений русских знатных женщин известны по многочисленным кладам, зарытым преимущественно во время нашествия Батыя в 1237–1241 гг. Кондаков Я. В своей книге «Русские клады» изданной в 1896 году приводит описание различных кладов: Рязанского (1822 г.), Киевского (1824 г.), Переяславля (1855 г.), Чернигова (1883 и 1887 гг.) и других. Огромное количество золотых изделий содержалось в киевских кладах 1240 г. Так, например, в одном кладе, найденном в 1842 г. у Десятинной церкви было «несколько сотен» колтов из золота с перегородчатой эмалью. Найденным кладам посвящена большая литература.

Кстати, среди всех 110 кладов, зарегистрированных до 1954 г. (сводка Г. Ф. Корзухиной), нет ни одного клада с достоверно мужскими вещами. В составе кладов нет ни мечей, ни шлемов, ни пряжек от мужских поясов; нет здесь и посуды и других предметов общей княжеской казны. В небольших по объему кладах спрятано в тяжкий час только женское добро. Мужские же, княжеские инсигнии хранились, очевидно, в княжеской казне и вместе с ней доставались победителям.

К величайшему сожалению, многие сотни тысяч русских деревенских и городских наличников на домах XVI–XIX вв. не были в свое время изучены этнографами в полной мере, хотя этот объект в отличие от вышивок был на виду и не требовал особых розысков. Нет не только сводного исследования о наличниках двух десятков северных областей России и Белоруссии, но нет и полной картотеки этого ценнейшего источника сведений о народном искусстве и его семантике. Поэтому современным исследователям очень трудно всесторонне обобщить этот важный материал.

В 1920-х годах текстильный орнамент продолжили изучать областные общества краеведов. Относительно систематизированные материалы были опубликованы в областных изданиях или осели в архивах. Интересны труды смоленского этнографа Е.Н. Клетновой, рязанского этнографа Н.И. Лебедевой, известного археолога В.А. Городцова  и материалы уникального исследования Сапожковских краеведов П. и С. Стахановых. Клады с серебряными браслетами были найдены в Твери (1906 г.), в Киеве на Стрелецкой улице (1939 г.) и в Старой Рязани (1966 г.)

Во второй половине XX века в СССР, на этнографические поиски и реставрацию выделялись значительные средства. Средства массовой информации активно стимулировали и пропагандировали интерес к изучению, прежде всего, отечественной культуры. Много литературы, посвящённой описанию узоров народной вышивки и ткачества по всей территории СССР, издаётся в 1950–1970-х гг. Выходит ряд художественных альбомов и каталогов народного костюма. Изучая орнаменты народов Сибири, С. Иванов разработал схемы образования орнаментальных форм в зависимости от вида используемой симметрии. Растёт интерес историков, археологов, искусствоведов к смыслу изображений: специальные комплексные исследования предпринимают Г.П. Дурасов, Г.С. Маслова, Б.А.Рыбаков, А.К. Амброз.

Лихачев Д. С. подчёркивая значимость произведения древнерусской литературы для всей русской культуры писал: «Почти 170 лет находится «Слово о полку Игореве» в поле зрения издателей, исследователей, переводчиков, поэтов, художников и просто читателей. Оно породило огромную исследовательскую литературу, вошло в русскую поэзию, в русскую художественную литературу, в русскую музыку, отразилось в живописи, во всех исследованиях древней русской культуры. Оно само стало явлением культуры не только древней, но и новой». И ещё: «Подлинность «Слова» получала все новые и новые подтверждения в ходе его постепенного изучения, как среди новых открытий литературоведов, искусствоведов, археологов, языковедов и историков культуры древней Руси все увеличивалось число фактов, подтверждающих уверенность в подлинности «Слова», объяснявших отдельные его стороны и места, ранее казавшиеся неясными или «одинокими».

В 1950–1980-х были проведены глубокие исследования по изучению символики деревянной резьбы. Вышла обширная литература, посвящённая деревянному зодчеству.

В 90-е годы прошлого века вновь появились материалы изучения местных традиций. Новые исследователи музейных фондов и коллекционеры-любители обратили внимание на пропущенные прежде детали украшений народной одежды, что позволило проследить в народном костюме отражение славянской языческой культуры и социально-родовую информацию о владельце. Многочисленные попытки практической реконструкции применения и смысла народного орнамента были предприняты сторонниками возрождающегося язычества. А. Голан в своей капитальной работе проследил единую мифологическую основу символов орнамента у народов мира, а работы М.Ф. Пармона исчерпывающе осветили особенности кроя и формы народной одежды.

Что касается государственных структур Российской Федерации, то с 90-х годов XX века интерес к русской культуре у них угас. Сокращенно, урезано или прекращено финансирование археологических и этнографических экспедиций. Реставрационные работы зачастую проводятся в целях поддержки каких-либо политических акций и бывают приурочены к какому-либо юбилею. Полностью свёрнута программа популяризации традиционной народной культуры на государственных СМИ. Без финансовой государственной поддержки оказались фестивали традиционной народной культуры и фольклёрные коллективы. Энтузиасты-мастера, которые изготавливают предметы быта (туески, лапти, солонки, ложки, кружки и т.д.), детские игрушки, одежду и обувь с использованием традиционных методов и по традиционным лекалам, на своём горле ощутили силу железных перстов современных рыночных реалий и бдительное око государственных контролирующих (административных, лицензионных, налоговых, правохранительных) структур. Для надзорных органов нет абсолютно никакой разницы: то ли гражданин торгует пивом и сигаретами, то ли делает игрушки для детей из экологически чистых материалов, в которые когда-то играли его далёкие предки.

С начала 90-х годов ХХ века ответственность и тяжесть исследований (частично) и популяризации (всецело) русской народной культуры с могучих государственных плеч, перешла на хлипкие плечи пёстрой, разнокалиберной массы «выживших» фольклёрных коллективов, учёных «старой закалки», энтузиастов-фанатиков, «доживающих свой век» мастеров традиционных ремёсел, частных предпринимателей, малочисленных неформальных обществ. Именно они издают литературу, посвящённую русской народной культуре, устраивают фольклёрные фестивали, семинары, снимают документальные фильмы, выдвигают различные гипотезы, исследуют артыфакты и участвуют в реконструкциях.

В науке существует, как минимум, два подхода при изучении древнерусского искусства вообще и орнамента в частности. И на популярность каждого из этих подходов в определённый исторический период, на мой взгляд, существенное влияние оказывала политическая ситуация в стране.

В дореволюционной России преобладал подход, при котором русское средневековое искусство рассматривалось через призму господства православного мировоззрения и определяющего влияния византийского искусства. Эта точка зрения преобладает и в современной России. Буткевич Л. М. пишет: «Главная особенность, отличающая характер русского декора от западноевропейского, определяется тем же, чем и само коренное различие этих культур как таковых: это различие в типах мировоззрения, базирующихся на католической и отпочковавшейся от нее протестантской религии — в одном случае, на православной — в другом.» И ещё: «Национальная культура Древней Руси, опирающаяся на византийское наследие, практически отказалась от пласти­ческого строя архаичного искусства (хотя и взяла на вооружение некото­рые его элементы). И этот отказ был вполне естественен, так как по сути дела речь шла о смене одного типа ор­намента другим, имеющим те же ис­токи, но гораздо более развитым, обо­гащенным историей плодотворного взаимодействия с великими мировы­ми культурами. Языческое наследие навсегда сохранилось как прекрасный раритет, как вечная память о детстве в сказочном изложе­нии, детских играх, народных обыча­ях.»

Другой точки зрения придерживается академик Б. А. Рыбаков, сторонник так называемой теории «двоеверия», которая была популярна в СССР во второй половине ХХ века, когда активно в советском обществе велась пропаганда атеизма.

Рыбаков пишет: «Анализ языческих представлений с одной стороны позволяет нам проникнуть в истинную семантику средневекового прикладного искусства христианской поры, а с другой стороны, будучи взят ретроспективно, позволит нам подойти к более важной исторической теме – к вопросу о теологических, магических и космогонических разработках, произведенных в языческую пору русскими волхвами, «руководителями религиозной жизни народа».

И ещё: «Увлечение языческой стариной было в какой-то мере эмансипацией от церковной догматики, от греческих форм культа, поиском своих национальных религиозных воззрений и обрядов. В эпоху наивысшего расцвета русских княжеств, достигших уровня передовых европейских стран, национальная, прадедовская вера обрела новую, более возвышенную форму культа света, солнечного света, «тресветлого солнца». Главным персонажем, предметом почти открытого почитания стал не фаллический Род, не Перун, требовавший кровавых жертв, а солнечный бог света (во всех средневековых смыслах этого слова), сын небесного Сварога, Солнце-Царь Дажьбог. Можно думать, что в завуалированном виде этот культ проник даже в церковное искусство.» И приводит пример церкви во Вщиже. На церковном алтаре находились бронзовые арки, изображавшие модель мира. Верхняя небесная часть была представлена движущимся по небу тресветлым солнцем, а нижний мир олицетворялся (отсутствующими в византийской схеме) огромными ящерами.

На интерес к изучению, воспроизведению и пропаганде народного искусства всегда оказывали влияние социальные, политические, религиозные события и убеждения общества, установки того или иного государственного режима. В средние века церковь выпускала поучения против язычества, бичуя языческие обряды, традиции и всё что с ними связано. Энергичная борьба с идолопоклонством привела к почти полному отказу от скульптуры, как вида искусства, на Руси.

Пятьсот лет спустя, во второй половине XIX столетия, в русском обществе стал возрождаться интерес к старине. Это было время активных археологических раскопок, публикаций неизвестных памятников древнерусской литературы, изучения творчества древних зодчих и живописцев. Увлечение русским Средневековьем не преминуло сказаться и на рисунке инициальных букв. В 1890-е годы в словолитне А. С. Суворина было изготовлено несколько любопытных гарнитур, применявшихся в оформлении журнала «Исторический вестник». Интересны книжные работы художников Виктора Михайловича Васнецова («Песнь о вещем Олеге» А. С. Пушкина, 1899) и Ивана Яковлевича Билибина («Сказки», 1899—1902). Последнему удалось перекинуть поистине живой мост между двумя эпохами, органично сочетав, казалось бы, мало сочетаемые явления: грубовато-простодушный рисунок древнерусских буквиц и рафинированный колорит стиля «модерн».

В архиве Рязанского историко-архитектурного музея-заповедника хранится переписка рязанского градоначальника и Скопинского епископа (XIX век). Оба корреспондента ругали «развратных» русских баб, которые, несмотря на великие церковные праздники, разгуливали по городу в «непристойно» расшитом «нижнем» белье  народной рубахе с вышивками по подолу. Обычай требовал, чтобы вышивки выставляли напоказ, а мастерицы изображали на них, то рожаниц, то символы плодородия.

В годы Великой Отечественной войны и спустя десятилетия, изымались и уничтожались народные изделия с изображением свастики - одного из ключевых элементов славянского орнамента. А передовые технологии XXI века грозят окончательно стереть с лица Земли русские народные промыслы с их малой производительностью и примитивными технологиями.

**Происхождение орнамента.**

Первым возник геометрический орнамент – сочетания прямых и волнистых линий, кругов, клеток, крестов, ромбов - им украшались предметы быта первобытных людей. Для древнего человека они были условными знаками, с помощью которых он выражал свои понятия о мире. Прямая горизонтальная линия означала землю, волнистая – воду, крестом изображали огонь; ромб, круг или квадрат символизировали небесный огонь – солнце. Из комбинации тех же простейших элементов составляли более сложные знаки-символы. Нередко они играли роль оберега, их чертили как заклинание.

Археолог В. И. Би­бикова обнаружила изобразительные истоки ромбо-меандрового орнамен­та на печатках для татуировки, отно­сящихся к эпохе неолита. Эти печатки, изготовленные из бивня мамонта, имеют природный узор, состоящий из различных соче­таний ромбо-меандрового орнамен­та. Оттискиваемое с помощью этих печаток изображение было для его носителей «знаком ма­монта», то есть благополучия, изобилия, блага. Как показал в своем исследо­вании академик Б. А. Рыбаков, в земледельческой культуре этот знак превращается в символ плодородия, который, имел распростра­нение в древних культурах. (рис. 1а)

Невероятной представляется настойчи­вость, с которой первобытные люди в самых различных уголках мира столь упорно и в течении долгих веков изображали одни и те же предметы, пока они не стилизовались до всеоб­щего универсального знака, несуще­го сложный понятийный комплекс, трансформировавшийся в художе­ственное качество.

Почитание и обоготворение неба является центральным в системе религиозных воззрений древних людей. Эти культы свойственны были и земледельческим, и охотничьим, и скотоводческим племенам бронзового века. Единство этих воззрений привело к сходству знаков - идеограмм. Знаки слились в единый комплекс, выразившийся в благопожелательной идее плодородия, свя­занной с идеей не­бесной воды.

В многообразии проявлений древней мировой орнаментики чет­ко прослеживается определенный ряд мотивов и их сочетаний (компози­ций), который является базовым, ос­новополагающим на протяжении всей ее истории. Среди них на пер­вое место следует поставить круг, крест и квадрат — три универсальные формулы, на которых зиждится вся наша мате­риальная культура.

Для восточных славян аграрный культ солнца становиться центральным, так как их основное занятие — земледелие. Солярные знаки, зародившись в глубокой древности, сохранились в русской орнаментики до нашего времени. С изменением религиозных верований, они трансформировались как по форме, так и по содержанию. К ним относятся возникшие в бронзовом веке (их формирование началось еще в неолите) колесо, круг, звезда и свастика. Они сохраняются в народном искусстве до сих пор, например, в орнаментации народной одежды. Розетки, крестообразные фигуры, круги, иногда со вписанной в них розеткой в шестиугольнике, ромбы и части их явились основой геометрического восточнославянского узора, одинаково выполняемого от Белого моря до Карпат разнообразными техническими приемами.

Крест – это древнейший символ, существовавший у многих народов задолго до христианства; первоначальная форма креста имитировала древнее орудие для добывания огня, поэтому знак стал эмблемой сначала огня, а затем и небесного огня – солнца. Однако, существует еще одна точка отсчета – антропоцентрическая, когда пространство исходит от человека во «все четыре стороны». Именно такое осмысление пространства наблюдается в многочисленных заговорах, по сию пору бытующих в деревнях и несущих анимистические представления людей каменного века.

Знак креста является древнейшим выразителем идеи пространства, окружающего нас со всех сторон и зафиксированный еще у земледельцев энеолита. Когда крест помещали в круг, то обозначали его повсеместность, распространение на все стороны, которых было четыре. То есть распространения добра или охраняющих сил «на все четыре стороны». У идолов их четыре головы ориентировали на четыре стороны света. Идея координат и умение определять стороны света появилось у охотников мезолита, для которых точкой отсчета, ориентиром стала Полярная звезда, своеобразная «ось мира». Поэтому крестообразная, четырехчастная композиция стала главнейшим орнаментальным узлом орнамента у многих народов.

Свастика является огненным знаком и рождается при вращении креста. Русское название свастики  «коловрат», то есть «солнцеворот». «Коло» - древнерусское название солнца, «врат»  вращение, возвращение. «Коловрат» (рис. 1з) обозначал прирастание светлого времени суток или восходящее весеннее солнце, в то время как «посолонь» (рис. 1ж)  убыль дневного света и заходящее осеннее солнце. Если свастика является сложносоставной (рис. 1и), то срединная и окраинная части символа могут двигаться как в одном потоке, так и во взаимно противоположных направлениях.

Древнейший знак – «ромб с крючками» (терминология А.К. Амброза). Это наиболее архаичный из культовых символов, появившийся в период раннего производящего хозяйства. В это время сложилось космогоническое представление о матери-земле как основе всего сущего и об ее мужском спутнике и супруге. Одиночный ромб с крючками – знак плодородия. (рис. 1г) Археологические данные свидетельствуют о последовательном распространении этого знака в стороны от древнейшего переднеазиатского очага земледелия, в зоне, получившей из этого очага культурные растения. Примитивное земледелие содержало в себе аграрно-заклинательные обряды как неотъемлемую часть производственного процесса: после засевания поля знаки наносились на него для придания ему животворящей силы. Поражает стойкость этого знака на протяжении шести тысяч лет при сохранении изначального смысла.

