



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

Кафедра декоративно-прикладного искусства и реставрации живописи

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
(бакалаврская работа)

На тему: «Разработка серии керамических сосудов «Сопряжение»»

Исполнитель: Колпакова Мария Викторовна

Руководитель: к.пед.н., доцент, Макухина Олена Владимировна

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой

к.пед.н., доцент,
Макухина Олена Владимировна

16 » июня 2025 г.

Санкт-Петербург

2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. Эстетика керамических сосудов в историческом времени	6
1.1. Керамические емкости и их функции в контексте истории	6
1.2. Роль средств художественной выразительности в восприятии керамики	29
ГЛАВА 2. Технология изготовления серии керамических объектов «Сопряжение»	46
2.1. Специфика формообразования объемных изделий	46
2.2. Цветные керамические массы: создание и использование	56
2.3. Процесс создания керамических сосудов «Сопряжение»	61
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	68
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	70
ПРИЛОЖЕНИЕ А. Материалы теоретического исследования.....	74
ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Материалы практического исследования.....	82

ВВЕДЕНИЕ

В современном искусстве и керамике в частности в последние годы заметен интерес к созданию серийных композиций, а также особое значение уделяется изучению новых смыслов и приемов, поиску взаимосвязей между объектами.

Исследования этих вопросов встречаются у разных авторов, среди которых можно выделить имена Уэйна Хигби и Эрика Ноше. В своих работах они изучали, как работают средства художественной выразительности в керамической составной композиции, открывали новые приемы и формы, находили способы сопряжения объектов, объединения их в серию.

Темой данной работы является разработка серии керамических сосудов «Сопряжение». Сопряжение — это взаимосвязь, совмещение нескольких объектов, явлений. В контексте керамических работ это относится к взаимосвязи и взаимодействию между различными элементами композиции, такими как форма, цвет, текстура и объем. Сопряжение может проявляться в способе, которым части композиций соединены между собой, создавая гармонию или, наоборот, контраст. Важность взаимосвязи между объектами в серии работ заключается в следующем: сопряжение элементов помогает создать целостное восприятие, обеспечивает связность и динамику произведения. Это способствует более глубокой интерпретации работы зрителем, ведь каждый элемент становится неотъемлемой частью общего, тем самым усиливая выразительность композиции. В искусстве керамики, где фактура и форма играют ключевую роль, успешное сопряжение может улучшить как эстетическую, так и концептуальную составляющую работы.

Актуальность темы обусловлена, во-первых, повышением интереса к роли средств художественной выразительности в керамике, поиском новых решений и сочетаний. И второй причиной является стремление человека найти взаимосвязи во всем, что его окружает. В современном мире технологий растет потребность в эстетическом обогащении, что в свою очередь повышает интерес к неповторимым ручным работам, к декоративно-прикладному искусству, а

соответственно и к керамике. Керамические сосуды выступают не только как функциональные объекты, но и как средства самовыражения, отражающие внутренний мир создателя. Сопряжение является понятием, позволяющим объединить утилитарное назначение с художественной ценностью. Также в условиях глобализации и стремительного развития дизайна керамики наблюдается тенденция к поиску новых форм и идей, что делает исследование сопряжения элементов в этом искусстве особенно актуальным. Понимание, как различные элементы (форма, цвет, текстура) взаимодействуют друг с другом, какую роль играют в восприятии объекта, открывает новые горизонты для керамистов, позволяя создавать работы, наполненные визуальной гармонией.

Практическая значимость работы заключается в исследовании сочетаний способов формообразования и разработке новых декоративных приемов. Результаты могут быть использованы в художественной практике, обучении и промышленном производстве, способствуя развитию декоративно-прикладного искусства.

Объектом исследования выступает история керамических сосудов, их форма и цвет в восприятии керамики.

Предметом работы является разработка серии керамических сосудов «Сопряжение».

Цель исследования – изучить историю и технологии создания керамических емкостей, создать композицию декоративных сосудов.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи** исследования:

1. Изучить керамические емкости и их функции в контексте истории;
2. Определить роль средств художественной выразительности в восприятии керамики;
3. Исследовать специфику формообразования объемных изделий из керамики;
4. Проанализировать техники лепки из цветных керамических масс;
5. Создать серию керамических емкостей, согласно разработанным эскизам.

В работе были использованы следующие **методы** исследования: анализ, синтез, аналогия, обобщение, классификация, конкретизация, сравнение, измерение, практическое моделирование, описание.

Таким образом, изучение темы «Сопряжение» в контексте керамических сосудов является шагом на пути к объединению функциональности и эстетики и к пониманию взаимодействия и взаимосвязи форм, цвета и других элементов керамических сосудов.

ГЛАВА 1. ЭСТЕТИКА КЕРАМИЧЕСКИХ СОСУДОВ В ИСТОРИЧЕСКОМ ВРЕМЕНИ

1.1. Керамические сосуды и их функции в контексте истории

Керамические сосуды представляют собой одну из древнейших форм человеческого творчества и утилитарного искусства. С момента появления и до наших дней керамические предметы служат источником информации о жизни человека в разные исторические периоды, отражают культуру разных народов и цивилизаций.

Слово «керамика» произошло от греческого «keramos», что означает «глина». Керамика создается из глины, поэтому стоит прежде всего сказать об этом природном материале и его роли в жизни человека. К глине у людей всегда было особое отношение, легенды разных народов говорят о создании человека из глины, такое встречается в греческой, египетской, вавилонской, еврейской мифологии. Эту тему исследует Юрий Цетлин в статье «Происхождение древней керамической посуды»: «... мы должны отметить несколько общих черт: во всех случаях первые люди были созданы из глины или ила, во всех случаях создателем было божество, и ни в одном из случаев это не был обычный человек или жрец. Следовательно, навыки изготовления керамики изначально были унаследованы от богов и имеют особое значение» [41].

Чтобы понять, как были созданы первые керамические сосуды, можно исследовать предметы быта до изобретения керамики. При создании сосудов человек черпал вдохновение в природе. Рога животных, большие ракушки, камни с углублениями - эти предметы использовались для хранения, пока люди не начали создавать корзины, чаши, сосуды и другие емкости сами. Сначала использовались природные материалы, такие как дерево, кора, камень, то есть материалы, созданные природой и доступные для использования. В древности люди использовали глиняные сосуды, не прошедшие обжиг, для хранения сухих продуктов и вещей, необожженная глина в сочетании с песком, соломой и другими материалами применялась при строительстве жилищ. Поэтому

изобретение керамики было логичным шагом в жизни человечества, уже знакомого с глиной.