Касаясь круга жизни человека, ромб символизировал женское естество и воспроизводящую силу женщины – её наружные половые органы. При этом «чистый» ромб обозначал девственность, (рис. 1б) с точкой посередине – её утрату, а с четырьмя и более точками – зрелость, материнство. Поэтому часто его изображение располагается внизу живота на древних статуэтках женских антропоморфных фигур.

Рожаницы олицетворяют производительную силу солнца от завязи плодов до сбора урожая, от зачатия ребёнка до завершения детородного периода. Их изображение состоит из ромба/квадрата – «головки» и 2-х открытых полуромбов – «ножек». Когда «ножки» обращены к середине в солнечных «кругах», а «головки» наружу – это символизирует сосредоточие растительной и плодоносной силы в ком-либо. (рис. 1д) Когда наоборот, «головки» внутри, «ножки» снаружи – это плодорождающая сила солнца, исход созревшего вовне, «рог изобилия». (рис. 1е) То есть в одном случае сила идёт в рост, а в другом – в плоть.

Переход девушки-невесты после свадьбы в статус женщины-жены, от замужества до рождения ребёнка-первенца – подобен периоду от весеннего равноденствия до «макушки лета». Женщина в это время привлекает токи жизни в своё тело и узорочье на её одеждах самое щедрое. С рождением ребёнка происходит становление женщины-матери, что соответствует периоду от летнего солнцестояния до осеннего равноденствия в природе. Связь ромбо-точечного узора с плодовитостью наиболее ярко проявляется в свадебной обрядности и быте молодой женщины. Происходит совмещение понятий рождения детей и урожайности поля, которые обеспечивают семейное счастье.

Гуськи «S»-образный графический элемент, отображение правостороннего или левостороннего вихря, объединяющего небесную и земную стихию, соединение их друг с другом при вертикальном изображении символа. В горизонтальной позиции указывает на преемственность, объединение прошлого и будущего, поддержание повторяемости порядка. Причём в правосторонней скрутке, как и у свастики, сила идёт в рост, концентрируется, а в левосторонней скрутке – на созревание и отдачу. Последовательно соединённые они дают ритмический ряд, призывающий благополучие в семью. (рис. 1к)

Треугольники с основанием внизу и вершиной вверху обозначают мужское начало и солнечные лучи, если принять во внимание такое расположение, как будто человек сам и является солнышком, свет идёт от себя. А треугольники основанием вверху и вершиной внизу – женское начало, подобно земле, которую освещает.

О цвете. Основной цвет ткани – белый, а композиции прорисовывались либо по белому белым, либо по белому красным. Символика цвета следующая. Белый цвет – это цвет чистоты, невинности, смерти, точнее переходного состояния из одной сферы жизни в другую, символ самого перехода, а кроме того это свет поднебесного мира, Белый свет. Охранные узоры прописывались невидимо – белым по белому, и читались на просвет в лучах солнца или огня. Основным цветом для прорисовки орнамента был красный. Красный цвет – это цвет жизни, плодородия, сияния небесного огня, символ рода, как большой семьи людей. Белый и красный цвета составляли всё многообразие узорочья, а многоцветье появилось намного позднее.

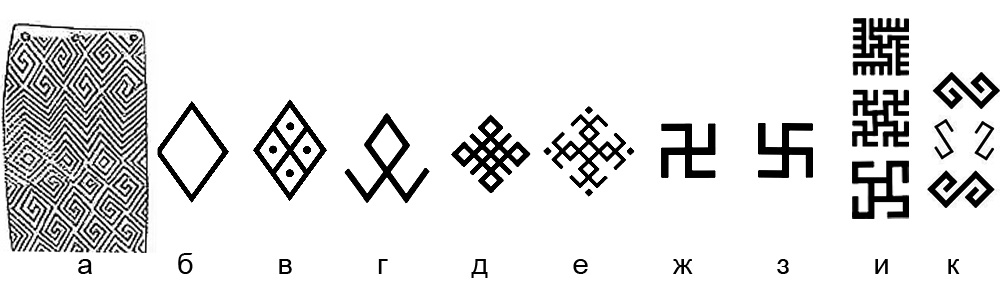


Рисунок 1

**Плетёный орнамент.**

В средневековой архитектуре, прикладном искусстве X — XV вв. часто встречается своеобразный орнамент, известный в науке под названием «плетеный». Распространенный в искусстве Ирана, Средней Азии, Закавказья, Египта, он известен также в памятниках Западной Европы и Древней Руси. Его можно встретить в архитектурном декоре древних соборов, в изделиях из литой меди, в чеканных и гравированных украшениях из серебра, в резьбе по дереву и кости, в рукописных книгах. В XI и особенно в XII в. в Киеве и других городах Древней Руси плетеный орнамент приходит на смену древнему геометрическому.

Плетеный орнамент известен в двух основных взаи­мосвязанных разновидностях: узла и жгута. Мировоззренческая идея, лежащая в их основе — понятие связи, объеди­нения, единства, — изначально, в кос­могоническом смысле понималась как единство Неба и земли, творца и тво­римого. В основе своей узел — знак соедине­ния двух начал, опирается на идею креста, середина его (средокрестие) и воспринималась в особо сакральном смысле соединения. Жгут же представляет собой как бы пролонгированный узел. В древнейших культурах веревка вос­принималась как тот же символ связи Неба с землей, ассоциировалась с не­бесной лестницей, Древом, нитью жизни. Это нашло свое отобра­жение в мифологии и искусстве мно­гих народов. Так, существует ряд ми­фов о богинях, прядущих нить жизни, толщина и длина которой определяет человеческую судьбу. У древних славян это богиня Макошь.

Как утверждает исследователь плетёного орнамента Елкина А.К., истоки плетёного орнамента надо искать в плетении — древнейшем рукоделии, приемы которого передавались из поколения в поколение, вплоть до наших дней. При анализе структуры разнообразных плетеных орнаментов всегда констатируется правильность чередования их линий, переплетающихся друг с другом. Таким образом, эти узоры вовсе не «причудливы», а закономерно технологичны. Технические ошибки в них — явление исключительное. Мир плетеных вещей заполнял воображение человека настолько, что это выплеснулось в богатейшую орнаментику. Всеобщностью, доступностью приемов и объясняется та легкость, с которой сложнейшие геометрические «хитросплетения» одинаково воплощались и каменщиками, и литейщиками, и резчиками по дереву и кости, и художниками книг.

Елкиной А.К. выполнены модели плетеных предметов из тесьмы по изображениям в декоре памятников архитектуры, прикладного искусства и книжной графики X — XV вв. Это привело к открытию ряда забытых ныне приемов плетения и позволило выяснить диапазон возможностей древнего ремесла. Проведенные эксперименты такого рода показали, что все многообразие плетеного узорочья укладывается в границы технологии плетения. Часто плетёный орнамент существовал не просто сам по себе, а был неотъемлемой частью растительного или «чудовищного» орнаментов. То есть, активно был задействован в становлении других орнаментальных стилей в качестве базовой основы.

**Зооморфный орнамент.**

Серебряные и бронзовые челюсти, найденные археологами в кладах и погребениях, а также отдельные клыки являются прямыми потомками амулетов людей каменного века из натуральных зу­бов и когтей хищных животных.

В эпоху Киевской Руси им придавалось охрани­тельное значение. Зубы зверя должны были отпугивать врагов видимых и невидимых.

Так называемые древнерус­ские «коньки» часто встречаются в наборах оберегов. К ногам этих животных подвешивали два круглых бубенчика, звон которых дол­жен был постоянно привлекать внимание к оберегу.

Академик Рыбаков Б. А. в своей книге «Язычество Древней Руси», считает, что эти условные «коньки» изображени­ем коня не являются, а изображают рысь. (Рис. 3а) В некоторых русских говорах (например, вятском) рысь называют «лютым зверем», не упоминая слова «рысь», что говорит о табуировании священного животного. Архаичный медвежий культ привел, как извест­но, к табуированию имени хозяина леса, которого стали называть ино­сказательно «мед выдающий» — «медведь».

Лютый зверь является крупнейшим коша­чьим наших широт и одним из сильнейших и ловких хищников русских лесов. Пребывание рыси на деревьях, прыжки сверху вниз могли содей­ствовать сближению ее с небесными символами.

«Утко-кони». Ключевыми для решения многих вопросов космогонического характера, являются костяные подвески в виде лошадок с утиным туловищем. А. А. Бобринский писавший о семантике русской деревянной резьбы, говорит о зрительном воплощении геоцентрической картины мира: днем солнце движется по небу над землей и его влекут кони (иногда лебеди), а ночью солнце плывет по подземному океану и влекут его водоплавающие птицы.

Этим и объясняется сопряженность в народном искусстве образов коня и лебедя или коня и утки. Подвески лесного Левобережья Днепра дают син­тез дневных и ночных символов солнца. Изобретатели этого синтеза птицу и лошадь слили в одну фанта­стическую фигуру с утиным (птичьим) туловищем и гордой головой коня с ажурной гривой. (Рис. 3б)

Ящер – древний, устойчивый и вместе с тем еще неразгаданный полностью владыка подземно-подводного мира. Ящер не являлся олицетворением активного, нападающего на человека зла. Просто он представлял тот нижний мир, куда уходит солнце, где существует море мрака, мир, в который человеку не следует стремиться попасть. Ящеры гармонически завершали прадедовскую картину мира, в котором каждый ярус имел своего хозяина: над подземно-подводным ярусом мира властвовал ящер (или два ящера – западный и восточный); на земле распоряжались, помогая людям, русалки, дивы, семарглы, а на небе - верховный владыка Вселенной - Род («верхнее небо») и в «среднем небе» - бог солнца и «белого света», бог благоденствия и благополучия.

Возможно, что культ владыки подводно-подземного мира был мало связан с земледельческим мировоззрением славянских племен лесостепного юга и в большей степени отвечал архаичным воззрениям лесных племен, у которых рыболовство и охота играли большую роль.

В составе новгородских раскопочных древностей X–XI вв. многократно встречены ручки деревянных ковшей, представляющие собой тщательно обработанное скульптурное изображение ящера.

Главная масса ковшей с мордами ящеров относится или к языческому времени или же к полуязыческому XI столетию. В начале XII века ковши с фигурными резными ручками исчезают и на смену им приходят более простые ковши с прямыми ручками. У ящеров крупная морда с огромной пастью и четко выделенными зубами. На шее ящеров в той или иной форме обозначена идеограмма воды: это или круговая зигзаговая линия, или каплеобразные ряды, или сложная орнаментальная плетенка. Изображение ящера на ковшах отнюдь не случайно, так как ковш –«черпало» был неотъемлемой частью обрядового пира. (Рис. 3в) Морды ящера украшали кровли домов, что связывает это существо с темой воды, в данном случае дождевой. В русском и белорусском фольклоре ящер дожил до XIX века.

Культ волка очень древен и сложен. Помимо отрицательных сторон этого хищника, в фольклоре нередко встречается и положительные качества волка. Волки считаются пожирателями чертей, то есть носителей активного зла. Встретить волка в пути – к добру. В сказках серый волк помогает Ивану-Царевичу. Рыбаков Б.А. предполагает, что для древних славян-земледельцев волки были полезны весной, когда всходили яровые хлеба и лен, а в лесных чащах было множество травоядных: олени, кабаны, косули, дикие козы, серны, которые причиняли огромный вред молодым растениям. Волки на открытом пространстве засеянных нив легко травили эту живность, невольно оберегая тем поля от потравы. Покровителем волков у восточных славян был святой Георгий, «волчий пастырь».

В белокаменной резьбе Владимиро-Суздальской земли XII–XIII вв. наряду со львами, грифонами и птицами встречается и волк. На одном только Дмитровском соборе изображено свыше двух десятков волков. (Рис. 3г)

Первым известным волком, выгравированным на русском средневековом серебре, является волк на оправе турьего рога из Черной Могилы. (Рис. 3д)

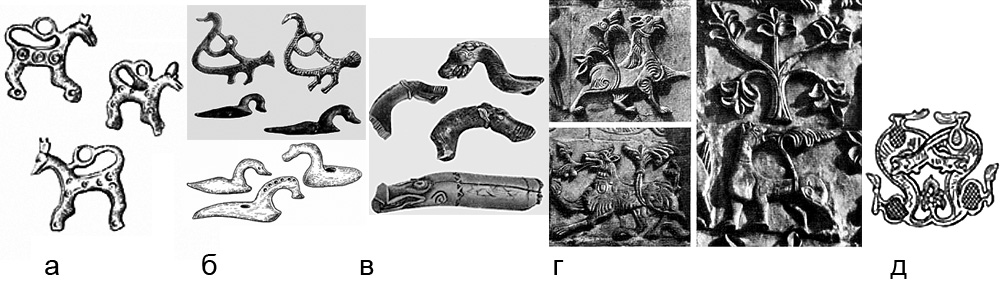


Рисунок 3

Заяц в фольклоре расценивается как символ мужской оплодотворяющей силы; с ним связано много эротических песенок и присловий, широко применявшихся у славянских народов в процессе свадебной обрядности. Фольклористы отмечают прочную связь зайца с идеей плодородия вообще и аграрного плодородия в частности. Известны песни и поговорки, связанные с зайцем; игры и танцы сохранили реминисценции древних обрядов.

«Заячий бог» оказывается покровителем растительного мира, без ведома которого нельзя сломать ни одной ветки. Среди севернорусских амулетов XI–XII вв. встречаются небольшие фигурки зайцев.

На ритуальном серебряном браслете из михайловского клада в Киеве изображена длинноногая птица и рядом с ней два солярных знака. В этой птице с длинной шеей и хохолком на голове, можно узнать журавля-красавку (Anthropoides virgo), обитающего в юж­ных русских землях. Прилет журавлей совпадал с притоком весеннего тепла: «Журавль прилетел и теплынь принес». (Рис. 4а)

По данным орнитологов, пре­бывание журавлей-красавок в средней полосе таково: прилет вес­ной, в конце марта – начале апре­ля. Живут журавли дружными парами, и гнезда семей располо­жены очень далеко друг от друга на постоянных, из года в год за­нимаемых местах.

«Сразу по прилёте на места гнездовья, начинаются так называемые «пляски», на которые собирается большое количество осо­бей. Для «плясок» выбирается ровная сухая площадка и на ней на утренней и, в особенности, на вечерней заре собираются все гнездя­щиеся поблизости птицы. Собравшись, журавли образуют круг, иногда в 2 или 3 ряда, оставляя середину свободной. На середину круга вы­ходят несколько птиц и начинают подпрыгивать, распускать крылья, вытягивать шею, наклоняться, приседать, распуская перья зоба и из­давая при этом трубные звуки. Утомившиеся птицы возвращаются на свои места в кругу зрителей, а на их места, на середину круга, выхо­дят новые и снова начинаются танцы. Затем красавки всей стаей под­нимаются, описывая круги в воздухе, и улетают».

Рыбаков Б. А. делает вывод, что особое отношение славян-язычников к журавлям объясня­ется этими интересными брачными танцами. Весенние игры и знаменитые пляски журавлей совпадали с началом русалий. Отлет журавлей совпадал с осенними праздниками урожая. Журавлиные пляски производились по кругу; браслет, будучи надет на руку русальской плясуньи (а это зафиксировано изображениями на самих наручах), образовывал как бы журавлиный круговой хоровод.

Культ журавлей, по мнению Рыбакова Б. А., проясняет вопрос о корнях русской сказки о Жар-Птице. Эта сказочная птица наделена многими чертами, совершенно чуждыми журавлям, но следует обратить внимание на то, что многие словесные обозначения жара, раскаленных угольев фонетически очень близки к словам, обозначающим журавлей:

«Жеравик» – омоним, обозначающий и журавля и раскаленные угли.

«Жеравь» – журавль.

«Жеравый» – горящий, жаркий, раскаленный.

«Жаравь» – журавль.

Близость написания, достигающая иногда омонимического тождества, привела к сближению двух семантически не связанных понятий.

Рыбаков высказывает предположение, что знаменитая сказочная Жар-Птица имеет прямое отношение к «Жаравь»-птице, которая также прилетает на пшеницу и ее караулят от зари до зари. Огненные свойства священной птицы, ее светящиеся перья могли возникнуть в результате освещенности ее лучами восходящего или закатного солнца; содействовало этому и сходство слов «жаравь» (птица) – «жарявый» (раскаленный).

Первичной основой для сказки могло служить поверье, что счастье и удача выпадает тому, кто первым увидит журавлиные русалии. Быть может, весенние русальские игрища людей должны были начинаться после того, как кто-то из людей уже увидел хоровод и пляски птиц, принесших с далекого юга тепло и расцвет природы?

Грифон-Див. Грифоны, идущие из глубины веков, древние «собаки Зевса» и стражи сокровищ, стали известны славянам еще в I тысячелетии до н. э. Образ семаргла добавился позднее, во время контактов Киевской Руси с Персией. Корни мифического грифона-Дива шли на полторы тысячи лет глубже корней заносного семаргла. И грифоны и семарглы хорошо представлены в прикладном искусстве той части Руси, которая широкой полосой окаймляла русские земли на юго-востоке и в значительной мере состояла из древних пространств славянской прародины, соприкасавшейся некогда со скифами-номадами. Грифон (русское название Див) важнее семарглов: он занимает центральное положение в композициях, он связан с небесной стихией, что подчеркнуто его орлиной головой и птичьими когтями его передних лап; львиное туловище говорит о земной сфере действия, об этом же говорят и символы растущей земли. (Рис. 4б) Связь же этих грифонов на венце из Девичьей Горы с вегетативной магией отчетливо показана огромными «кринами» и знаками семян на туловищах грифонов. Грифон рассматривался людьми эпохи Игоря и Святослава как повелитель природы, как исполнитель воли высшей незримой силы.

У автора «Слова о полку Игореве» Див – защитник русских людей, выступивших в поход в недобрый час солнечного затмения. В начале похода Див грозил с высоты всей степи Причерноморью, Крыму и Поволжью; после поражения Игорева полка Див упал вниз, на землю.

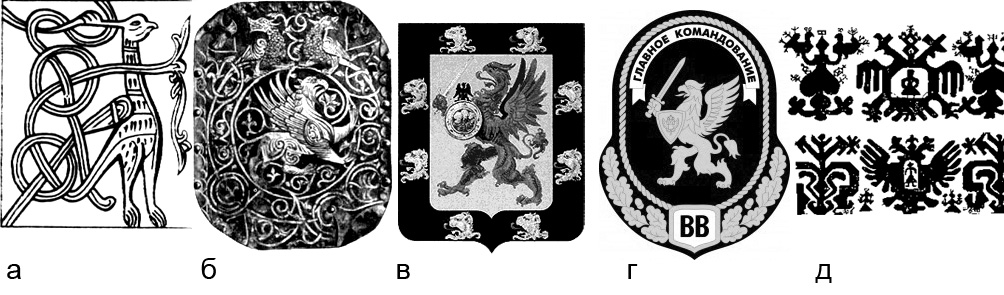
Грифоны широко применялись и в церковном искусстве. В киевской Софии, кафедральном соборе всей Руси, огромные фресковые изображения грифонов. Второстепенное пространство заполнено заклинательным растительным узором. Грифоны с семарглами стерегут врата суздальского собора 1230-х годов; грифоны часты в белокаменной резьбе XII–XIII вв. Образ грифона, пришедший из глубины языческих времен, просуществовал на виду у православного духовенства весь домонгольский период и в трансформированном виде перешагнул в последующие столетия.

Грифон во второй половине XIX в. (в царствование императора Александра II), появляется на родовом гербе дома Романовых, правящей с 1613 г. в России династии. (Рис. 4в) Герольдмейстер барон Б.В. Кене на основании романовского предания и рисунка на прапоре (личном знамени) боярина Н. И. Романова создает герб, который получает Высочайшее утверждение 8 декабря 1856 г.

В ХХI веке грифон появляется на символике государственных силовых структур. В частности, фамильный герб Романовых – бегущий грифон с мечом — напоминает нарукавный знак принадлежности к Главному Командованию внутренних войск РФ. (Рис. 4г)

Двуглавый орёл. Рыбаков делает предположение о появлении в русской орнаментики двуглавого орла. Парность изображений грифонов в русском прикладном искусстве, возможно, является не отражением представлений непременно о двух существах, а всего лишь изобразительным средством, помогающим художнику выявить на плоскости повсеместность влияния могучего мифического птице-зверя, устремленного и налево и направо. То же самое следует сказать и о парных изображениях русалок, птиц у древа жизни. Парность отвечала двум видам пожеланий: «во все стороны», «повсюду на земле». Первое по времени известное изображение двух грифонов в русском средневековом искусстве - на турьем роге - очень похоже на двуглавую птицу с головами, направленными в обе стороны.

Постепенно это приводит к созданию, задолго до появления геральдического двуглавого орла, к композициям с двуглавой птицей в центральной части. Новгородские находки начала XV в. показывают, что образ двуглавой птицы появился раньше, чем Иваном III был принят двуглавый орёл в качестве герба. Двуглавый орел широко известен в русской народной вышивке и резьбе XIX в., где он обычно изображался без корон, скипетра и державы. (Рис. 4д) Двуглавый орел иногда заменяет в вышивке фигуры рожаниц, иногда сосуществует с ними, а иногда вплетается в неразгаданные архаичные композиции явно языческого характера.

Рисунок 4

Звериный мотив, основанный на идее единобор­ства двух животных, имеет то же космологически-мифологическое проис­хождение, что и плетенка. (Рис. 3д) Звериный стиль был молитвой-заклинанием, призыва воинского духа, и одновременно – оберегом от духов страха и слабости. В основе этого стилистического единства лежит общность происхождения от звериного орнамента восточно-европейских кочевников эпохи переселения народов. Это искусство возникло в обстановке крупнейших передвижений, когда значительную роль играли контакты европейских варваров с кочевниками евразийских степей. Звериный стиль скифов и средневековых русичей имеет несомненное сходство. Традиционные для скифского искусства сцены борьбы и терзания — прообраз русской плетёнки.

В Древней Руси, в орнаменте XII–XIV вв. появляется «чудовищный» стиль. Сам термин «тератологический стиль» (teras - чудовище, диво; teratologos - фантастический) был введен во второй половине XIX века Ф.И. Буслаевым, который назвал так одно из самых значительных и оригинальных направлений русской книжной графики, важнейшим центром распространения которого в XII—XIV веках был Новгород.

Плетенка – как неотъемлемая часть названного стиля – употреблялась славянскими мастерами. Как показывают археологические находки, широко пользовались плетеным узором в Новгороде, где им украшалось большинство деревянных поделок X–XI веков. Тесное сплетение лент, завершающееся звериными головами.

Наибольшее развитие тератологический стиль получил в украшении инициалов – заглавных букв в рукописных книгах, реже применялся во внешнем декоре храма. (Рис.8г, 9)

Находившееся в пределах Великого Новгорода Юрьевское Евангелие имело огромное влияние на местную школу украшения рукописей. От рукописи к рукописи орнамент буквиц становился всё сложнее, рисунок выполнялся всё искуснее, звери всё больше и больше терялись в плетениях. Контур буквы стал настолько размываться дробным узорочьем, что её фон приходилось раскрашивать, чтобы облегчить чтение. (Рис.8д, 9б) В Новгороде для этого использовали серо-синие и голубые тона, в Пскове синие соперничали с зелёными, в Рязани предпочитали только зелёные.

В XIII веке кроме многочисленных драконов и змей, птиц и собак, медведей и зайцев в очертания тератологических буквиц стали включать фигуру человека. (Рис.9 а, в, г) Однако, в отличие от условного, лаконичного рисунка зверей, человек изображался с большими подробностями и меньше был связан с орнаментом. Если звери всё сильнее увязали в плетёных силках, то человек, напротив, из них выбирался. На это ушло почти столетие. Только в XIV веке, в период высшего расцвета «звериного» стиля, человеку удалось окончательно отделиться от орнамента. Страницы рукописей наполнились буквицами, не только составленными из отдельных фигур, но и выполненными в виде многолюдных жанровых сцен.

Цвета красок в орнаменте, точно так же как в иконе и фреске, обладали определенной шкалой традиционных значений. Различные градации и сочетания тонов информировали читателя о конкретном символическом значении и смысловых оттенках каждого образа в отдельности и всей композиции в целом.

**Растительный орнамент.**

Автор «Слова о полку Игореве» упоминает «Трояновы века» как счастливую эпоху славянского прошлого. Важную роль в судьбах Юго-Восточной Европы сыграла в I—II вв. н. э. Римская империя, заинтересованная в экономических ресур­сах Причерноморья. Огромная импе­рия Траяна и постоянные войны в Европе и Азии требовали непрерывно­го пополнения продовольственных запасов; среднеднепровский рынок хлеба был важным элементом в экономическом балансе империи. Праславяне «скифы-пахари» (сколоты) вели с Римом выгодную торговлю несколько веков вплоть до гуннского нашествия.

Земледелие являлось основной формой хозяйствования (существования) для племён восточных славян, а следовательно, всё что связано с аграрно-магической тематикой неизбежно отображалось в орнаментальных символах.

Растительным мотивам в русском орнаментальном искусстве придавалось большое значение и отводилась главная роль. Фактически, они составляли основу орнаментального «политеса». Со временем орнаментальные композиции все более усложнялись, образовывали сложные композиционные схемы, в которых переплетались сказочные и реальные мотивы. Особенное место pастительный мир занимал в орнаменте русской вышивки XVIII–начала XX в.

Растительный орнамент появился не на пустом месте. Культ древа – древнейший у всех народов. В языческую пору у славян он занимал важное место в мировоззрении и ритуалах. Растительные мотивы широко представлены в искусстве кочевых народов Восточной Европы и Сибири еще до образования древнерусского государства.

Растительные символы не утратили своего древнего религиозного значения и в XII—XIII вв. Они даже изображались на медных, украшенных эмалью крестах-энколпионах, в тех местах, где в других случаях давались изображения христиан­ских святых.

Растительные мотивы составляют особую группу среди тератологических образов. Сохраняя независимую смысловую нагрузку, они использовались иногда как самостоятельные элементы изображения, но чаще служили связующей основой композиций заставок, фронтисписов и инициалов, а также выполняли роль формообразующих компонентов различных типов плетенки.

Четырехчастные и крестовидные композиции как выражение идеи повсеместности, распространения добра или охраняющих сил. На золотых вещах из обихода киевских княгинь такие композиции всегда несут аграрно-магическую заклинательную нагрузку и располагаются в центре оборотной стороны колта или в середине щитка диадемы. Композиция всегда замкнута в круге; в центре круга или семя-точка или четырехлепестковый цветок. Полное развитие система аграрно-магических символов по­лучила в композиции на найденной в Сахновке золотой диадемы 1167 г.

Необходимо определить значение растительного орна­мента — являлся ли он выразителем магического или только эстетическо­го начала. Рано или поздно эстетическое начало неизбежно побеждает; от архаического заклинательного орнамента остается только внешняя форма, обратившаяся в бессознательную традицию. Уловить переломный момент чрезвычайно важно для истории созна­ния людей средневековья. Ни живопись, в большинстве случаев церков­ная, ни литература, не дадут ответа на поставленный вопрос. Только фольклор, с его заговорами, ритуальными песнями и волшебными сказ­ками и прикладное искусство позволяют уловить живу­честь языческих элементов. По утверждению Б.А. Рыбакова, всё домонгольское время было временем полно­го господства языческих воззрений; христианские элементы являлись случайным довеском и не меняли общего облика деревенских украшений - оберегов X—XIII вв.

**Сложные орнаментальные композиции.**

Часто на предметах принадлежащих русской знати X—XIII веков, можно встретить сложные орнаментальные композиции. Различные виды орнамента (геометрический, плетённый, зооморфный и растительный) присутствуют на одном предмете одновременно, составляют одно целое с вполне реалистичным изображениями людей.

Рыбаков Б.А. в своей книге «Язычество Древней Руси» подробно описывает серебряные ритуальные браслеты из клада в старой Рязани ХII века и целую концепцию макромира изображённого на них:

1. Небесный ярус. «Хляби небесные» и над ними четыре личины, напоминающие о высшем, повсеместном божестве. С неба вниз падают капли дождя.

2. Земной ярус. Здесь происходит моление о воде. Девушка, одетая русалкой, под музыку танцует танец воды и жизни. Представителями фауны являются птицы и зайцы (божества растительности); к последним особо относится принос треб.

3. Почвенно-земной ярус представлен корнями растений и потоками почвенной влаги, проникающей в корни.

Плетёнка, располагаясь горизонтально, символизировала земную воду, увлажненную почву, вертикальной плетёнкой изображался дождь. Усиленное внимание к символике воды прямо связано с аграрной, карпологической магией, так как земля могла родить только после её орошения небесной водой в виде дождя или тумана, осаждавшегося ро­сой. Недаром в русском фольклоре чрезвычайно устойчивым было поня­тие «Мать-сыра-земля». В некоторых случаях, горизонтальная плетенка воды дополняется кругами с косым крестом внутри, очень точно совпа­дающими с солярными знаками верхнего яруса.

При подробном знакомстве со всем многообразным убором древнерусских женщин, предназначенным для русалий (он не ограничивался только наручами; в него могли входить и колты, и подвески крины), поражает глубокая продуманность языческой тематики: природа взята во всем ее макрокосмическом размахе от небосвода с его запасами дождевой влаги, от солнца, идущего по небу, до земли с ее растительным и животным миром, с людьми, выполняющими священные обряды, и различными мифическими существами и даже до подземных недр, где таятся корни растений и текут подпочвенные соки земли. Кроме этого вертикального разреза мира в статике мир показан и в динамике: солнце движется, дождь струится, семена прорастают, растения созревают, люди заклинают силы природы.

К началу XIII в. собаковидный «охранник полей» Семаргл (имеющий иранские корни) начинает вытесняться антропоморфным Переплутом. В этом отношении интересны рязанские браслеты 1966 г., датируемые временем батыева погрома. (Рис.10а)

Головы переплутов безбороды, с длинными волосами в конических, скифского вида колпаках. От облика Семаргла (крылатого пса) здесь остались следы крыльев, но они уже преобразованы в корни.

Имя Переплута вызвало большое количество толкований. Рыбаков Б. А. считает, что название божества произошло от латинского «perpluo» – «протекать внутрь»; «perpluit» - «дождь проникает внутрь». Всё, что известно о Переплуте, связано с дождем, с напоением почвы влагой, с проникновением этой влаги в корни Матери-сырой-земли. Латинская форма Перплуит подходит к обозначению божества корней, напоенных дождем. Наличие ее y славян может быть объяснено индоевропейской давностью возникновения. А так же стоит обратить внимание на средневековое русское слово «прапруда» - «сильный грозовой ливень».

Буквица — большая прописная буква, затейливо разрисованная и украшенная красками, являлась произведением искусства и не повторялась. Она могла быть шрифтовой или декорированной, одноцветной или красочной, но, как бы она ни была исполнена, главное её назначение — привлечь внимание читателя к началу текста. Весь последующий текст абзаца писался только маленькими буквами.

В настоящее время, термином «буквица» называют типографский прием, при котором первая буква абзаца выполняется большим размером, отличным (от основного текста) начертанием или украшением вязью и рисунками, цветом.

В Древнесловенской Буквице каждая буква сама по себе уже выражала определенное понятие, свя­занное с ее визуальным выражением и обозначавшееся словом, начинав­шимся на эту букву. Термин «алфавит» по отношению к буквице, на мой взгляд, не уместен. Фонетическое прочтение древних буквиц не дает доступа к пониманию информации (смыслообраза), заложенной в читаемый текст. Ведь древние языки есть система не столько чтения, а, в основном, система изъятия сокрытого смысла из этих текстов.

Любая буква имела в славянской азбуке свое имя, введенное, как и все остальные, с мнемонической целью — из обозначений букв склады­вались осмысленные фразы: А (аз) Б (буки) В (веди) — «я буквы знаю»; Г (глаголь) Д (добро) Е (есть) — «письменность есть добро»; Р (рцы) С (слово) Т (твердо) — «произноси слово твердо!»