Обратимся к истокам керамики. Самый первый образец обожженной глины датируется 29—25 тысячами лет до нашей эры. Это вестоничская Венера, хранящаяся в Моравском музее в Брно. Эта палеолитическая Венера была найдена в 1925 г. командой археологов под руководством Карела Абсолона (Karel Absolon), на стоянке охотников на мамонтов, между Павловым и Дольни Вестонице. Как и другие венеры, эта использовалась предположительно в ритуальном или символическом виде, могла быть талисманом или оберегом.

Древнейшие керамические сосуды были найдены в 1993 году в пещере Сяньжэньдун в провинции Цзянси на юго-востоке КНР: это были горшки, слепленные 20—19 тыс. лет назад [43]. В этой пещере исследователи обнаружили около 12 фрагментов керамических «котелков»: толщина стенок у них 7–12 мм, обжиг низкотемпературный на открытом огне, на поверхности веревочные оттиски и следы заглаживания. Еще один пример древнейших керамических сосудов - черепки остроконечного сосуда, найденные в пещере Юйчаньянь в провинции Хунань на юго-востоке Китая, они датируются периодом 18,3—17,5 тыс. лет назад. Керамика на реке Громотухе в Амурской области появилась около 15,5 тыс. лет назад.

Далее для понимания истории глиняных сосудов важно обратиться к технологии. Исследования фрагментов керамики из вышеупомянутой пещеры Сяньжэньдун предполагают, что керамика изготавливалась двумя способами. Первая технология: формообразование сосуда лентами, которые соединялись между собой донно-емкостным способом. Поверхность этих работ выровнена и заглажена снаружи и изнутри, иногда присутствует декор – горизонтальные полосы, оставленные каким-то острым инструментом. Вторая технология производства, применяющая жгутовый способ конструирования, появилась позже. В составе черепков содержатся фрагменты кварцита и измельченный шамот, декорирование представлено оттисками шнура.

Пещера Сяньжэньдун и обнаруженная в ней керамика являются явлением исключительным, опередившим историю. В мезолитических культурах керамика встречается редко и нерегулярно, как правило, на позднем этапе; наиболее совершенные образцы мезолитической керамики известны в культуре Дзёмон на территории Японии.

Распространение керамики связывают с неолитической революцией – переходом людей от кочевого к оседлому образу жизни. Ранее использование керамических сосудов было непрактичным: для кочевников имели значение вес, прочность, удобство предметов при перемещении, и керамика редко соответствовала этим требованиям (хотя некоторые небольшие сосуды все же встречаются в раскопках кочевых захоронений). Земледельцы начинают использовать керамические сосуды для хранения зерна, воды и других пищевых продуктов, что удобно и практично при оседлом образе жизни. Процесс обжига глины обеспечивал долговечность и давал возможность создавать разные по форме и размерам изделия. Таким образом, в неолите керамика становится неотъемлемым атрибутом практически всех культур.

Раньше всего неолитическая революция касается Древнего Востока. Понятие «Древний Восток» относится к большой географической зоне, включающей такие страны, как Древний Египет, Древнюю Месопотамию, Древний Китай, Древнюю Индию. Например, на территории современного Ирана, в таких местах, как Чога Миш и Годин Тепе были обнаружены сосуды, украшенные простыми узорами и служившие для хранения зерна, масла и пищи, они датируются 7 тыс. до н.э.. В Месопотамии керамика начала активно использоваться с IV тысячелетия до нашей эры. Во время раскопок в Джемдет-Наср и Уре археологи нашли разнообразные по форме и размерам сосуды, которые служили для хранения и транспортировки жидкостей и пищи.

В теме керамики Древнего Востока можно также выделить несколько культур, сосуды которых сохранились и представляют наибольший интерес своим декором и формой. Ярмукская, Халафская, Хассунская культуры,

существовавшие на территории Месопотамии, служат источником информации о сосудах в период керамического неолита [20].

Ярмукская культура, археологическая культура доисторического Леванта в 6 тыс. до н.э., была первой из культур территории Ханаана, изготавливавших керамику, и одной из первых керамических культур на территории Леванта в целом. Керамические сосуды были представлены образцами различных форм и размеров и использовались для различных целей в домашнем хозяйстве. Носители ярмукской культуры делали кувшины, сосуды с круглым и стянутым горлышками, глубокие чаши, миски и небольшие тарелки, в Шаар-ха-Голане было найдено около 300 предметов искусства, на изучении которых основываются все исследования.

Халафская культура, также существовавшая в 6 тыс. до н.э., представлена на территории Северной Месопотамии и Северной Сирии. Керамика халафской культуры отличалась высоким качеством и распространялась по Северной Сирии, Месопотамии и части Анатолии. Формы были разнообразны, орнамент применялся геометрический или сюжетный (изображения животных), роспись коричневым цветом по светло-розовому или бежевому фону. Отличительными элементами орнамента были мальтийский крест и букрании (изображения бычьих голов). Изготавливалась также нерасписная и лощеная керамика.

Хассунская культура представляет регион Северной Месопотамии. Образцы керамических емкостей оттуда выглядят аккуратно, украшены росписью – линейными рисунками красноватой краской по светлой глине. Хассунская культура, существовавшая в 6 тыс. до н.э., развилась в Саммарскую культуру, представленную в центральной части Месопотамии.

Керамика Самарры была похожа на Хассунскую керамику, но роспись усложнилась: орнамент был монохромным и изящным, изображались стилизованные фигуры животных и птиц, а также применялись геометрические рисунки.

На основе раскопок и исследований керамики Древнего Востока можно сделать вывод, что в период неолита основной функцией керамических

емкостей было хранение продуктов, но также можно предположить их применение в приготовлении пищи. Более того, керамика имела ритуальную функцию, в сосудах хранились жертвенные предметы и жидкости, используемые для погребения – об этом свидетельствует нахождение керамики в могилах и местах захоронений.

Изготовление керамики было окружено множеством обрядов, эти обряды давали древнему человеку право исполнять божественные функции – давать жизнь новым предметам. Такое убеждение было свойственно как представителям культуры Древнего Востока, так и жителям Аркаима, на традиции и технологии которого стоит обратить внимание.