Буква «Веди» **из Евангелия Хитрово. Москва, начало XV века.** Образована фигурками голубой цапли и зелёной змеи. Только на первый взгляд может показаться, что, выгнув шею, цапля занесла над змеёй смертоносный клюв, а змея в ответ изготовилась к обороне. На деле, как пишет исследователь Г. И. Вздорнов, «цапля не рвёт попавшегося ей врага, не выклёвывает ему глаза: наклонившись, она пристально всматривается в змею, а змея, приподняв голову, открыто и без тени страха всматривается в цаплю». Каждый из них доверчиво, будто в собственное отражение, заглядывает в другого, стараясь отыскать в нём знакомые черты. (Рис.10б)

Этот маленький рисунок на пергаменном поле средневековой русской рукописи вместил в себя столько мудрости и милосердной любви, сколько не найдётся в ином живописном полотне. Исследователи приписывают авторство рисунка буквиц Андрею Рублёву.

Чрезвычайно интересная и важ­ная страница древнерусской культу­ры, в которой существенную роль иг­рает декоративное искусство, — само письмо, во многом сохра­нившее свои семантические изобра­зительные корни. Стилистический облик, отличный от эпатирую­щей резкости готического, несет в себе характерные черты националь­ного своеобразия.

**Культурные особенности.**

Накануне принятия христианства, языческая система на Руси достигла своего апогея. Стихийно создававшаяся на протяжении столетий, эта система в условиях сложившейся государственности и в противоборстве с появившимся христианством, вооруженным мощным арсеналом византийской культуры, стала напряженно совершенствоваться, обновлять под покровительством княжеской власти свой ритуал, воскрешать архаичные пласты народной мифологии, соучаствовать в создании нового народного эпического жанра.

В народном костюме прослеживаются важные черты и особенности народного самосознания, его социальные, нравственные, религиозные представления. Одежда, изначально появление, которой было обусловлено функциональной необходимостью, сразу стала и ритуальным объектом. Н.М. Калашникова, автор многочисленных работ, связанных с темой народного костюма и его символикой, в своей книге «Народный костюм» отмечает тот факт, что семантический статус одежды, ее знаковые функции,  закрепились еще на раннем этапе развития и, что они должны были быть понятными не только ее владельцу, но и соплеменникам. Двигаясь во времени, на  разном возрастном и социальном этапах, костюм изменяется на уровне структуры. Эти изменения  проявляют себя в количественном составе костюма, цветовой семантике и  разработке орнамента. [Орнамент](http://www.design-union.ru/index.php?option=com_glossary&Itemid=59&id=91&letter=%D0%9E) служил не только украшением, но и заговором от злых сил природы, «оберегом». Поэтому и вышивались узоры там, где одежда кончалась (т.е. в местах, где одежда касалась открытого тела). В одежде магическим охранительным узором покрывались: ворот, обшлага рубахи, подол, разрезы на рубахе или сарафане. Сама ткань считалась непроницаемой для духов зла, так как в ее изготовлении участвовали предметы, изобильно снабженные магическим орнаментом (трепало, прялка, ткацкий стан). (Рис.10в) Кроме того, орнаментальные медальоны защищали плечи и колени.

Почти у всех индоевропейских народов полотно - символ жизни, где сплетенные нити - это судьбы людей, а вышитый узор на полотне - призванная божественная помощь, оберег для того, кто пользуется этой вещью. Сама работа над вышивкой требует много времени и большого внимания, а значит, будет выполняться только для действительно любимого человека, что также является сильнейшим оберегом. Ну, и наконец, вышиваемые узоры обязательно несли в себе смысл, послание богам и информацию для окружающих о хозяине вышитой вещи. Ткани с вышитым узором составляли неотъемлемую часть каждого дома.

Одежда, особенно женская, была насыщена символикой, воспроизводившей макрокосмос. Орнаментика восточнославянской женской рубахи была теснейшим образом связана с магией плодородия. Считалось, что чем богаче украшена рубаха, тем выше репродуктивная сила одетой в нее женщины и ее способность увеличивать плодородие всего окружающего. Верхняя часть одежды, головной убор, посвящалась небу. Здесь господствуют изображения солнца и птиц. Сами названия головных уборов связаны с птицами: «сорока», «кокошник» (от «кокоши» - курицы), «кичка» (утка) и т. п. Декоративные ленты, спускающиеся от кокошника к груди («рясны»), имитируют дождь. Этнографически известные вышивки дают нам на рубахах и поневах символы засеянного поля, земли, а археология добавляет, исчезнувший впоследствии, символ нижнего мира: на свисающих вниз концах поясов изображались головы ящеров.

Самый устойчивый сюжет северно-русской вышивки - женская фигура с воздетыми к небу руками и с птицами по сторонам - известен у праславян уже в VII веке до н. э., за две с половиной тысячи лет до сбора вышивок этнографами.

Макошь. Этимология имени этой богини связана со словом «кощь», обозначающим «жребий», «судьбу» а также являющим­ся корневой основой слов, обозначающих различные емкости для зерна: «кошь» — корзина. На полотенцах для весенних обрядов Макошь изображалась с воздетыми к небу руками, молящая верховное небесное божество оросить дождями вспаханные и засеянные поля. К дням летнего солнцестояния («Иван Купала»), когда земля уже почти вырастила новые колосья, Макошь изображалась окруженной солнечными кругами и с руками, указующими на землю. Все это дает право считать Макошь очень древним земледельческим божеством, «матерью урожая», богиней жизненных благ и изобилия. (Рис.10г)

На протяжении средневековья происходило оттеснение Макоши христианской богородицей и замена ею древней языческой богини. Культ Макоши превратился в культ христианской Параскевы — Пятницы и в и этом виде сохранился на русском Севере вплоть до начала XX в.

Вплоть до середины XIX столетия узоры не изменяли, дабы не исказить древний священный смысл, передавали из поколения в поколение, тщательно соблюдая «каноны». Ещё в 20–30-х годах XX века жительницы некоторых северных русских деревень демонстрировали свои знания смысла изображаемого узорочья перед старейшей мастерицей села на особых «считках». Хотя, в большинстве своём, русская деревня времен Тургенева и Льва Толстого уже не знала языческого содержания своих вышивок. Вышивальщицы лишь бессознательно повторяли старые узоры, так как уже не могли объяснить их содержания. Эстетическое начало заслонило собой архаичный смысл, и только романтика давней старины (которая входила составной частью в эстетический комплекс) и бережное отношение к родным традициям позволили русской пореформенной деревне сохранить языческие сюжеты в состоянии, пригодном для научной расшифровки. (Рис.10г)

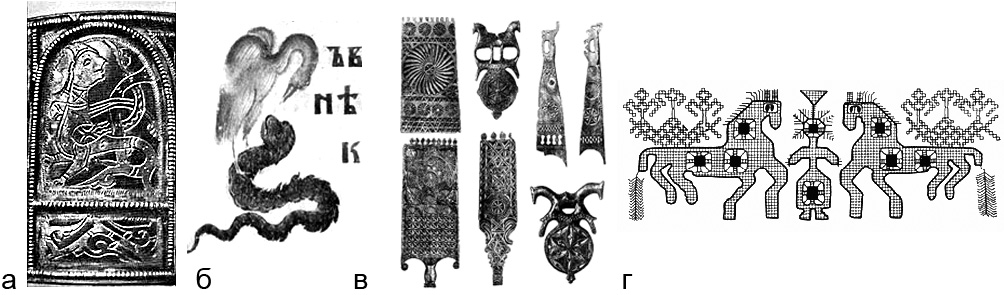


Рисунок 10

Узоры, выполненные на одеждах, скатертях, полотенцах должны были, по мнению наших прадедов, принести своим владельцам удачу и благополучие, спасти «от глада и мора», отвратить воздействие злых сил, защитить ратника от ран на поле брани, способствовать продолжению рода. В архитектуре и в одежде был последовательно проведен один и тот же принцип размещения заклинательного орнамента орнаментировались все проемы, все отверстия, через которые всевозможные злые силы могли проникнуть к человеку.

В народной архитектуре: декоративные (а в свое время магически-заклинательные по своему смыслу) элементы располагаются на воротах, вокруг окон, у застрехи; то или иное священное изображение (конь, оленья голова с рогами, богиня и птицы, солнце) увенчивало наивысшую точку дома щипец крыши. Сумма подобных оберегов, постоянно присутствующих на всех уязвимых участках дома, и превращала каждое жилище в недоступное для злых духов убежище. Внутри дома (на случай проникновения злых сил) все обиходные предметы тоже были покрыты охраняющими знаками, облегчавшими одоление зла внутри убежища.

Архитектурный декор не был простой суммой отдельных знаков. Это была защита при помощи макрокосма, тщательно воспроизведенного во всех своих основных элементах в декоре жилища, которое становилось микрокосмом семьи. Этот, созданный руками человека, микрокосм повторял картину мира, возникшую в представлениях предков славян (да и многих других народов) где-то в глубинах бронзового века. В этом и есть причина такой долговечности древних орнаментальных форм, в которых их первичная сущность (забота о безопасности и благе) постепенно перерастала в категорию эстетическую. (Рис. 11г)

Самым главным для русского человека в деле охраны своего жилища от ночной вредоносной нечисти было противопоставление ей светлого начала солнечного дня. Могущественным и страшным своей повсеместностью вампирам противопоставлен ход солнца от восхода до заката; верхнюю точку дома с ее широким обзором окружающего пространства обороняет сияющее, как бы удвоенное полуденное солнце и солнечный конь-охлупень, венчающий кровлю. В грозу и бурю солнечные символы, называемые в народе «громовыми знаками», должны спасти от удара молнии, от пожара, так как они выражают идею ясного дня, безоблачного неба. Солярный знак – необходимый элемент орнаментации домовой резьбы русского Севера, Среднего и Верхнего Поволжья, Сибири.

Рыбаков Б. А. в своей книге «Язычество Древней Руси» при обзоре заклинательной орнаментики внешнего вида восточнославянского жилища, делает вывод, что она сохранила почти в полной неприкосновенности древнюю, идущую чуть ли не из энеолита оберегающую символику. (Рис. 11а) Фигуры «великой богини» на фронтонах энеолитических моделей соотносятся с деревянными женскими фигурами (с конями или птицами) над фронтонами украинских хат, а те в свою очередь находят полную аналогию в русской ритуальной вышивке.

Если брать защитительную символику внутри дома, то основным способом борьбы с упырями являлось противопоставление злу мира всего макрокосма с показом земли и обходящего ее со всех сторон доброго светила-солнца, искореняющего и нейтрализующего злое начало. (Рис. 11б) Солярные знаки присутствовали повсеместно: на посуде они оберегали пищу, на мебели – охраняли владельцев при пользовании ею, на сундуках, ларях для зерна они берегли добро от порчи. (Рис. 11в) Особенно много их на орудиях ткачества и прядения. (Рис. 10в)

Дом русского язычника — это целый музей архаичных символов, общение с которыми требовало постоянного, привычного словесно-обрядового обращения. Дом и двор древнего славянина представляли собой сложную, хорошо продуманную и веками создававшуюся систему заклинательных охранительных мер.

При обзоре русской крестьянской утвари, связанной с обработкой льна, прядением и ткачеством, поражает изобилие орнаментики не только на таких заметных и в известной мере парадных предметах, как прялки и гребни, демонстрировавшихся на публичных посиделках, но и на второстепенных орудиях вроде валька или трепала, густо усеянных солярными знаками, идеограммами земли и другими символами.

Имевшая такую важность в русском быту, пришедшая из глубо­кой древности прялка вообще ника­кой утилитарной нагрузки не несла (без нее обходились другие народы) и процесса прядения физически не об­легчала, но тем не менее считалась со­вершенно необходимой вещью. Прялки –самая яркая часть прядильно-ткацкого комплекса, наиболее поддающаяся раскрытию сущности космологической системы обороны от духов зла.

Солнце уподобляется колесу прялки, причем солнечные лучи становятся в мифологии нитями, наматываемыми на веретено. Прялка для наших предков была отображением мироздания, а прядение олицетворяло нить судьбы человека. У восточных славян с нитью человеческой судьбы связан культ богини Макошь. Прялки всегда богато украшались, запечатлевая в символических орнаментах мироздание. И лишь с середины XIX века в центральное пространство на лопаске прялки ворвались образы живых людей: всадники, пряхи на посиделках, франтоватые офицеры, школьники, гуляющие парочки.

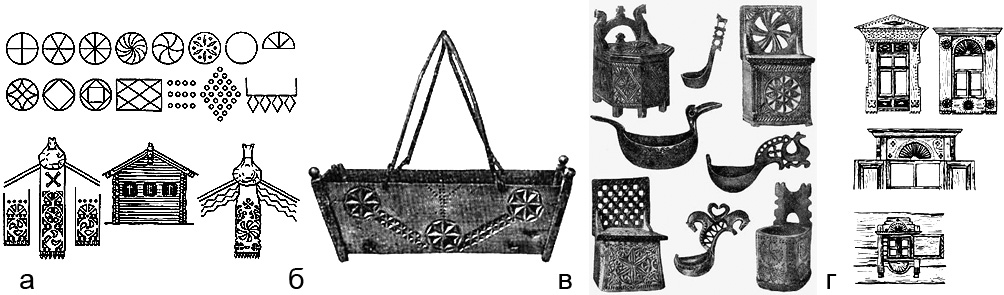


Рисунок 11

**Культурные влияния.**

Из похода в 988 году на Корсунь киевский князь Владимир Святославович возвратился с молодой женой, византийской царевной Анной. Вместе с ней в Киев прибыли царьградские священники, привёзшие церковную утварь и богослужебные книги. Последовавшее вскоре крещение русского народа по греческому обряду определило не только то, какая литература получит хождение на просторах Руси, но и то, по каким образцам рукописи будут украшаться. Уже древнейшие из сохранившихся русских книг — Остромирово Евангелие (1056—1057) и Изборник Святослава (1073) — во всём следуют византийской манере книжного убора. (Рис. 12а) Они написаны величественно-медленным почерком, именуемым уставом, и снабжены пышными фронтисписами и миниатюрами, заставками и инициалами — всем тем, чем славились столичные кодексы Восточной Римской империи.

Византийский орнамент – это многогранный, эклектич­ный художественный мир, сформиро­вавшийся в результате сложных взаи­модействий наследия разлагающейся римской культуры и греческого элли­низма, индо-персидских влияний и позднее — арабо-мусульманского мира. (Рис. 12б) Византийская орнаментика не со­здала каких-то ярких, запоминающихся стилевых об­разов, но ее заслуга перед мировым искусством состоит в том, что ей удалось по­дытожить, собрать воедино, прорабо­тать всё накопленное предшествую­щей орнаментальной традицией богат­ство, чтобы передать его по эстафете дальнейшей истории христианского искусства — как западной, так и вос­точной его традиции.

В культурном отношении греческая церковь располагала большим фондом богослужебной, богословской и исторической литературы и высокоразвитым искусством (архитектура, живопись). Для Руси благоприятным обстоятельством было то, что родственная Болгария, принявшая христианство на 120 лет раньше, вела богослужение на славянском языке (а не на греческом или латинском) и к концу X века создала большой запас переводов христианской литературы, доступной по языку и для русских.

Стиль, отдаленно напоминающий тератологический и тоже относящийся к звериному, сложился накануне христианизации у кельтов (Рис.12в) и у германцев (до сего времени сохранились памятники VII века). Сходный орнамент известен у балканских славян, в Скандинавии (Рис.12г), Ирландии и на многих произведениях романского стиля (Рис.12д) из разных областей Европы. На Русь эти орнаменты проникают через искусство ма­нускриптов, изделия из металла, и широко распространяются как в книжном деле, так и в художественной обработке металла. В русском обличье из кельтского орнамента уходит его «дикий», нео­бузданный характер, он как бы успо­каивается, уравновешивается, но про­исходит это совершенно иначе, чем в романском стиле. Выразительность часто достигается за счет контраста тонких, динамичных переплетений и массивных элементов — основных фигур. Включенные в его канву изображения животных теряют на русской почве свою напряженную аг­рессивность.