В «Стране городов» (условное название территории на Южном Урале, в пределах которой найдены древние городища синташтинской культуры эпохи средней бронзы (около 3-2 тысяч лет до нашей эры)) отдельной касты гончаров не существовало, производство керамики носило домашний характер, сосуды изготавливались дома, причем в основном женщинами. Обучение навыкам формообразования сосудов начиналось рано – с 5–7 лет; иногда в погребениях детей на некрополях «Страны городов» находят сосуды, явно сделанные неумелыми детскими руками [11, 21].

На основе информации об изготовлении керамики в Аркаиме можно составить понимание о керамическом производстве того времени в целом. Исследователи предполагают, что глину добывали из местных месторождений, в теплое время года. Полученную глину перед изготовлением сосуда подготавливали, смешивали с различными органическими и неорганическими добавками. Основными добавками были шамот (измельченная керамическая крошка) и дресва тальковая (измельченная тальковая порода), реже добавляли органику и песок. Глина различного состава была необходима для изготовления разной по назначению посуды – кухонной, столовой, ритуальной. После приготовления керамической массы приступали к изготовлению сосуда – всё делалось вручную, гончарных кругов еще не было. Сосуды формовались либо скульптурной лепкой, либо изготовлением на форме-основе. Сосуд-основу

покрывали тканью или посыпали песком для облегчения снятия изготовленного сосуда (это можно судить по отпечаткам ткани внутри сосудов). Заключительным этапом создания сосуда был обжиг, следовавший после сушки изделия. Аркаимские сосуды свидетельствуют о том, что обжиг проводился как в печи, так и в костре.

Раскопки в Аркаиме также предоставляют информацию о размерах, формах и назначении керамических сосудов. По размерам керамику «Страны городов» можно разделить на две группы: небольшие сосуды, объемом до 7 л, и крупные сосуды, объемом от 8 до 50 л. Первая группа была представлена, в основном, столовой посудой, но не использовалась для приготовления пищи, это понятно, так как в таких горшках нет пригара. Для готовки были предназначены крупные сосуды, которые также служили для хранения продуктов и воды. И как уже было сказано в исследовании керамики Древнего Востока, в Аркаиме сосуды также имели ритуальную функцию: в могильниках сосуды с водой и с пищей, предназначенными умершим, ставили рядом с погребенным.

Интересно отметить: жизнь керамического сосуда продолжалась даже после его повреждения или разрушения, из черепков изготавливались другие предметы быта – пряслица, грузила и пр. И часть черепков перерабатывалась в шамот, и они продолжали частично существовать в других сосудах. Эта информация дает понять, что в древнем обществе применялось вторичное использование керамики.

Еще одним важным центром истории развития керамики является Древняя Греция. Развитие греческой керамики, и европейской керамики вообще, начинается в 7 тыс. до н.э. в районе Кикладских островов. Одним из значимых и первых районов производства керамики считается деревня Сескло, именно там были обнаружены образцы первых керамических сосудов. Посуда из Сескло выполнена качественно и изящно, декор представлен геометрическим орнаментом, спиралями, шахматной клеткой, морскими мотивами и выполнен в технике росписи, реже процарапывания [2].

Критская керамика также имела геометрические узоры: сначала темной краской на светлом глиняном черепке; затем белым цветом поверх темной краски. Ранними минойскими формами были кувшины с высоким горлышком и сосуды для питья с длинным носиком, похожие на чайники.

После завоевания материковой Греции индоевропейскими греками около 2100 г. до н.э., появляется новая форма керамики, названная Миньянской посудой - гончарные сосуды однородного серого цвета. Это первая посуда, которая создавалась на гончарном круге, до этого посуду создавали в техниках ручной лепки и отминки. Но и после появления в Греции гончарных кругов ручная керамика производилась, например, на островах эта традиция продолжилась с прямолинейным орнаментом сиреневого или чёрного цвета на белой поверхности. Расцвет керамики крито-минойского периода приходится на 2000-1800 гг. до н.э., период, когда были построены великие Кносский и Фестский дворцы. Этот период отражают созданные тогда вазы в стиле Камарес, безупречной формы, с проработанным сложным декором: росписью из красно-белых цветочных и геометрических узоров на черном фоне. Минойская керамика в морском стиле (около 1650 г. до н. э. до 1450 г. до н. э.) имела еще более сложный орнамент, большее художественное оформление и использование цвета.

В XII веке до н.э. Греция и ее острова были захвачены рядом примитивных племен из Северной Греции (дорийцы), что привело к постепенному падению и затем краху индустрии искусства и ремёсел. Из всех городов Афины были расположены наиболее безопасно, поэтому центр культуры и искусства перенесся сюда. Сначала создавалась вдохновленная критской субмикенская посуда, затем появился более упорядоченный протогеометрический стиль, характеризующийся простотой и узорами с изображением точных концентрических окружностей. Протогеометрический стиль развился в геометрический (около 900-725 гг до н.э.), узоры стали намного детальнее и разнообразнее, часто вазы выполнялись по строгой системе пропорций: например, высота могла быть ровно вдвое больше ширины,

а шея сосуда – ровно в половину высоты. Геометрическое керамическое искусство сравнивают с эпической поэзией Гомера (Илиада), написанной в ту же эпоху. Последовавшие затем эпохи ранней геометрии (около 900-850 гг. до н.э.) и средней геометрии (около 850 – 770 гг. до н.э.) развивали ту же тему и те же приемы; появились фигуры; вазы и другие горшки стали украшать полосами с изображениями животных (например, козлов, гусей, лошадей), узоры покрывали всю поверхность сосуда. И логичным развитием было включение человеческих фигур и сюжетов: колесничных шествий, битв, похорон и других сцен. В течение позднего геометрического периода (770-725 гг. до н.э.) появляются изображения с отсылками на исторические события из греческой мифологии. Формы сосудов геометрического периода представлены, в основном, амфорой (высокий сосуд с двумя ручками, использовался для хранения вина или масла), кратером (широкий сосуд для смешивания вина с водой, часто украшался геометрическими узорами) и киликсом (Плоский сосуд с широкими краями, используемый для питья).

Период 725-600 гг до н.э. представлен в керамике восточным стилем, это обусловлено возобновлением торговых связей и контактов с Ближнем Востоком. Коринф стал важным центром производства керамики. Протокоринфский стиль, известный также как ориентализирующий, отличается включением в декор изображений мифических существ – сфинксов, химер, сирен. Они изображались также поясами, комбинировались с традиционными орнаментами и с цветами лотоса, с пальметтами.

На протокоринфских вазах была впервые применена техника чернофигурной росписи: фигуры сначала рисовали черным в общих чертах, а затем процарапывали детали. Однако широкого использования и истинного расцвета этот вид вазописи достиг в Афинах в архаический период (около 600 – 480 гг. до н.э.). Говоря о форме сосудов, можно выделить снова кратер, бифидную амфору (пинакос, две ручки, использовалась обычно для хранения жидкостей) и лекит (узкий сосуд, предназначенный для оливкового масла, с маленьким горлышком).

VI-V века до н.э. представлены в большей части краснофигурными вазами. В отличие от чернофигурного, где только изображения могли стать чёрными (в то время как фон оставался красным), новый стиль включал закрашивание фона черным и процарапывание на нем фигур, которые были красными – то есть цвета глины. С 500 г. до н.э. краснофигурный стиль преобладает над черным.

Классический период (около 480 – 330 гг. до н.э.) представлен падением интереса к вазописи, за исключением техники Белой Земли, которая появилась около 500 г. до н.э. В этом методе использовались краски и позолота на белом глиняном фоне. Примером этого нового типа керамики стали погребальные лекифы конца V века, отражавшие безмятежность скульптуры Парфенона.

Также можно рассмотреть добычу глины и развитие технологий в Древней Греции. Глиняные месторождения в Афинах отличались содержанием оксида железа и оксида кальция, которые давали красновато-оранжевый цвет при обжиге, в то время как коринфская глина обычно имела кремово-белый вид. С точки зрения технологии производства интересно отметить: после минойской эры, греческие вазы обычно изготавливались с использованием гончарного круга, к горшкам добавлялись декоративные элементы ручной работы (например, ручки).

Рассмотрев историю производства керамических сосудов в Древней Греции, можно обратиться к их функциям.

1. Погребальные сосуды и ритуальная функция

В древнегреческой традиции погребальный обряд играл ключевую роль в социокультурной жизни, а керамические сосуды были важными атрибутами в этом процессе. Существует несколько типов погребальных сосудов, среди которых особенно выделяются амфоры, керносы, лутофоры и дипилонские вазы. Эти сосуды использовались в ритуальных обрядах или захоранивались с усопшим, могли содержать всё, от масла и вина до пищи и благовоний, которые предназначались для мертвых.

Особое внимание стоит обратить на дипилонские вазы. Эти сосуды были найдены на Дипилонском кладбище в Афинах, откуда и берут свое название, и датируются VIII веком до н. э.. Дипилонские вазы, большие и высокие, высотой около 1 метра, были симметричной формы, с четким соблюдением пропорций, что характерно для геометрического стиля. Вазы выполнялись в чернофигурной технике и декорировались геометрическими узорами. Также украшение могло дополняться сценами ритуалов и погребальными обрядами, включая присутствие скорбящих, жертвоприношения и другие ритуалы. Эти сосуды служили не только для хранения масла или других веществ, но и как символы памяти, обеспечивающие переход души в загробный мир.

2. Сосуды для философских пиров и их культурная, интеллектуальная, эстетическая функции

Философские пиры занимали важное место в культурной жизни Древней Греции, являясь местом обсуждения идей и учений. На таких пирах использовались разнообразные керамические сосуды, которые служили как функциональным, так и художественным целям. Эстетическое оформление и качество сосудов отражали статус их владельцев и могли подчеркивать значимость обсуждаемых тем. Среди сосудов, применяемых на философских пирах, выделяются чернофигурные и краснофигурные вазы. На философских пирах керамические сосуды выполняли несколько ключевых функций: помимо эстетической составляющей, вазы часто имели социальное значение, отражая статус владельца (чем богаче и интереснее роспись, тем статуснее хозяин пира, выставивший эту вазу). Керамические сосуды с вазописьюставлялись не просто так, они служили как приглашение к обсуждению, гости пира могли обсудить один из изображенных древнегреческих мифов и перейти к другим важным культурным и философским темам. Форма чаще всего была представлена амфорами и кратерами, иногда встречались килики. Также часть посуды использовалась для подачи вина и других напитков,

для сервировки различных блюд, создавая эстетически привлекательное оформление стола; некоторые из них могли использоваться для символических действий, таких как тосты и ритуалы, укрепляя связи между участниками пира и создавая атмосферу обмена идеями и мнениями.

3. Сосуды утилитарной эстетики и их функции

Керамические сосуды, используемые в повседневной жизни, также представляют большой интерес. В Древней Греции утилитарные изделия, такие как амфоры, кувшины и блюда, имели не только функциональную, но и эстетическую ценность. Амфоры, которые использовались для хранения и транспортировки вина и масла, отличались элегантным дизайном и практичностью, были визуальными приятными и могли стать украшением интерьера, особенно в домах богатых греков. Форма и украшение утилитарных сосудов могли отражать вкусы и предпочтения различных слоев населения. Многие из этих керамических изделий были украшены простыми узорами, но также встречались и более сложные мотивы, которые подчеркивали искусство мастеров и, порой, даже отражали актуальные тенденции и культурные изменения.

Таким образом, керамика Древней Греции привнесла множество новых традиций, технологий, стилей, форм и деталей в развитие декоративно-прикладного искусства.

Следующая эпоха, заслуживающая внимания, это эпоха Средневековья. Керамика Средневековья охватывает широкий спектр сосудов и изделий, которые производились с V по XVI века. Керамические емкости этого периода, в основном, представлены утилитарной посудой, такой же массивной и простой по форме и декору, как архитектура Средних веков (раннего и классического Средневековья). В позднее Средневековье вместе с архитектурой и всем искусством развивается и керамика, формы и орнаменты становятся в разы сложнее, появляются новые техники и материалы, исследования технологий лепки и обжига также прогрессируют.

Одной из ключевых особенностей средневековой керамики является использование различных техник обжига и глазуирования, которые обеспечивали прочность и влияли на эстетику сосудов того периода. Керамика варьировалась в зависимости от региона: например, английские и континентальные керамические изделия отличались по стилю и техническим решениям.

Средневековую керамику можно рассмотреть на примере изделий из Англии. В раннесредневековой Англии гончарное дело не было широко распространено и сосуды создавались для приготовления пищи и других домашних дел. Соответственно такие гончарные изделия были простыми и функциональными, без лишнего декора. К XIII-XIV векам техника и технологии продвинулись и городские гончары начали массово изготавливать разнообразные формы керамики, которые часто украшались цветными глинами, прорезями, и оттисками штампов. Керамику можно было определить по регионам, поскольку в разных районах страны были распространены разные технологии изготовления. “Хоршемская посуда” – это подтип посуды из Западного Суссекса, и сосуды этого типа можно отличить по их форме – высокой и цилиндрической, с расширенной нижней частью, напоминающей луковицу – и они, как правило, украшены резными горизонтальными полосами и темно-зеленой глазурью [40].