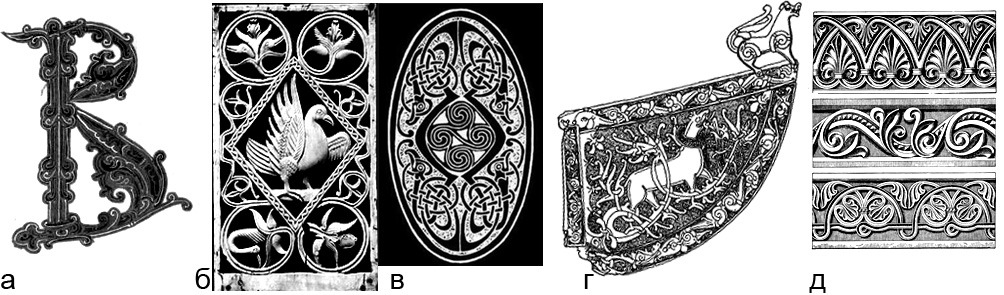


Рисунок 12

С первых дней изучения тератологический стиль задал своим исследователям множество загадок. На большинство из них удовлетворительно ответить до сих пор не удалось. Что же в этих рисунках имелось такое, что делало их близкими именно славянской душе? Ведь ни латинские, ни греческие манускрипты подобных инициалов не знали.

Многие ученые прослеживают корни тератологии из Болгарии, некоторые исследователи говорят о русском происхождении, а В. Борн выдвинул гипотезу о скандинавских истоках, с последующим движением на Балканы (сначала на Афон, далее – везде) через Русь. Буслаев Ф. И. находил, что рвущиеся из ремней звери новгородских рукописей «напоминают о бедах монгольского нашествия». Скорее всего, отмечает Ф. И. Буслаев, «русская фантазия, ограниченная узкими пределами строгого стиля иконописи, находила для своих капризов желанный простор во всех этих затейливых орнаментах, ласкавших зрение наших предков игрою линий и гармониею тонов». **Угловатый орнамент тератологических буквиц напоминает плетение из бересты, распространённое на русском Севере.** (Рис.13а)

В конце XIV столетия «чудовища» постепенно начинают исчезать из заставок и буквиц, а плетения приобретают правильные геометрические формы. Отныне окружности рисуют исключительно циркулем, а стороны прямоугольников и ромбов проводят по линейке. Фон между тонкими лентами заливают яркими красками и украшают белыми точками-«жемчужинами». (Рис.13б)

Безудержная фантазия и напряжённая экспрессия в изображении животного мира уступили место холодной рассудочности и лаконичности нового стиля. Живая пульсация сменилась симметрией и чётким ритмом, декор упростился и стал строже. Аскетизм затронул не только его формы, но и колорит: как никогда, в это время распространились инициалы, рисованные одной киноварью. Эти новые веяния зародились в книгописных мастерских Болгарии и Сербии и попали на Русь в произведениях южнославянской книжности, поэтому геометрический орнамент конца XIV — начала XVI века принято именовать балканским. **Узорные буквы балканского типа плелись из тонких длинных ремней, поэтому такой орнамент назывался также жгутовым. Буква «К». Евангелие. Москва, 1480-е годы**. (Рис.13в)

В 1453 году Второй Рим (Византия) пал, захваченный и разграбленный турками-османами. Но тысячелетняя традиция её книжного искусства, пустившего глубокие корни, продолжала ещё долго жить на остальной территории православной ойкумены: на Кавказе, Балканах и в Древней Руси.

Русь становится православным центром христианского мира и утверждает «Москва – третий Рим». Почти одновременно со сдержанным балканским убором в русскую книгу возвратились пышные византийские растительные мотивы. Новую волну «византизма» отличали насыщенные краски и изысканный узор стилизованных побегов, тщательная прорисовка и избыточность деталей, обилие творёного и листового золота в украшении букв. В формах и колорите заставок и буквиц воссоздавались торжественный дух и парадное великолепие греческих манускриптов, расписанных в царьградском императорском скриптории. Недаром и в Москве новый орнамент встречается лишь в самых роскошных рукописях, изготовленных по заказу знатнейших особ. В отличие от старого византийского стиля, бытовавшего на Руси в XI—XIII веках, он назван нововизантийским и служил для украшения буквиц до середины XVI века. **Самые пышные буквицы нововизантийского стиля встречаются в рукописях времён Ивана Грозного. Буква «Е». Апостол служебный. Москва, середина XVI века.** (Рис.13г)

В XVI столетии в рисунок заставок, а вскоре и заглавных букв стал проникать растительный орнамент, непохожий на греческий. Это были сложные переплетения стеблей и причудливые изгибы листьев, фантастическое смешение цветов, бутонов, конусовидных шишек и маковых головок с чётко очерченным контуром. Такой орнамент получил название старопечатный, так как широко стал известен по изданиям Ивана Фёдорова и его последователей. Однако заставки и буквицы знаменитого фёдоровского Апостола 1564 года восходят к убранству рукописной книги начала XVI века. Туда же этот вид декора попал с Запада. Европа к тому времени уже более полувека была знакома с печатным прессом, гравированные листы немецких и голландских мастеров вдохновляли и русских изографов книги. Воспроизводя при помощи пера и кисти мотивы западной гравюры, старопечатные буквицы русских рукописей видом своим напоминали раскрашенные оттиски. Детали декора изображались на чёрном фоне, а чтобы подчеркнуть их объём, в рисунок вносили характерные штрихи, очень похожие на те, что оставляет на поверхности медной пластины резец гравёра. **Пример: буква «П». Евангелие XVI века.** (Рис.13д)

Активно используется растительный орнамент русского, итальянского, французского происхождения. Изображение цветов, листьев, стеблей, плодов. Орнамент XVI–XVII вв. цветной или травной, более реалистичное изображение трав и цветов.

На многих интерьерных росписях в древнерусском декоре наблюдалась тенденция преобразования условного орнамента в свободную де­коративную роспись. В отличие от Византии, русскому орнаменту не было свой­ственно эклектическое сочетание тех и других элементов. Как правило, в пределах единой композиции имел место либо тот, либо другой характер стилизации.

Древняя Русь испытывала культурные влияния и Востока, и Юга, и Запада. Однако откуда бы ни приходил художественный образец, попав в русские пределы, он настолько перерабатывался, что становился истинно национальным явлением. Так, в рукописях Кирилло-Белозерского монастыря балканский по происхождению орнамент расцвечивался в синие, зелёные и жемчужно-серые тона — краски небес, лесов и озёр русского Севера. Причудливые растения инициалов, гравированные в конце XV века немецким мастером Израелем ван Мекенемом, в начале XVI столетия гармонично вплелись в рисунок книжных заставок и буквиц, вышедших из мастерской Феодосия Изографа, сына прославленного иконника Дионисия.

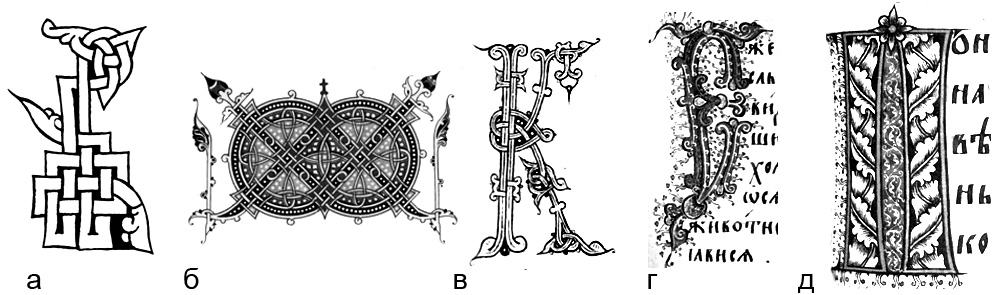


Рисунок 13

Культура России – явление гораздо более молодое, чем культура стран Западной Европы, и не случайно в период Средневековья ее называют Древней Русью. С этим связана определенная трудность соотнесения древнерусского искусства Западной Европы, поскольку «классическая» традиция изучения истории искусства, как и истории вообще, ориентирована относительно западноевропейской культуры.

Русский орнамент – область малоизученная, многое в ней остается неисследованным и неясным. Фольклорные традиции, христианское вероучение, наследие восточных и западноевропейских стран – все это оказывало влияние на формирование русского орнамента.

В то время, когда на Руси существовала еще органично целостная, национальная, во многом опирающаяся на православную традицию культура, на Западе уже расцветают Возрождение и Барокко, базирующиеся на совершенно иных основаниях. В отечественном изобразительном искусстве, связанном с религией, вплоть до петровских реформ влияние западной культуры было ограниченным. А в декоративно-орнаментальном творчестве таких преград фактически не существовало и русские мастера черпали в культуре Ренессанса и Барокко понравившиеся им идеи, переосмысливая их на свой лад.

В своей книге «Язычество древних славян» академик А. Б. Рыбаков показал, что в основе древ­неславянской орнаментики, опираю­щейся на истоки народного искусства, лежат общечеловеческие, универсаль­ные, космогонические преставления о мире. Специфических, «чисто славянских» образов в ней нет. На так называемых «русальских» браслетах Рыбаков исследует мо­тив плетенки, который трактуется им как знак воды, цар­ства подземного владыки Переплута. (Рис. 10а) Древняя богиня на вышитом рус­ском полотенце, находящаяся в цент­ре трехчастной композиции, у славян носила имя Макошь. (Рис. 10г) Но это — спе­цифическое воплощение представле­ния о Великой Праматери, общего для всех народов на определенной стадии исторического существования. Уникальные формы русской прял­ки, ковша, украшены универсальной для мировой культуры трехгранно-выемчатой резь­бой, с теми же древнейшими космо­логическими знаками. (Рис. 11)

**ОСНОВЫ ПРОЕКТНОЙ ГРАФИКИ**

Финаева О. В.

## Перечень заданий с методическими рекомендациями по их выполнению

**1. Основные линии чертежа**

Задание выполняется на формате А-3 (420х297 мм).

На листе выполняется рамка. Поля – слева 20 мм; справа, сверху и снизу по 5 мм.

Содержание работы:

1. Надпись Основные линии чертежа ГОСТ 2.303-68 шрифт чертежный №10 (14)
2. Подпись Выполнил: ст. гр. АС-125 Иванов В.А., проверил: ст. пр. Петров А.А. шрифт чертежный № 5 (7)
3. 4 квадрата и 2 круга с различными типами линий.

Линии выполняются параллельно с интервалом 5 мм: основная толстая, основная тонкая, пунктирная, штрих-пунктирная, правила начертания согласно ГОСТ 2.303-68. В каждом квадрате / круге различные типы линий чередуются в произвольном порядке.

Квадраты: один с вертикальной ориентацией линий, один – с горизонтальной, один – с диагональной, один – комбинация диагональных, вертикальных и горизонтальных линий.

Круги: один с замкнутыми линиями, один – деление на 4 сектора с сочетанием разных типов линий.

Примечание: надпись и подпись выполняются позднее, т.к. работа по шрифтам выполняется после работы «Основные линии чертежа» (места для надписей компонуются в начале работы).

**2. Шрифты чертежные**

Задание выполняется на формате А-3 (420х297 мм).

На листе выполняется рамка. Поля – слева 20 мм; справа, сверху и снизу по 5 мм.

Содержание работы:

1. Надпись Шрифты чертежные ГОСТ 2.304-81 №10 (14)
2. Подпись Выполнил: ст. гр. АС-125 Иванов В.А., проверил: ст. пр. Петров А.А. шрифт чертежный № 5 (7)
3. На разлинованной сетке выполняются два типа шрифтов:

алфавит (шрифт прямой типа Б № 20);

алфавит (шрифт прямой типа А № 14);

цифры арабские от 0 до 9 и римские от I до Х (шрифт прямой, тип шрифта на выбор студента);

надписи план, фасад, разрез; условные обозначения радиуса, номера, диаметра **(**шрифт прямой, тип шрифта на выбор студента)

4. Композиция листа должна быть выверена, надписи не должны «сваливаться» в сторону или вниз, «задираться» наверх. Рекомендуется симметричная композиция относительно вертикальной оси листа. Расчет габаритов надписей производится с учетом межбуквенных и межстрочных расстояний по ГОСТ 2.304-81.

**3. Условное обозначение материалов на чертеже**

Задание выполняется на формате А-3 (420х297 мм).

На листе выполняется рамка. Поля – слева 20 мм; справа, сверху и снизу по 5 мм.

Содержание работы:

1. Надпись Обозначения графические материалов на чертежах ГОСТ 2.306-2011 шрифт чертежный №10
2. Подпись Выполнил: ст. гр. АС-125 Иванов В.А., проверил: ст. пр. Петров А.А. шрифт чертежный № 5 (7)
3. Графические обозначения материалов в сечениях в зависимости от вида материалов (9 позиций) – прямоугольник с условным обозначением и подпись к нему (шрифт прямой № 5/ 7, тип шрифта на выбор студента).

4. Композиция листа должна быть выверена, изображения не должны «сваливаться» в сторону или вниз, «задираться» наверх. Рекомендуется расположение изображений в два столбца с равными по ширине интервалами по краям и в центре.

**4. Размеры и размерные линии**

Задание выполняется на формате А-3 (420х297 мм).

На листе выполняется рамка. Поля – слева 20 мм; справа, сверху и снизу по 5 мм.

Содержание работы:

1. Надпись в соответствии с названием детали, шрифт чертежный №10 (14).
2. Подпись Выполнил: ст. гр. АС-125 Иванов В.А., проверил: ст. пр. Петров А.А. шрифт чертежный № 5 (7).
3. Чертеж детали в трех проекциях с расстановкой размеров согласно ГОСТ 2.307-2011.

**5. Отмывка архитектурной детали**

Задание выполняется на формате А-3 (420х297 мм) на плотной бумаге для акварели (степень зернистости – низкая).

Содержание работы:

1. Подпись Выполнил: ст. гр. АС-125 Иванов В.А., проверил: ст. пр. Петров А.А. шрифт чертежный № 5 (7)
2. Архитектурная деталь

Композиция листа должна быть выверена, изображение не должно «сваливаться» в сторону или вниз, «задираться» наверх. Рекомендуется центричная композиция листа.

Порядок выполнения работы:

1. Для того чтобы лист не покоробило, его нужно закрепить по всему периметру малярным скотчем на твердой основе (картон, пенокартон, подрамник)
2. Вычертить деталь твердым карандашом, отметить контуры падающих теней
3. В соответствие с правилами технической акварели произвести отмывку детали слабыми водными растворами акварели в технике лессировок (подробнее см. мет. указания для СРС п.1)

**6. Антураж и стаффаж – 2 листа**

Задание выполняется на форматах А-3 (420х297 мм).

На каждом листе выполняется рамка. Поля – слева 20 мм; справа, сверху и снизу по 5 мм.

Содержание работы:

Антураж:

1. Надпись Антураж, шрифт №10 (14)
2. Подпись Выполнил: ст. гр. АС-125 Иванов В.А., проверил: ст. пр. Петров А.А. шрифт чертежный № 5 (7)
3. На площади листа компонуются различные элементы антуража – деревья различных пород в 2-х ракурсах (вид спереди и вид сверху), кустарники, горы, облака и т.п.. Композиция строится с учетом логики – крупные предметы – на переднем плане, мелкие – на заднем, горы и облака – в верхней части листа, трава, камни, дорожки – в нижней.

Стаффаж:

1. Надпись Стаффаж, шрифт №10 (14)
2. Подпись Выполнил: ст. гр. АС-125 Иванов В.А., проверил: ст. пр. Петров А.А. шрифт чертежный № 5 (7)
3. На площади листа компонуются различные элементы стаффажа – люди, группы людей, животные, птицы и т.п.. Композиция строится с учетом логики – крупные фигуры – на переднем плане, мелкие – на заднем.

**7. Композиция из графических объектов**

Задание выполняется на формате А-3 (420х297 мм).

Содержание работы:

Выполняется композиция с использованием всех ранее изученных элементов и приемов проектной графики: шрифтовых и линейных элементов, использованием цветной заливки и элементов антуража и стаффажа.

Работа является завершающей и показывает уровень освоение дисциплины.

В конце семестра оформляется альбом чертежей.

Обложка выполняется на формате А-3 (420х297 мм).

Содержание листа:

Сверху по центру листа: первая строка – название учебного заведения (можно аббревиатурой), вторая строка – название кафедры, шрифт № 5 (7);

В средней части листа по центру – заголовок Основы проектной графики – все буквы прописные, шрифт № 10 (14), ниже подзаголовок Альбом чертежей – буквы строчные и прописные, шрифт № 7 (10)

В нижней правой четверти листа надпись: первая строка

Выполнил: ст. гр. АС-125 Иванов В.А., вторая строка проверил: ст. пр. Петров А.А. шрифт № 5 (7);

Внизу по центру листа: город и год выполнения работы, шрифт № 5 (7).

**ОСНОВЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ**

Черных Д. Г.

**Особенности создания визуально-графического комплекса**

**ВУЗа**

На сегодняшний день ни одно структурное подразделение ЮУрГУ не имеет полноценного визуально-графического комплекса. Отсутствует он и у такого крупного ВУЗа, как Южно-Уральский государственный университет. Существующие эмблемы (знаки) факультетов разрабатывались в разное время, разными людьми, бессистемно и часто руками неспециалистов. Между собой знаки структурных подразделений никак не связаны даже в рамках одного факультета и никак не соотносятся с «общим» знаком ЮУрГУ. Главный знак ЮУрГУ, к тому же, имеет множество графических интерпретаций, которые связанны как с её «врождёнными недостатками», так и «приобретёнными», в следствии бессистемного размещения этого важного элемента корпоративной и представительской графики. Так же имеет место вольная интерпретации его графического начертании и цветопередачи.

Рассмотрим анализ знака ЮУрГУ по нескольким позициям:

1. Путаница в символике

На официальном сайте ЮУрГУ в разделе «символика» дано описание эмблемы ЮУрГУ, герба ЮУрГУ и флага ЮУрГУ. Единственное отличие этих трёх символов друг от друга в наличии либо в отсутствии геральдического щита. На флаге ЮУрГУ к гербу по бокам приставили две синих полоски, объявив их цветами стяга Андрея Первозванного, хотя визуальное сравнение фирменного цвета ЮУрГУ и цвета андреевского флага ВМФ России покажет отличие между ними. (Рис. 2А,Б) Разработчики символики ЮУрГУ не представляют для себя разницу между гербом эмблемой и флагом. Для них эти символы выглядят практически одинаково. Возникает вопрос, зачем надо было разрабатывать 3 символа, когда можно обойтись и одним? Дезориентация в понятиях отразилась и на разработке символики и на бессистемном использование её в визуальном информационном пространстве. Во избежание путаницы, характеризуя символы ЮУрГУ, мы будет оперировать термином «знак».

1. Размещение на одном носителе знака ЮУрГУ и знаков структурных подразделений по отношению к «общему» знаку, никак не систематизировано и зависит от случая. Известны ситуации, когда на выставочных мероприятия и на отдельных носителях «общий» знак ЮУрГУ занимал второстепенное значение по отношению к знакам подразделений, либо «общий» знак ЮУрГУ не присутствует вовсе, а только логотип подразделения. Там, где «общий» знак ЮУрГУ «не конкурировал» с знаками своих структурных подразделений, а размещался один, дела обстояли не лучшим образом. Встречается необоснованное «двойное» симметричное размещение знаков ЮУрГУ, например, на визитке, либо на вывеске, по принципу заполнения свободного пространства. Часто знак не имеет шрифтового обозначения, раскрывающего его принадлежность к ЮУрГУ. (Рис. 1 А,Б) Возможно, инициаторы такого размещения знака, руководствуются мнением, «что все знают ЮУрГУ в Челябинске». Но может ли быть устойчивая тождественность в восприятии ВУЗа и его знака при отсутствии графического постоянства в дизайне второго? Ситуация усугубляется, когда знак ЮУрГУ (без текстового сопровождения) размещается в общероссийском и в международном информационном пространстве. В этом случае, не помогает даже подпись под знаком «ЮУрГУ». Где всё же принимается решение использовать сокращенное наименование ВУЗа либо его полное название, то здесь всё отдано на откуп заинтересованным сторонам. Не разработаны правила расположения адресного блока, как необходимого составляющего любого фирменного стиля в графическом дизайне. Текст с гербом комбинируется в бесконечных вариациях, при этом используется бессистемно несколько различных шрифтовых гарнитур. (Рис. 1Б) Важнейшая константа корпоративной графики - фирменный шрифт у ЮУрГУ отсутствует. Хотя для любой крупной организации необходимость обладания собственным фирменным шрифтом, стала очевидна ещё в конце ХIХ века, не потеряв своей актуальности и в ХХI веке. Пример: компания «Кока-кола» в США (основана в 1886 г.), которая была признана [самым дорогим брендом в мире](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%BA_%D1%81%D0%B0%D0%BC%D1%8B%D1%85_%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%85_%D0%B1%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%BE%D0%B2_%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%B0) в 2005—2015 годах в рейтинге международного исследовательского агентства [Interbrand](https://ru.wikipedia.org/wiki/Interbrand)**,** газета «Правда» ( основана в 1912 г.) в РСФСР, знак (эмблема) Олимпийских игр в Сочи (прошли в 2014 г).
2. Воспроизведение знака на различных поверхностях. Знак ЮУрГУ на разных носителях, и на различных материалах, в зависимости от масштаба и технологии нанесения изображения всегда выглядит по-разному, что является недопустимым с точки зрения, профессионально выполненного дизайн-продукта. У ЮУрГУ это усугубляется ещё и наличием множества вариаций одного знака, которые, очевидно, разрабатывались разными людьми и в разное время. (Рис. 1А) Не все современные технологии в состоянии передать в полном объёме цвето-графическое решение знака, либо корректно отобразить мелкие детали при его масштабировании. Соответственно, дизайнер-профессионал при проектировании, должен учитывать способность знака одинаково «читаться» и эстетически приемлемо выглядеть и на стене 5 этажного дома, и на поверхности шариковой ручки, и на визитке из бумаги, и на металлической детали, при воспроизведении знака способом лазерной гравировкой. Любой профессионально выполненный знак должен тиражироваться без любых (!) искажений на любых носителях, поверхностях, материалах, и в цвете, и без него. К тому же по устоявшимся международным правилам в сфере графического дизайна и геральдики, в гербах не допускается использование фотоизображений. Сочетание в одной эмблеме изображений разной степени условности является неприемлемым с эстетической точки зрения, к тому же это необоснованно затрудняет её технологию воспроизведения. (Рис. 1А, 2В)
3. Визуальное восприятие и семантическое значение знака. На знаке ЮУрГУ бросается в глаза фотореалистичная скульптура человеческой фигуры (с множеством мелких деталей), не то обвитая, не то перечёркнутая змееподобным графическим элементом. Подобную по силуэту символику используют медицинские учреждения, либо торговые организации, либо таможенная служба. (Рис. 1В) На знаке возможность идентификации скульптуры с фигурой студента, становится возможным только после вербального пояснения. То, что обвившая студента «змея» на самом деле является завалившейся на бок и прицепившейся к его ногам, буквой «у», становится понятным только при внимательном рассмотрении. На официальном сайте ЮУрГУ в разделе «символика» в описании герба ЮУрГУ упоминается «классический геральдический щит». Данный объект можно достаточно условно назвать «классическим» применительно к этнокультурной традиции англосаксонских протестантов. (Рис. 2В) Для отечественной геральдики, испытавшей влияние Западноевропейской культуры (прежде всего германской), но, тем не менее, имеющей и свои исторические особенности, характерным отличием является использование иной формы щита. Она использовалась как в гербах русских городов, так и в гербах дворянских родов. Такая форма, например, используется в гербе РФ. (Рис. 2А) Вместо короны или рыцарского шлема, которые размещаются над щитом, согласно правилам европейской геральдике ведущей свои традиции со времён средневековья, в гербе ЮУрГУ, сверху помещён условный силуэт здания главного корпуса. Непонятно назначение щели, которая, при этом, образовалась между фундаментом центральной башни главного корпуса и щитом. Тем более, ширина этого зазора постоянно меняется, и зависит от вариантов воспроизведения знака. Поражает воображение бесконечное множество вариаций внешности фигуры студента в применяемой на практике символике ЮУрГУ. (Рис. 2В)
4. Сравнительный анализ знака ЮУрГУ с 20 знаками университетов РФ, участниками проекта 5-100 по максимизации конкурентной позиции группы ведущих российских университетов на глобальном рынке образовательных услуг и исследовательских программ.

А.) Культурно-Исторический аспект: Многие из представленных в программе «5 100» российских ВУЗов включённых в рейтинг университетов стран БРИКС и других активно развивающихся экономик мира, составленный Times Higher Education имеют долгую историю по служению отечественному образованию. Но только у 3-х ВУЗов из 21-го, представленных в рейтинге, на современных знаках присутствует изображение главного корпуса ВУЗа. Помимо ЮУрГУ, это Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет (СПбГЭТУ) «ЛЭТИ» им. В. И. Ульянова (Ленина). Основан в [1886](https://ru.wikipedia.org/wiki/1886) г. На его знаке помещено реалистичное изображение архитектурного сооружения в стиле псевдоготики (неофициальное название «Замок на Аптекарском») (Рис. 3а) и Томский государственный университет (ТГУ). Основан в 1878 г. На его знаке, над условным щитом, как и в случае с знаком ЮУрГУ, помещено условное изображение исторического здания в стиле классицизма, силуэт которого при масштабном уменьшении «исчезает», полностью сливаясь с контуром щита. (Рис. 3б)

Взнаках других ВУЗов, участников программы «5 100» изображение главного корпуса отсутствует. Пример, Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого (основан в 1899 г.), главный корпус построен в стиле неоклассицизма конца XIX века. Казанский федеральный университет (основан в 1804), главный корпус построен в стиле классицизма начала XIX века. Томский политехнический университет (ТПУ) (основан в 1896 г.), главный корпус памятник истории местного значения в стиле эклектика. Уральский федеральный университет (УрФУ) имени первого Президента России Б.Н. Ельцина. Основан в 1920 г. Главный корпус памятник архитектуры федерального значения и др.

Некоторые ВУЗы России, ведущие свою историю с XIX века, помимо современных знаков (эмблем) имеют ещё и собственные исторические гербы, соблюдая приверженность отечественным традициям и наглядно демонстрируя преемственность поколений. Часто, в качестве основы, «дореволюционного» герба выступал двуглавый имперский орёл. Иногда, в гербах учебных заведений Российской империи встречаются декоративные картуши, но «классические геральдические щиты» англосаксонских протестантов в символики православной страны никогда не использовались. (Рис. 4А, Б.1,Б.2)

В современных условиях старейшие ВУЗы России для рекламно-информационных целей могут использовать параллельно как знаки, так и гербы. Причём использование знака (эмблемы) считается приоритетным. Пример: Знак и герб Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого (Рис. 4А). Но в некоторых случаях исторический герб ВУЗа корректно «модернизируется», и на него возлагаются функции и герба, и знака (эмблемы). Пример: Герб (он же выполняет функции знака) Санкт-Петербургского государственного университета. На сегодняшний день СПбГУ является единственным вузом в РФ, который легитимно пользуется российским орлом в своем гербе на основе дореволюционной привилегии. (Рис. 4Б.2) Но существует ситуации, когда старейший отечественный ВУЗ с богатыми традициями, исторического герба никогда не имел, и вынужден разрабатывать символику «без оглядки в прошлое». Пример: В Казанском федеральном университете (КФУ) в 2015 году на Ученом совете был представлен знак университета (от разработки герба отказались). Знак КФУ лаконичен и представляет собой синтез трёх символов: геральдического щита как символа западноевропейских традиций, факела как символа просвещения и мифического Зиланта – исторического символа на гербе Казани. Эти символы были помещены в знак не буквально (как фото скульптуры студента в ЮУрГУ), но стилизованы до одинаковой степени условности. Правда, с художественно-эстетической точки зрения знак КФУ не так хорош, как его символическая составляющая. Некоторые графические элементы выполнены не достаточно изящно, а композиционный строй знака недостаточно выверен. При масштабном уменьшении «залипают» и «сливаются» некоторые детали, а при значительном увеличении, условный Зилант будет напоминать зловещего, грубо сработанного монстра. Соответственно, эстетические возможности этого знака весьма ограничены. (Рис. 4Б.3)

Б.) Художественно-эстетический аспект: Все знаки из представленных в программе «5 100» российских ВУЗов можно условно разделить на две категории: в одном случае к разработке знаков имеют отношение профессиональные дизайнеры, в другом – дилетанты. Кроме ЮУрГУ дилетанты участвовали в разработке знаков Национального исследовательского ядерного университета «МИФИ». Этот знак не выдерживает масштабного уменьшения, центральная часть знака дробная, невозможно разобрать, что там изображено. (Рис. 3ж), Самарского государственного аэрокосмического университета имени академика С.П. Королева. (Рис. 3 г) Несколько особняком стоит знак Новосибирского национального исследовательского государственного университета (НГУ). Сокращённое название ВУЗа набрано, по всей видимости, стандартной шрифтовой гарнитурой, а значит знаком (в проектировании которого должен присутствовать творческий аспект) считаться не может. С другой стороны, текстовый блок (с расшифровкой названия ВУЗа) присутствует, как и масштабное соотношение между элементами этого графического символа. (Рис. 3 в) Наиболее удачные знаки, в разработке которых принимали участие профессиональные дизайнеры-графики у трёх ВУЗов. Их знаки полностью отвечают общепринятым международным требованиям к представительской бизнес-графике, они: эстетически выверены, символичны, лаконичны, выразительны, выдерживают значительное масштабирование, могут быть воспроизведены практически в любом материале и на любой поверхности без искажений. Неслучайно эти ВУЗы заняли боле высокие места в международном рейтинге составленном Times Higher Education, чем ЮУрГУ, доказав своё превосходство и в таком компоненте, как профессионализм в графическом дизайне. Это Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого. 18-е место в рейтинге. (Рис. 3 д) Томский политехнический университет. 20-е место в рейтинге. (Рис. 3 е) Уральский федеральный университет. 165-е место в рейтинге.(Рис. 3з)

Вывод: Герб ЮУрГУ является нарушением элементарных геральдических правил, как европейских, так и отечественных. По мимо этого, знак (эмблема) ЮУрГУ абсолютно не соответствует общепринятым в международном сообществе базовым требованиям к бизнес-графике и не имеет эстетической ценности.

Председатель Татарстанского регионального отделения Союза геральдистов России Бушканц Г.М. утверждает: «Не нужно ориентироваться на опыт западных университетов. Да, российская геральдика ведет свои корни от западноевропейской, но сегодня она активно впитывает традиции самых разных символических систем территорий и народов России…. Специфика любого университета состоит в отсутствии какой бы то ни было специфики, в плане направления обучения. Специфика университета может состоять в месте его расположения, его истории, каких-то национальных особенностях…. В соответствии с канонами геральдики в гербе не могут в качестве символов присутствовать современные  объекты быта, науки и техники (появившиеся в течение последнего века). Однако символы разных исторических эпох вполне могут уживаться».

И из всех ВУЗов, участников программы «5 100» знак ЮУрГУ выполнен наименее профессионально, «конкурируя на равных» лишь с знаком Самарского государственного аэрокосмического университета им. академика С.П. Королева, уступая ему в лаконичности, в масштабировании, и технологичности при воспроизведении. Это минималистический знак в виде летящего на фоне заката не то гуся, не то журавля, напоминает вывеску магазина «Охота и рыболовство». (Рис. 4В) Но этот ВУЗ не в состоянии привлечь к разработке знака собственных дипломированных дизайнеров-графиков (как это, очевидно, сделали в Санкт-Петербургском политехническом университете Петра Великого), так как их просто не готовит.

Даже не обладая специальным художественным образованием, разработчикам знака ЮУрГУ, можно было опереться на знание истории, смежной с ней геральдикой и хотя бы поверхностно познакомится с тематикой проектирования. Провести небольшое культурологическое исследование (ЮУрГУ – это национальный исследовательский университет), экспериментальным путём выяснить возможности знака: способность его к масштабированию, к размещению на различных поверхностях, изучить технологии воспроизведения на носителях, протестировать возможности его восприятия. Но всего этого сделано не было.