В XV-XVI веках появилась и стала очень распространенной зеленая посуда в стиле Тюдоров. Изделия этого периода представлены горшками с гораздо более яркой зеленой глазурью, чем посуда из Хоршема. Эти зеленые тона были получены благодаря использованию порошкообразной меди в смеси для глазури, а иногда добавлялся свинец, который делал зеленый цвет ярче. Зеленые оттенки глазурей на Тюдорской керамике варьируются от светло-салатового, почти прозрачного, до глубокого сине-зеленого, встречаются травяные, изумрудные, горчишные оттенки, иногда на поверхности глазури видны крапинки, переливы и подтеки, придающие сосудам дополнительную красоту и уникальность [25].

В теме керамики позднего Средневековья также важно затронуть работы итальянских керамистов. Майоликовые мастерские в Урбино, Фаэнце, Дерута, Губбио прославились изящными вазами, блюдами, кубками с невероятно тонкой росписью. Рисунки имитировали сложные гравюры, демонстрируя мастерство художников по керамике в Италии. Часто встречается роспись тарелок, по своей детализации напоминающих картины живописцев Возрождения. Этот стиль под названием «istoriato» ввел Никола да Урбино, повторяя традиции живописи того периода, изображая на керамике сцены с библейским или светским сюжетом, обращаясь к средневековым романам и античным классикам. Например, он иллюстрирует на керамике «Метаморфозы» Овидия, но не просто копирует черно-белые рисунки книжной графики, а преобразует их в цвет, наполняют пластичностью, жизненной силой и движением [16].

Переходя к функциям керамических сосудов, в период Средневековья можно выделить следующие:

1. Утилитарная. Керамика использовалась для хранения продуктов, таких как зерно, масла и жидкости, например, горшки и амфоры были популярны для этой цели, и для подачи пищи и напитков: чаши и миски использовались для подачи пищи, а кувшины — для наливания напитков, таких как вино и пиво.
2. Декоративная функция. Керамика также имела эстетическую ценность, часто украшалась сложными орнаментами и изображениями, что подчеркивало статус владельца.
3. Ритуальная. Некоторые сосуды, такие как керамические реликварии, использовались для хранения святых реликвий, играя важную роль в религиозной практике и церемониях.

Таким образом, керамика Средневековья значима благодаря исследованиям составов и созданию глазурей, вниманию к цвету и развитию цветной росписи.

Перейдем к следующему историческому этапу – Новому времени. Так называют период XVII-XIX веков, и в керамическом искусстве это время связывают, прежде всего, с распространением фарфора в Европе, взамен использовавшегося ранее фаянсу. Рецепт фарфора был открыт немецким алхимиком и ученым Иоганном Фридрихом Бётгером. Этот новый материал открывает европейским керамистам новые горизонты, позволяя достичь ранее невозможной тонкости стенок посуды, при этом не теряя в прочности и долговечности. Посуда становится изящнее и утонченнее, детали и роспись усложняются, достигая максимальной декоративности в эпоху барокко и рококо.

Также важно отметить, что производство керамики выходит на профессиональный уровень: появляются первые мануфактуры. Производство европейского фарфора начинается в начале XVIII века в Мейсене, и Мейсенская мануфактура на долгие годы становится ведущим производителем фарфора. С момента своего основания в начале XVIII века бренд Мейсен стал синонимом изысканного, тонкого фарфора. В период нового времени керамические сосуды всё чаще изготавливаются в составе сервизов: вазы, тарелки, чайные пары и прочая посуда выпускаются в едином стиле, схожем декоре и росписи [4].

В декорировании фарфора середины XVIII века отразились черты стиля рококо, что проявилось в легкости очертаний, асимметричности композиций и тонком подробном декоре. Изделия расписывались подглазурными и надглазурными красками, декорировались золотом, дополнялись скульптурными изображениями цветов, птиц [14].

К концу XVIII века с появлением классицизма в фарфоре появляется стремление к четким формам и декору. В XIX в. фарфоровое производство становится массовым, по всей Европе открываются мануфактуры.

О функциях керамических сосудов Нового Времени можно сказать следующее:

1. Эстетическая функция керамических сосудов превалирует над другими в период Нового Времени. Декор фарфоровой посуды достигает небывалого уровня мастерства, изысканные сервизы использовались лишь по особым случаям, в остальное время служили украшением в домах состоятельных персон. Вазы и декоративные тарелки благодаря своей неповторимой красоте со сложной росписью и множеством деталей являлись произведениями искусства и могли стать ключевым элементом интерьера.
2. Утилитарная функция также остается и где-то даже становится более значимой, чем раньше, что связано в некоторых странах, например во Франции, с переплавкой всей серебряной и золотой посуды в монеты и вследствие распространением керамической посуды. Мануфактуры производили и посуду для ежедневного использования, в разы проще по формам и декору.
3. Социально-культурная функция керамики - не менее важная в XVII-XIX веках. Фарфоровые изделия становятся элементом статуса, сервизы становятся частью приданого в элитарном обществе, а наличие фарфоровой посуды и ваз дома - символом состояния, культурного просвещения.

Так, декоративно-прикладное искусство в период Нового времени развивается наравне с наукой, технологиями, искусством и всеми сферами жизни – постепенно усложняясь и совершенствуясь.

Эпоха модерна, следующая далее и охватывающая конец XIX - начало XX века, знаменуется значительными изменениями в искусстве, архитектуре и дизайне. Этот период характерен стремлением к инновациям и новым формам выражения, и керамическое искусство не стало исключением. Керамические сосуды эпохи модерна отличаются разнообразием форм, техник и стилей, природа становится главным вдохновением художников-керамистов.

Одной из основных характерный черт модерна является органическая форма: керамические сосуды часто имеют плавные, извивающиеся линии и ассиметричные формы, напоминая формы растений и животных. Также керамика модерна использовала все изобретения и опыт прошлых веков, художниками применялись всевозможные техники глазурования и росписи, предпочтение отдавалось ярким сложным цветам и сложным узорам с природными мотивами. И еще одна особенность модерна - попытка объединения функциональности и эстетики: мастера стремились создать предметы, которые были одновременно удобными в использовании и эстетически привлекательными, что отражало философию Art Nouveau [23].