Созданный знак ЮУрГУ выполнил свою функцию (как знака и как герба) в конце ХХ века, а ХIХ веке пришло время его заменить на более профессионально выполненный продукт.

|  |
| --- |
| ЮУрГУ_1 |
| Рисунок 1  А. Применяемые на практике вариации знака ЮУрГУ  Б. Бессистемное использование адресного блока, шрифтовых гарнитур и расположения символики.  В. Символика торговых организаций, таможенной службы и медицинских учреждений. |

|  |
| --- |
| ЮУрГУ_4 |
| Рисунок 2  А. Государственная символика РФ: герб, знак (эмблема) Олимпийских игр в Сочи 2014, государственный флаг (триколор), андреевский флаг ВМФ РФ.  Б. Официальная символика ЮУрГУ: герб, знак (эмблема), флаг.  В. Краткий анализ герба ЮУрГУ, гербы учебных заведений англосаксонских протестантов, «лики ЮУрГУ» – фрагменты вариаций эмблемы ЮУрГУ, широко используемые на практике в рекламно-информационных целях.   |  | | --- | | ЮУрГУ_7 | | Рисунок 3  а) Знак Санкт-Петербургского государственного электротехнического университета (СПбГЭТУ) «ЛЭТИ» им. В. И. Ульянова (Ленина).  б) Знак Томского государственного университета (ТГУ).  д) Знак Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого.  ж) Знак Национального исследовательского ядерного университета «МИФИ»  г) Знак Самарского государственного аэрокосмического университета имени академика С.П. Королева.  в) Знак Новосибирского национального исследовательского государственного университета (НГУ).  е) Знак Томского политехнического университета.  з) Знак Уральского федерального университета (УрФУ). | | ЮУрГУ_6 | | Рисунок 4  А. Символика Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого. 18-е место в международном рейтинге составленном Times Higher Education.  Верхний ряд изображений: герб ВУЗа, значёк выпускника ВУЗа 1903 г., значёк выпускника ВУЗа 2015 г. современный знак (эмблема) ВУЗа с шрифтовой гарнитурой.  Нижний ряд изображений: оформление праздничной сцены на вручении дипломов выпускникам ВУЗа, фото центральной части здания главного корпуса. Год постройки 1899 г., рекламные материалы ВУЗа начала ХХ века с изображением главного корпуса.  Б.1 Герб (знак) Российского государственного педагогического   университета им. А. И. Герцена.  Б.2 Герб (знак) Санкт-Петербургского университета является единственным вузом России, который легитимно пользуется российским орлом в своем гербе на основе дореволюционной привилегии.  Б.3 Знак Казанского федерального университета (КФУ).  В. Знак Самарского государственного аэрокосмического университета им. академика С.П. Королева и бренды товаров для активного отдыха. | |

**ПРАКТИКУМ ПО ВИДУ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Ли И. С.

**Темы упражнений**

**6 семестр**

1. Рекламный плакат формата А1.
2. Реклама для сити-формата 1,2 х 1,8 м.
3. Рекламный баннер 3 х 6 м.
4. Рекламный плакат формата А3.
5. Рекламный плакат для интерактивной среды.

**7 семестр**

1. Название, логотип и обложка женского журнала.
2. Название, логотип и обложка журнала о туризме.
3. Название, логотип и обложка молодежного журнала.
4. Название, логотип и обложка политического журнала.
5. Название, логотип и обложка детского журнала.

**8 семестр**

1. Фирменный стиль библиотеки.
2. Графический стиль фестиваля народного творчества.
3. Фирменный стиль музыкальной студии.
4. Фирменный стиль музея.
5. Графический стиль сайта театра.

**РЕДАКТИРОВАНИЕ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ**

Воробьёва О. И

**Методические рекомендации по освоению курса**

При самостоятельном изучении дисциплины, для понимания материала и качественного его усвоения рекомендуется следующая последовательность действий:

1. В течение недели выбрать время для работы с литературой и аналогами по конструированию упаковки.

2. При подготовке к практическим занятиям следующего дня, необходимо сначала прочитать основные понятия и термины по теме домашнего задания. При выполнении упражнения нужно сначала понять задачу, просмотреть и подготовить подборку аналогов, являющихся конкретным примером по заданию. Затем понять какими способами и методами проектирования нужно решить эту задачу. Подобрать инструменты для выполнения этого упражнения. Весь собранный и подготовленный материал принести на урок.

Рекомендуется использовать текст лекций преподавателя (если он имеется), пользоваться рекомендациями по изучения дисциплины; использовать литературу,  рекомендуемую составителями программы; использовать вопросы к экзамену,  примерные контрольные работы. Учесть требования, предъявляемые к студентам и критерии оценки знаний.

При выполнении домашних заданий необходимо сначала прочитать основные понятия и термины по теме домашнего задания. При выполнении упражнения или задачи нужно сначала понять, что требуется в задаче, какой теоретический материал нужно использовать, наметить план решения задачи. Обдумать ход решения и поработать с аналогами по конкретной задаче упражнения.

При подготовке к экзаменам следует в первую очередь обратить внимание на определения основных понятий курса, формулировки основных тем. Определение должно формулироваться точно, любая неточность в формулировке определения, как правило, приводит к тому, что оно становится неверным.

Во время сдачи экзамена (теста) и для успешного его выполнения оптимальна следующая стратегия: просмотреть все пройденные за семестр темы, просмотреть наличие всех выполненных заданий по темам семестра, выполнить экзаменационный проект и предоставить в виде подачи проектного материала и макетов упаковки на экзаменационный просмотр.

Для организации самостоятельной работы необходимы следующие условия:

Самостоятельная работа определяется как индивидуальная или коллективная учебная деятельность, осуществляемая без непосредственного руководства педагога, но по его заданиям и под его контролем.

Самостоятельная работа заключается в изучении отдельных тем курса по заданию преподавателя по рекомендуемой им учебной литературе, в решении заданий, решении кейс-задач, решении разноуровневых задач и заданий, выполнении расчетно-графических работ, в подготовке к контрольным работам, к устным ответам на практическом занятии; к докладам, сообщениям по теме, к докладам по проектам. Самостоятельная работа, включает освоение теоретической составляющей и выполнение проектных задач.

Самостоятельная работа студентов  является одной из основных форм  внеаудиторной работы при реализации учебных планов и программ.   По дисциплине «Конструирование упаковки»  практикуются  следующие виды и формы самостоятельной работы студентов:

- отработка изучаемого материала по печатным и электронным источникам, конспектам лекций;

- изучение аналогов с использованием рекомендованной литературы;

- ведение практических работ по теме;

- выполнение домашнего задания по теме

- подготовка информационных сообщений, докладов с компьютерной презентацией;

- подготовка материала-презентации.

Целью самостоятельной работы студентов является овладение фундаментальными знаниями, профессиональными умениями и навыками деятельности по профилю, опытом творческой, исследовательской деятельности.

Самостоятельная работа студентов способствует развитию самостоятельности, ответственности и организованности, творческого подхода  к  решению проблем учебного и профессионального уровня.

Студент в процессе обучения должен не только освоить учебную программу, но и приобрести навыки самостоятельной работы. Студенту предоставляется возможность работать во время учебы более самостоятельно, чем учащимся в средней школе. Студент должен уметь планировать и выполнять свою работу.

Самостоятельная работа студентов является обязательной для каждого студента и определяется учебным планом.

При определении содержания самостоятельной работы студентов следует учитывать их уровень самостоятельности и требования к уровню самостоятельности выпускников для того, чтобы за период обучения искомый уровень был достигнут.

Для организации самостоятельной работы необходимы следующие условия:

-готовность студентов к самостоятельному труду;

-наличие и доступность необходимого учебно-методического и справочного материала;

- консультационная помощь.

Формы самостоятельной работы студентов определяются  при разработке рабочих программ учебных дисциплин содержанием учебной дисциплины, учитывая степень подготовленности студентов.

2.  Виды самостоятельных работ

В учебном процессе выделяют два вида  самостоятельной работы: - аудиторная; - внеаудиторная.

Аудиторная самостоятельная работа по дисциплине выполняется на учебных занятиях под непосредственным руководством преподавателя и по его заданию.

Внеаудиторная самостоятельная работа выполняется студентом по   заданию преподавателя, но без его непосредственного участия.

Содержание внеаудиторной самостоятельной определяется в соответствии с рекомендуемыми видами заданий согласно примерной и рабочей программ учебной дисциплины.

Согласно Положению об организации внеаудиторной самостоятельной работы студентов на основании компетентностного подхода к реализации профессиональных образовательных программ, видами заданий для внеаудиторной самостоятельной работы являются:

-для овладения знаниями: чтение текста (учебника, первоисточника,  дополнительной литературы), составление плана текста, графическое изображение структуры текста, конспектирование текста, выписки из текста, работа аналогами, ознакомление с нормативными документами, учебно-исследовательская работа, использование аудио-  и видеозаписей, компьютерной техники и Интернета и др.

-для закрепления и систематизации знаний: работа с конспектом лекции,  повторная работа над учебным материалом (учебника, первоисточника, дополнительной  литературы, аудио и видеозаписей), работа с аналогами, эскизное проектирование, конструирование, макетирование, составление проектного плана, ответ на контрольные вопросы, аналитическая подготовка мультимедиа сообщений/докладов к выступлению  на семинаре (конференции), материалов-презентаций, подготовка к итоговому просмотру.

-для формирования умений: решение задач и упражнений по образцу, решение вариативных задач, выполнение чертежей, схем, выполнение расчетов (графических работ), решение ситуационных (профессиональных) задач, проектирование и моделирование  разных  видов и  компонентов  профессиональной  деятельности, опытно экспериментальная работа,  рефлексивный анализ профессиональных умений с использованием аудио- и видеотехники и др.

Самостоятельная работа может осуществляться индивидуально или группами студентов в зависимости от цели, объема, конкретной тематики самостоятельной работы, уровня сложности, уровня умений студентов.

Контроль результатов внеаудиторной самостоятельной работы студентов может осуществляться в пределах времени, отведенного на обязательные учебные занятия по дисциплине и внеаудиторную самостоятельную работу студентов по дисциплине, может проходить в смешанной форме.

Виды внеаудиторной  самостоятельные работы студентов

по художественно-техническому редактированию:

- отработка изучаемого материала по печатным и электронным источникам, конспектам лекций;

- изучение аналогов с использованием рекомендованной литературы;

- ведение практических работ по теме;

- выполнение домашнего задания по теме

- подготовка информационных сообщений, рефератов, докладов с компьютерной презентацией;

- подготовка материала-презентации.

Чтобы развить положительное отношение студентов к внеаудиторной самостоятельные работы студентов, следует на каждом ее этапе разъяснять цели работы, контролировать понимание этих целей студентами, постепенно формируя у них умение самостоятельной постановки задачи и выбора цели.

**Задание к курсовой работе**

**"Редакторский и художественный анализ книжного издания**

**с иллюстрациями"**

Задача: Выбрать какое-либо художественное издание и произвести анализ по категориям:

1. Выбор формата
2. Определение модульной сетки издания (выбор наборной полосы).
3. Основные типологические группы шрифтов.
4. Шрифты рисованные и наборные.
5. Классификация шрифтов по их графическим признакам и стандартный ассортимент наборных шрифтов.
6. Выбор гарнитуры для издания.
7. Количество используемых гарнитур в одном издании.
8. Применение шрифтов в зависимости от стиля изложения материала
9. Визуальное определение шрифта. Кегль шрифта, длина строки и удобочитаемость.
10. Визуальные и смысловые эффекты совмещения различных гарнитур, начертаний и кеглей.
11. Иллюстративный материал. Жанр, тип и художественный прием иллюстраций.

**Вопросы к экзамену**

1. Понятие «Художественно-техническое редактирование».
2. Основная роль художественного редактора в издательском процессе.
3. Основные задачи оформления книги, журнала и требования к их качеству.
4. Виды литературы и типизация оформления книг, журналов.
5. Типовое строение книги, вариации типового строения книжной структуры в зависимости от содержания книги, условий пользования ею, целевой установки, читательского адреса.
6. Типографика в книге и журнале.
7. Основные сведения о внешней и внутренней структуре книги.
8. Элементы композиционного комплекса.
9. Общие понятия о построении книжного пространства и о его связи с проблемами времени, ритма и книжной фактуры.
10. Понятие «архитектоника» книги.
11. Цельность и единство принципов композиционных построений в книге и журнале.
12. Участие редактора в выпуске книги.
13. Последовательность и содержание основных этапов издательской работы.
14. Социальный заказ,дизайн-концепция издательства,проектное задание,планработы над оформлением издания, процессы допечатной подготовки (обработка текстовых и изобразительных оригиналов для полиграфии), работа над сигнальными и контрольными экземплярами.
15. Анализ содержания и формы литературного произведения, определение потребительских требований к изданию, замысел оформления как разработка функциональной структуры издания; построение образно-пространственной формы книг средствами графики и полиграфии.
16. Редактирование издания как звено в процессе издательского формирования книги.
17. Лист бумажный и печатный.
18. Доля бумажного листа и формат страницы (пропорции сторон). Выбор формата для издания: влияние технологических, экономических и эстетических факторов на формирование облика будущей книги.
19. Система измерений в полиграфии (типометрия). Форматы бумаги.
20. Полоса набора, способы построения полос набора в книгах.
21. Восприятие полос набора на книжном развороте, гигиенические нормы длины строки и формата полосы.
22. Варианты оформления полос набора по ОСТ 29.124-94 и ОСТ 29.33-98.
23. Поля в книге, журнале, их назначение и размеры.
24. Страница, полоса набора и поля в их взаимоотношении.
25. Оптический и геометрический центры полос набора.
26. Размеры полей и раскладка их в печатной форме.
27. Колонки, колонтитулы и колонцифры, сетка.
28. Понятия модуля и модульной сетки.
29. Основные этапы работы с модульной сеткой.
30. Форма и функция модульной сетки.
31. Использование сетки в печатных изданиях и электронных ресурсах**.**
32. Колонки, колонтитулы и колонцифры, сетка.
33. Понятия модуля и модульной сетки.
34. Основные этапы работы с модульной сеткой.
35. Форма и функция модульной сетки.
36. Использование сетки в печатных изданиях и электронных ресурсах**.** Основные типологические группы шрифтов.
37. Шрифты рисованные и наборные.
38. Классификация шрифтов по их графическим признакам и стандартный ассортимент наборных шрифтов.
39. Выбор гарнитуры для издания.
40. Количество используемых гарнитур в одном издании.
41. Применение шрифтов в зависимости от стиля изложения материала.
42. Визуальное определение шрифта. Кегль шрифта, длина строки и удобочитаемость. Визуальные и смысловые эффекты совмещения различных гарнитур, начертаний и кеглей.
43. Выбор иллюстраций, приемы размещения. Обложки: создание, функции, размещение логотипа, выносы. Содержание: задачи, размещение, соответствие задачам издания.
44. Навигация издания.

**ТИПОГРАФИКА И ШРИФТ**

Воробьёва О. И.

**Методические рекомендации по изучению курса**

Для выполнения самостоятельных работ студенты могут использовать литературу, имеющуюся в библиотеке, альбомы по графике и живописи, периодические журналы, лекционный материал преподавателя, а также информацию, полученную в интернете.

Самостоятельная работа должна обязательно содержать значительный объём графического материала, который может быть распечатанным на принтерах с компьютерных файлов или подан в ручную в виде эскизов и набросков.

Самостоятельные работы являются подспорьем, подготовкой к выполнению практических работ, поэтому они должны выполняться до начала работы над курсовыми и практическими работами.

|  |
| --- |
| Для успешного выполнения практических работ, студент должен самостоятельно прорабатывать теоретический материал по заданной теме; изучить литературу по истории шрифта для чёткого понимания стиля графики каждой эпохи.  Студент должен самостоятельно подбирать слоганы, стихи, выдержки из произведений нужной эпохи к каждой практической работе, чтобы иметь выбор в литературном материале, который ему предстоит воплотить в графике на бумаге.  После проведения практической работы в классе студент самостоятельно дорабатывает работу, исправляя недочёты, если таковые имеются. |
| **Вопросы для контроля самостоятельной работы** |
| 1.    Что такое графема.  2.    Что такое пиктографическое, идеографическое письмо.  3.    Какие основные виды письма были созданы в Древнем Риме.  4.    Назовите виды средневекового письма.  5.    Что такое минускул и маюскул.  6.    Кем и по каким канонам создавались шрифты эпохи Возрождения.  7.    Назовите основные виды древнерусского письма.  8.  В чём причины реформы русской азбуки Петра Первого и её содержание.  9.    Какие новые виды шрифтов появились в эпоху модерна.  10.  Как связан дизайн литеры с технологией и техническими возможностями своего времени.  11.  Что такое основной элемент, дополнительный элемент, засечка, диакритический знак.  12.   Где проходит основная линия шрифта.  13.   Что такое шрифтовой блок.  14.    В чём отличие дизайна книги, газеты, журнала.  15.    Перечислите основные способы печати.  16.    Что такое плакат. Каким характеристикам он должен соответствовать.  17.    Какие виды плакатов существуют.  18.    Какие виды шрифтов применяются сегодня.  19.    Что такое пункт. К какой измерительной системе он привязан и почему.  20.    Что такое группы шрифтов. |

Результаты выполненной самостоятельной работы должны быть представлены к назначенному сроку в виде портфолио. Материал должен быть собран в папке, удобно размещён по тематике в определённом порядке. Графический материал должен содержать пояснения и комментарии.