Керамические сосуды Огюста Делазэрша – наглядный пример модерна в керамике. Огюст Делазэрш (1857-1940) – французский керамист, экспериментатор, разработчик глазурей. Вдохновленный японской керамикой, он начал экспериментировать с температурными режимами, благодаря чему добился необычайно широкой палитры оттенков глазурей и вариаций цвета в них.

Керамические сосуды Огюста Делазэрша соответствуют всем канонам керамики модерна: плавные линии, природные мотивы, поиски нового. Формы его работ, в основном, простые и органичные, с небольшими изгибами, иногда применяется небольшой декор в виде налепов или изящных ручек, иногда художник отказывается от усложнения формы и оставляет всю декоративность глазурному покрытию. Цветовая палитра Делазэрша состоит, преимущественно, из бежевых, бордовых и сине-зеленых оттенков, но их вариации кажутся бесконечными, показывая результаты экспериментов автора в изобретении глазурей. Пример керамических сосудов Огюста Делазэрша передает общий интерес керамистов модерна к исследованиям и изобретениям, а также отмечает тенденцию к упрощению формы (в сравнении с фарфоровыми работами мастеров XVIII-XIX веков) и использованию эффектных глазурей. Вазы Делазэрша сочетают функциональность с эстетическими качествами, благодаря чему керамические сосуды можно было использовать в

повседневной жизни, одновременно наслаждаясь их художественной ценностью.

Керамические емкости того периода можно разделить на две группы: сосуды утилитарной эстетики и сосуды для интерьерного декора. Сосуды утилитарной эстетики эпохи модерна представляют собой функциональные предметы, которые предназначались для повседневного использования, но при этом отличались интересным дизайном и высоким уровнем художественного исполнения. Керамика утилитарной эстетики часто включала в себя:

- Сервизы для пищи, включая тарелки, чаши и кувшины, с уникальными формами и декоративными элементами;
- Посуду для хранения, например, банки для хранения сыпучих продуктов, которые могли иметь ненавязчивые узоры, но все же привлекали внимание своей красотой;
- Сосуды для питья, такие как кувшины и бокалы, элегантные и современные.

Производством сосудов утилитарной эстетики занимались, в основном, мануфактуры, а не отдельные мастера, серийное производство ускоряло и удешевляло процесс создания керамики, что позволяло многим людям наслаждаться красотой керамики в повседневной жизни. Например, Императорский Фарфоровый завод сотрудничал с объединением «Мир искусства» для создания более простых и при этом красивых, современных серий посуды. Также шведская мануфактура Рёрстранд и венгерская Жолнаи производили интересные образцы в стиле модерна, используя цветочные орнаменты и росписи на порой очень простых формах.

Сосуды для интерьерного декора эпохи модерна стали важной частью общего оформления интерьера. Эти керамические изделия в большинстве случаев не предназначались для повседневного использования, а скорее были близки к арт-объектам, служили простыми объектами искусства, обращая внимание на детали и мастерство работы. Вазы часто имели сложную

геометрию и были украшены росписями с природными мотивами, такими как цветы и лианы.

Сосуды для интерьерного декора можно рассмотреть на примере работ таких значимых для керамического модерна имен, как Карл Линдстрем и Клеман Массье, а также на примере некоторых ваз завода Амфора.

Карл Линдстрем, в отличии от Огюста Делазрша (который однако тоже делал работы для интерьерного декора), при создании ваз уделял особое внимание росписи и использовал очень сдержанные цвета. Оттенки синего и белого и позолота создают в работах Линдстрема плавные, воздушные образы птиц и растений.

Рядом с весьма сдержанными и правильными вазами Карла Линдстрема керамические сосуды Клемана Массье выделяются своей экспериментальностью. Художник сочетает керамику с металлом, добавляя к своим вазам, например, бронзовые и серебряные оправы, иногда простые, иногда в форме изящных цветов или лозы, а также вставляя стеклянные элементы. Массье ищет нестандартные пути и в покрытии керамики, используя отражающие металлические глазури, разработанные им вместе с Люсьеном Леви-Дюрмэ. Радужные металлические переливы в сочетании с позолотой и с цветочной росписью создают неповторимый стиль ваз, способных украсить любое пространство.

Как становится понятно, в период модерна традиции керамического производства изменялись вместе с эпохой, и параллельно с этим происходило изучение новых возможностей керамики. Эксперименты, начатые мастерами модерна, продолжатся в XX веке, с еще большим размахом.

Керамика всегда развивалась вместе с другими видами искусства, поэтому авангардные художественные течения XX века, такие как кубизм, футуризм, абстракционизм, нашли свое отражение и в керамике. Это время смелых экспериментов с формой, цветом и текстурой, начало перехода керамических сосудов из категории утилитарных объектов в категорию арт-объектов. Многие художники начинают обращаться к глине как к материалу,

например, Пикассо, Врубель, Малевич работали с керамикой, делая вазы и чайники предметами искусства.

Так, Казимир Малевич делает керамику одним из инструментов супрематизма, выводит супрематизм за рамки двумерного в трехмерный мир. Его супрематический чайник («Чайник с крышкой», 1923, ГФЗ) становится первой работой Малевича с фарфором. Скомпонованный из контрастных геометрических объемов (цилиндр, куб, прямоугольники, шар) по принципу «динамического покоя», предмет получился пластически очень сложным для функционального сосуда. Также известны и “получашки” Малевича, форма, созданная им также в 1923, они были выпущены впоследствии в разных вариациях росписи (также супрематической, выполненной уже учениками Малевича). В керамике Малевича в большей степени интересовали эксперименты над формой, подчинение ее геометрии, но также художник выполнил и несколько супрематических росписей фарфоровой посуды.

Керамические сосуды Пикассо выполнены в стиле, похожем на его картины: живые мазки, непропорциональные лица, внимание к орнаменту. Вазы, кувшины и тарелки художника, в основном, представляют собой объекты из белой глины с кистевой росписью, белый цвет глины часто становится фоном, а на нем изображаются женские лица, обрисованные смелыми мазками крупной кисти (Пример: «Утка», 1951 г). Исследуя сочетание технологий керамического производства с живописными и графическими техниками, Пикассо пробует возможности преобразования одной в другую, видит керамику не как ремесло, а как новую форму холста. Керамические сосуды Пикассо, как и Врубеля, в основном обращаются к экспериментам над цветом и росписью, (Врубель также интересуется орнаментом), чем над формой, художники создают работы в своих стилях.

И Малевич, и Пикассо, и другие художники и керамисты исследовали возможность керамики стать предметом искусства и представителем определенного стиля. В XX веке функции керамики остаются похожими на прошлые периоды, но их приоритетность меняется. На первое место выходит

декоративная функция и также начинает проявляться концептуальная, которая получит еще большее внимание в период постмодерна.

Во второй половине XX века керамика продолжает развиваться в русле современного искусства. Появляются новые направления, такие как абстрактный экспрессионизм в керамике, минимализм, керамическая скульптура и инсталляции. Все знания и правила поддаются переработке, наибольшие эксперименты касаются формы керамических сосудов: художники отказываются от симметричности и функциональности, стремясь к абстрактности, динамике и новизне. Керамика превращается в концептуальное и перформативное искусство, а керамические работы – в арт-объекты.

Среди керамистов XX века, экспериментировавших с формой и цветом, стоит упомянуть следующие имена: Аксел Салто (Axel Salto), Уильям Кейдж (Wilhelm Kåge), Тошико Такаэзу (Toshiko Takaezu). Керамические сосуды этих художников максимально приближены к арт-объекту, но при этом сохраняют функции емкости.

Аксел Салто (Axel Salto) - датский керамист, чьи работы являются развитием керамики модерна: цвета его керамики представлены множеством зеленых природных оттенков, коричневыми, бежевыми и бордовыми тонами, эффектарные глазури создают схожесть с минералами и горными породами. Но в отличие от мастеров модерна, Салто пересматривает форму и фактуру керамических сосудов, уходит от стандартных ваз и кувшинов к более абстрактным формам с множеством выступов, шипов и рельефов (Примеры: “Budding Style Vase Model No. 20701” (1944), “Den spirende stil” (1957)).

Среди керамики Уильяма Кейджа (Wilhelm Kåge) интересной является серия посуды “Våga”, выполненная им для шведской компании Gustavsberg в 1950х. Изделия, покрытые только белой глазурью Carrara, привлекают своей формой – в основе ваз и мисок простые привычные формы, но с измененной верхней частью. Краям сосудов придана волнистая форма, особенно выделяющаяся благодаря однотонности работ. Также в серию керамических сосудов вошла ваза “Model 2066” с двумя горлышками с волнистым краем в

стиле ваз "Surrea", созданных в разных вариациях Уильямом Кейджем. Вазы Кейджа из серии "Surrea" отличались сдвигом формы, новой интерпретацией стандартных симметричных сосудов.

Тошико Такаэзу (Toshiko Takaezu), американская керамистка, исследовала потенциал керамики в эстетическом самовыражении и в создании абстрактных ваз и объектов. Ее изделия, а именно вазы, созданные на гончарном круге, отличаются пузатой формой и очень узкими горлышками, а также интерес представляю двойные и тройные сосуды - сосуды, соединенные в одну форму, и сосуды с несколькими горлышками. (Примеры: "Mask" (1957), "Blue Mask" (1958), "Multiple Spouted Bottle" (1958)).

На основе анализа работ этих трех керамистов про XX век можно сказать следующее: эстетическая и концептуальная функции керамики становятся предельно значимыми, и порой превалируют над утилитарной. Авангардные течения и смелые творческие эксперименты художников-керамистов приводят к колоссальным инновациям и преобразованиям, задают новые тенденции для современного искусства.

Наконец, можно перейти к керамике современности. Современное искусство охватывает период как второй части XX века (рассмотренный ранее), так и XXI век, поэтому важно рассмотреть керамику в настоящем времени, тенденции последних лет и отметить важные имена. В XXI веке стремления и направления в керамическом искусстве как никогда разнообразны, и они включают в себя как возвращение к традиционным техникам, так и использование инновационных подходов, основанных на новых технологиях и концепциях [26].

Первая тенденция в современной керамике, и одна из наиболее заметных, это вдохновение природными формами и фактурами. Вдохновение природой всегда было важным аспектом в керамике, но в последние годы керамисты всё больше обращаются к естественным мотивам, подчеркивают красоту природы в своих изделиях. Многие керамические сосуды, созданные в XXI веке, напоминают природные формы, будь то скалы, морские раковины или

элементы флоры и фауны. Среди таких керамистов можно назвать Йошими Футамара (Yoshimi Futamara), чьи арт-объекты, лишь отдаленно напоминающие вазы, но тем не менее сохраняющие некоторую утилитарность, напоминают по цвету, форме и фактуре, множеству трещин и искривлений горную породу или растрескавшуюся сухую землю. Совсем другими природными явлениями и предметами вдохновлялась Алвина Джакобссон (Alvina Jakobsson): поверхность ее ваз из разных глин без видимого покрытия глазурью напоминает шляпки грибов, лишайники и кору деревьев. Работы Рады Тафони, керамистки из Санкт-Петербурга, еще один пример «природной керамики». Художница создает изделия, вдохновленные явлением тафони, это такие выемки в скалах (порой почти соты), над которыми потрудились ветер и волны. Рада так описывает свою керамику: «О жизни, о потоке, о танце, а еще немного – про шум моря, шероховатость кораллов, теплый песок под ногами и далекие крики чаек...». Эти несколько и множество других примеров современной керамики подтверждают наличие интереса к природе у художников, использование органических форм, натуральных текстур и природных символов в керамических сосудах.

Еще одна заметная тенденция, присутствовавшая в керамике XX века и продолжившаяся в XXI - абстрактность и асимметрия формы керамических сосудов. Это иллюстрируют работы Моники Патушинской (Monika Patuszyńska), керамистки из Польши: ее вазы, ассиметричные, сгибающиеся в разных местах, похожи на мятый лист бумаги своей ломаной формой и грубой фактурой. Керамика Кэти Баттерли (Kathy Butterly) также отличается необычной формой, ее сосуды словно плаваются, сгибаются под давлением воздуха. Текучесть, нарушение целостности, абстрактность, асимметрия и другие метаморфозы формы встречаются повсеместно в современной керамике.

Также стоит отметить тенденцию к ярким цветам и экспериментам над покрытием керамики. Среди авторов, изучающих данный вопрос, можно назвать Брайана Рошфора (Brian Rochefort), чьи работы поражают контрастностью цветов и текстур. Керамист создает фактуру и яркость при

помощи комбинаций глины, глазурей, в том числе глупов, и стеклянных фрагментов, исследует консистенцию и использует разные эффекты, полученные вследствие многочисленных экспериментов с материалом. Работы Рошфора переполнены крапинками, полосками, подтеками, изящно потрескавшимися пятнами, сложенными в цветной калейдоскоп.