Преподаватель оценивает самостоятельную работу. В случае невыполнения самостоятельной работы студент не допускается к выполнению практической или курсовой работы.

После оценки преподавателем самостоятельная работа не изымается у студента, а остаётся у него до окончания курса, являясь дополнительным доступным материалом, который будет активно использоваться в дальнейшей работе.

|  |
| --- |
| Для более полного профессионального изучения курса рекомендуется изучить основные термины курса «Типографика и шрифт».  **Словарь основных терминов** |
| **Аддитивный синтез цвета** – воспроизведение цвета в результате оптического смешения в пространстве излучений базовых цветов (красного, зеленого и синего – R, G, В). Используется при создании цветных изображений на экране электронных устройств (телевидение, мониторы компьютеров издательских систем), возникает на отдельных участках оттиска (в светах изображения, где наложения друг на друга разноцветных растровых элементов вследствие их малых размеров менее вероятны) при автотипном синтезе цвета.  **Апрош** – пробел между словами в тексте издания. Иногда термин используют для обозначения пробелов между буквами. В старых изда­ниях встречается термин «аппрош».  **Англо-американская типометрическая система** – система измерения в полиграфии, отличающаяся по величине единиц измерений от типометрической системы Дидо (см. Типографская система мер, типометрия). Отличия видны из сопоставления основных единиц обеих систем измерения, принятых в полиграфии.     |  |  |  |  | | --- | --- | --- | --- | | Название | Величина в пунктах | Система Дидо, мм | Англо-американская система шрифта мм | | Нонпарель | 6 | 2,25 | 2,11 | | Петит | 8 | 3,00 | 2,82 | | Корпус | 10 | 3,76 | 3,52 | | Цицеро | 12 | 4,50 | 4,22 | | Квадрат | 48 | 18,043 | 16,944 |     **Ахроматический цвет** – цвет, воспринимаемый как серый (от белого до черного) с отсутствием цветовых оттенков.  **Баланс «по серому»** – нормированное соотношение размеров растровых элементов на трех цветоделенных растровых фотоформах (для голубой, пурпурной и желтой красок). Позволяет получить на оттиске нейтрально-серый тон при печати триадными красками при нормализованном процессе печати (соблюдении норм подачи красок, баланса «вода-краска», давления и других условий).  **Бинарный цвет (бинар)** – цвет, получаемый на оттиске в процессе печати триадными красками при наложении в процессе печати двух первичных триадных печатных красок. К бинарным цветам в триадной печати относят зеленый, красный и синий. Например, все оттенки зеленого цвета можно получить на оттиске при наложении в процессе печати голубой и желтой красок в разных соотношениях.  **Брошюра** – книжное издание объемом от 6 до 48 страниц в мягкой обложке в виде нескольких сброшюрованных и скрепленных листов печатного материала.  **Вёрстка** – 1) процесс формирования полосы издания; 2) оттиск, направляемый на корректуру.  **Выворотка** (выворотная печать, выворот) – печать фона черной или цветными красками, при которой незапечатанным остается только текст. Используется как прием оформления рекламных буклетов, журнальных полос и пр.  **Высечка** – вырубка при помощи острозаточенного штампа этикеточных или других изделий любой конфигурации, как правило, занимающих всю площадь листа. Проводится на небольшой пачке листов. Часто высечку производят с использованием отдельных приверток в виде полос или квадратов, на которые предварительно разрезается стопа оттисков.  **Гарнитура шрифта** – комплект шрифтов различных начертаний, насыщенности, кегля и плотности, объединенных общностью рисунка очка. Гарнитуры шрифтов имеют определенные названия.  **Градация серого** – различные ступени серого: от белого до насыщенного черного цвета.  **Градация цветового тона** – различные ступени одного цветового тона: от белого или черного до максимально насыщенного.  **Группы шрифтов** – множество шрифтов, существующих отдельно и объединенных общим признаком.  **Засечка** (сериф) – поперечный элемент на конце основного штриха буквы (знака). Засечка может иметь форму треугольника, трапеции или линии различной толщины.  **Иллюстрация** – дополнительное наглядное изображение (репродукция, рисунок, фотография, схема, чертеж и пр.). Иллюстрация поясняет, украшает или дополняет основную текстовую информацию издания.  **Интерлиньяж** (междустрочный пробел) – пробел между нижней и верхней линиями смежных строк, который при металлическом наборе изменяется путем вставки пробельных материалов различных толщин, а при компьютерном наборе - путем использования специальных подпрограмм или команд.  **Квадрат** – единица типографской системы мер, равная 4 цицеро или 48 пунктам. Один квадрат равен 18,048 мм (в типографской системе Дидо);  **Кегль** (кегель) – параметр, обозначающий размер шрифта, то есть расстояние между верхней и нижней гранями литеры. Включает высоту очка и заплечики; измеряется в типографских пунктах.  **Книга** – один из видов полиграфической продукции, непериодическое издание в виде сброшюрованных бумажных листов или тетрадей с отпечатанной на них текстовой, графической, иллюстрационной информацией объемом более 48 страниц, как правило, в твердом переплете.  **Книжный блок** – комплект, скрепленных по корешку тетрадей или отдельных листов, содержащий все страницы и комплектующие детали будущего издания, кроме переплетной крышки или обложки.  **Корпус** – название шрифта кеглем 10 пунктов.  **Ксерография** – частный случай электрофотографии, реализованный фирмой Xerox. В ксерографии порошковое изображение, полученное на светочувствительном материале, переносится на бумагу и закрепляется на ней при нагревании, под давлением и пр.  **Курсивное начертание (курсив)** – начертание шрифта с наклоном основных штрихов справа налево, имеющее некоторое сходство с рукописным шрифтом.  **Лакирование** – облагораживание поверхности оттиска или бумаги нанесением слоя лака.  **Ламинирование** – облагороживание бумаги нанесением на ее поверхность полимера методом расплава для придания материалу газо-. паро-, водонепроницаемости и других специальных свойств. Ламинирование является частным случаем припрессовки пленки.  **Модель RGB** – представление цвета в координатах пространства аддитивного смешения излучений, которое описывает цвет сложением трех базовых цветов: красного (Red), зеленого (Green) и синего (Blue). Эта модель представляется в виде трехмерной системы координат. Каждая координата отражает вклад каждой составляющей в результирующий цвет в диапазоне от нуля до максимального значения. В результате получается куб, внутри которого и «находятся» все цвета, образуя цветовое пространство RGB. Три вершины куба дают чистые исходные цветовые излучения, остальные три отражают двойные смешения исходных излучений. Именно в этой модели кодирует изображение сканер и отображает рисунок экран монитора. На базе этой модели работает телевидение.  **Модель CMYK** – модель, которая описывает цвет в координатах пространства субтрактивного синтеза красок путем смешения триадных полиграфических красок: С – Cyan (голубой); М – Magenta (пурпурной); Y – Yellow (желтой), а также черной – К – Key color (no одной версии) или black – К (по другой версии).Таким образом, модели RGB и CMYK связаны друг с другом, однако их взаимные переходы (конвертирование) происходят с определенными потерями.  **Начертание шрифта** – графический рисунок шрифта, входящего в состав одной гарнитуры. Классифицируются: по ширине очка (нормальное, узкое, широкое), по наклону очка (прямое, курсивное), по насыщенности очка (светлое, полужирное, жирное).  **Памятные цвета** – цвета хорошо знакомых предметов, которые часто встречаются в повседневной жизни. Памятные цвета являются неотъемлемым атрибутом тех или иных предметов, например, желтый лимон, зеленая трава, оранжевый апельсин, красный помидор и пр. К памятным цветам относят и телесный цвет (один из самых сложных цветов для воспроизведения полиграфическими средствами. К памятным цветам относят черные, серые и белые цвета.  **Полиграфия (**полиграфическая промышленность) – отрасль техники, совокупность технических средств и технологических приемов, используемых для получения большого количества одинаковых копий (репродукций) оригинала, прошедшего редакционную подготовку.  **Полоса** – запечатанная площадь страницы любого издания, на которой размещается набор текста (иллюстрации). Различают концевые, рядовые, начальные, иллюстрационные, табличные полосы.  **Пробельный элемент** – 1) участок печатной формы, не воспринимающий печатную краску и не передающий ее на запечатываемый материал. 2) участок изображения на оттиске, не несущий краски.  **Пункт** – основная единица типографской системы мер, принятая до введения метрической системы в России (системы Дидо, по имени ее составителя). Один пункт равен 0,3759 мм. Типографский пункт равен в метрической системе 1/72 французского дюйма, то есть 0,3759 мм, округленно 0,376 мм. В Англии, США и некоторых других странах один типографский пункт равен 1/72 английского дюйма, то есть 1/72 от 25,4 мм, то есть 0,3527 мм.  **Разворот** – две соседние страницы раскрытого издания, четная и нечетная, левая и правая.  **Растрирование** – преобразование полутоновых и штриховых изображений в микроштриховые с помощью растра.  **Репродукция** – оттиск, выполненный полиграфическими средствами и воспроизводящий изобразительный издательский оригинал.  **Ризография** – фирменное название способа трафаретной печати с использованием печатной формы, изготовленной прожиганием лазером микроотверстий в формном материале для образования печатающих элементов.  **Светлота** – субъективный признак, характеризующий ощущения объективной величины яркости отражения или излучения. Ахроматические цвета, то есть серые, белые и черные, характеризуются только светлотой. Начало и конец ахроматического ряда – это белое и черное.  **Спуск полос** – размещение полос издания на монтаже и печатной форме, обеспечивающее после фальцовки оттисков требуемое расположение страниц в тетрадях и в издании.  **Субтрактивный синтез цвета** – получение цвета в результате вычитания отдельных спектральных составляющих из белого. Такой синтез наблюдается при освещении белым светом цветного оттиска: часть его поглощается (вычитается) красочным слоем, а остальная часть отражается и попадает в глаз наблюдателя в виде окрашенного потока. Этот синтез используется, например, при смешивании красок вне машины с целью получения краски нужного цвета или оттенка и при наложении слоев разных красок на оттиске (на участках цветного изображения, где растровые элементы разных красок перекрываются).  **Тетрадь** – сложенный (сфальцованный) в один или несколько раз запечатанный или чистый лист бумаги.  **Типографская система мер** (типометрия) – система измерения линейных размеров в полиграфии, разработанная в 1880 г. парижским типографом Дидо, в основе которой типографский пункт (0,3759 мм), являющийся 1/72 долей французского дюйма (27,06 мм)  **Тираж** – суммарное количество экземпляров печатного полиграфического издания одного названия.  **Титульный лист** (титул) – первая выходная страница издания, на которой помещены основные сведения о нем. Титульный лист помещается на правой, нечетной половине первого разворота. Разворотный титульный лист применяется в многотомных изданиях (на левой стороне – контртитул, относящийся ко всему изданию, на правой – титул данного тома).  **Требования к шрифтам** – предъявляемые к тексту издания требования. Производственно-технико-технологические требования к шрифтам характеризуются двумя показателями: 1) возможной точностью воспроизведения графики шрифта в разных способах печати и 2) прочностью элементов шрифта на печатной форме при получении оттисков в печатной машине. Под гигиеническими требованиями к шрифту понимается его удобочитаемость.  **Треппинг** – перекрывание контуров при выворотке, нахлест контуров (перекрывание элементов изображения по контуру – сочетание масштабов) Программу в издательских системах, применяемую для проведения процедуры перекрывания контуров при обработке изображений и их подготовке к изданию, называют программой треппинга.  **Триада печатных красок** – комплект печатных красок – пурпурная, желтая, голубая), предназначенный для триадной печати цветных изображений. В триаду печатных красок дополнительно к цветным краскам вводится и черная краска.  **Фальц** – место сгиба листа. Фальцы создаются в процессе фальцовки.  **Физиологическая точность воспроизведения цвета** (колориметрическая точность воспроизведения цвета) – точность, когда цвета на оригинале и оттиске, созданные красителями с разными спектральными характеристиками, визуально воспринимаются одинаково.  **Цветная репродукция** – репродукция, при печати которой использована хотя бы одна цветная краска.  **Цветовой охват** (гамут, gamut) – множество цветовых тонов и оттенков, получаемых при использовании нескольких излучений или красок для синтеза цвета.  **Цветовой тон** – основная цветовая характеристика печатной краски, субъективный признак цвета, который познается через ощущения и определяется словами: синий, зеленый, красный, желтый и т.д. Многие наименования цветов произошли от объектов с характерным памятным цветом, например, «малиновый», «вишневый», «сиреневый», «розовый» и т. д.  **Цифровая печать** – технология получения оттисков в печатной машине с использованием переменной печатной формы, изменениями в которой при каждом цикле управляет компьютер издательской системы.  **Цицеро** – типографский шрифт кеглем 12 пунктов. Работы римского политического деятеля Цицерона печатали только этим кеглем.  **Шмуцтитул** (добавочный титул) – элемент издания, представляющий собой отдельный лист или первую страницу части, главы. Содержит краткое ее название, эпиграф, иллюстрации, книжные украшения. Шмуцтитул может сочетать шрифт, орнамент, изображения.  **Шрифт** – 1) графическая форма знаков определенной системы письма; 2) комплект литер, воспроизводящий какой-либо алфавит, а также цифры и знаки. Шрифты различаются по характеру рисунка (гарнитуре), наклону (прямой, курсивный), насыщенности (светлый, полужирный, жирный), размеру (кеглю).  **Элементы книги** – основные элементы, из которых состоит книга, и которые присутствуют в издании в твердом переплете (книжный блок, переплетная крышка, поля полосы, форзацы и титул и пр.). К дополнительным элементам книги относят суперобложку, ленточку-закладку (ляссе), авантитул, шмуцтитул, футляр, вкладки, вклейки. |

**ФОТОТЕХНОЛОГИИ**

Ли И. С.

**Темы для выполнения цикла фотографий**

1. «Фактуры и текстуры. Город».
2. «Фактуры и текстуры. Завод».
3. «Фактуры и текстуры. Лес».
4. Фотопейзаж «Настроение. Утро».
5. Фотопейзаж «Настроение. Заморозки».
6. Фотопейзаж «Настроение. Закат».
7. Фотопортрет «Детство».
8. Фотопортрет «Юность».
9. Фотопортрет «Зрелость».
10. Фотопортрет «Старость».

**Контрольные вопросы**

1. Фотографика в современной визуальной культуре
2. История фотографики
3. Технология фотографии
4. Компьютерная обработка фотоизображений
5. Композиция и свет в фотографии
6. Пространство и ритм в фотографии
7. Пейзажная фотография
8. Репортажная и жанровая фотография
9. Портретная фотография
10. Фотомонтаж
11. Фотографика в графическом дизайне
12. Фотография в среде и в экспозиции

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

АКАДЕМИЧЕСКИЙ РИСУНОК …………………………………………….. 2

ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН И РЕКЛАМА…………………………………… 5

КОНСТРУИРОВАНИЕ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ…………………… 6

ИСТОРИЯ ОРНАМЕНТА................................................................................... 9

ОСНОВЫ ПРОЕКТНОЙ ГРАФИКИ…………………....……………............. 42

ОСНОВЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ……………….......…………………............. 46

ПРАКТИКУМ ПО ВИДУ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ…. 56

РЕДАКТИРОВАНИЕ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ……………………… 57

ТИПОГРАФИКА И ШРИФТ…………………………….................................. 63

ФОТОТЕХНОЛОГИИ………………………………………………………..... 70

1. [↑](#endnote-ref-1)