Одновременно с тенденциями к яркости и к абстрактности в настоящее время существует и большой интерес к минимализму. В то время как работы упомянутых выше художников являются в первую очередь арт-объектами, а уже затем керамическими утилитарными сосудами, люди нуждаются и в посуде для ежедневного использования. И минималистичная керамика создана как раз для этой цели. Так, вазы Риши Зубайр (Reesha Zubair) или Трейси Диксон (Tracy Dixon) с их ненавязчивыми простыми формами и сдержанными белыми и серыми цветами глины впишутся в любой интерьер и не будут привлекать слишком много внимания, а минималистичная посуда Иды Свардстрем (Ida Svärðström) легко станет частью любого приема пищи.

Рассматривая техники, используемые керамистами в наши дни, нельзя не обратить внимание на развитие технологий в керамической индустрии: разнообразие оборудования в керамических мастерских, появление 3Д-печати, а также механизацию многих этапов производства на керамических заводах. Но одновременно с этим с каждым годом ценность ручного труда и ручной лепки возрастает, как и интерес к традиционным техникам, например, популярностью пользуется традиционная японская керамика.

Современные тенденции в керамическом дизайне могут быть описаны как смесь традиций и инноваций, разнообразие течений и идей. Спустя века и тысячелетия четких правил керамическое искусство получило полную свободу формы, цвета и интерпретаций, что позволяет керамике развиваться и изменяться вместе с обществом и окружающим миром.

1.2. Роль средств художественной выразительности в восприятии керамики

Средства художественной выразительности – все изобразительные элементы и художественные приемы, которые использует художник для выражения содержания произведения. В керамике к средствам выразительности можно отнести: цвет, форму, пропорции, размер, фактуру, текстуру, ритм и композицию. Эти аспекты не могут существовать обособленно друг от друга, как правило, в произведении искусства они находятся во взаимодействии, и тот или иной эффект на зрителя производит именно сочетание разных факторов и элементов. Однако, можно рассмотреть, какую часть и роль в восприятии керамического объекта играют данные средства выразительности, как это проявляется и чем объясняется.

Одним из самых важных средств коммуникации и выражения в искусстве и повседневной жизни является цвет. Про цвет, историю его изучения и возможности трактовки можно написать много всего интересного, больше чем про другие средства выразительности, но остановимся на краткой исторической и научной справке, а затем перейдем к цвету в контексте керамики.

Культурный и исторический контекст и персональный опыт делают восприятие цвета индивидуальным и неоднозначным, хотя многие идеи о значениях цветов совпадают у разных народов и культур. В разные периоды истории символика цвета менялась, например, в первобытном обществе особое значение имели белый, черный и красный цвета: белый означал свет и жизнь; черный – тьму, смерть, хаос; красный – силу, успех. В Древнем Китае основные цвета ассоциировались со временами года, стихиями, сторонами света: зеленый и синий цвета означали весну, дерево, восток; красный – лето, огонь, юг; белый – осень, металл, запад, черный – зиму, воду, север; желтый – конец лета, землю, центр [18]. Древнегреческий философ Эмпедокл, выделяя четыре основных стихии, наделял каждую из них своим цветом. Воде соответствовал черный цвет; земле — желтый; огню — красный; воздуху — белый. В период Средневековья все символы трактовались через призму христианства, в эпоху

Возрождения возникли первые цветовые системы психологических свойств человека. Появилась новая ветвь науки – психология цвета. Она изучает, как различные оттенки могут вызывать определенные чувства и ассоциации. В XVII-XX веках такие ученые, как И.Цан, Р. де Пиль, Й.В.Гете, В.Кандинский, проводили множество исследований в психологии цвета, так что в настоящее время можно найти множество интересных трактовок. Так или иначе цвету всегда придавалось особенное символическое значение, а в настоящее время выделяют и психологическое – что, безусловно, касается и искусства, и керамики в частности: разные цвета производят различное впечатление и воздействие на человека. Например, белый увеличивает пространство, а черный может действовать депрессивно, красный цвет поднимает настроение и боевой дух, а зеленый имеет успокаивающий эффект, коричневые оттенки обладают способностью создавать уют и ощущение безопасности, а синие - успокаивать, уравнивать.

В керамике изменений цвета можно добиться разными способами. Глина, или точнее керамическая масса, сама по себе имеет определенный цвет и оттенок, и часто мастера используют цвет глины как средство художественной выразительности. Большинство сосудов неолитического, а затем и древнегреческого периода выполнены в натуральных оттенках от бело-бежевого до темно-коричневого (цвет глины), античная керамика также украшена росписями черного цвета (смесь жидкой глины и сажи). Художники не имели выбора цветовой палитры, использование тех или иных оттенков трактовалось добычей материалов в их регионе: например, глиняные месторождения в Афинах отличались содержанием оксида железа и оксида кальция, которые давали красновато-оранжевый цвет при обжиге, в то время как коринфская глина обычно имела кремово-белый вид.

С развитием технологий, появилось множество способов окрашивания керамики: при помощи ангобов, пигментов, оксидов, глазурей, подглазурных и надглазурных красок, альтернативных видов обжига (восстановительный, дровяной) и также других экспериментальных методов. Чтобы понять тонкости

колористики в керамическом искусстве, нужно рассмотреть технологические особенности и возможности керамических покрытий.

Ангоб, один из основных способов окраски изделий и самый понятный и простой, представляет собой тонкий слой сырой белой или цветной глины, который наносят на поверхность керамического изделия до его обжига. Использование ангобов в качестве красящего вещества основано на применении пигментов. Минеральные пигменты – обладающие особой совокупностью красящих свойств минералы, устойчивые к свету и атмосферному воздействию – добавляются в состав глины для придания ей оттенка. Ангобы не меняют цвета после обжига, их цветовое решение предсказуемо, диапазон эффектов практически отсутствует, поверхность, окрашенная ангобом, остается матовой (если не покрыть ее прозрачной глазурью или не завоштить). Также схожим с ангобами явлением можно назвать цветные глины и техники нерикоми и неряги. Цветные глины, также как и ангобы, создаются из глины и пигментов, но используются непосредственно в процессе формообразования, позволяя создать рисунки, паттерны и декоративные элементы сразу внутри поверхности изделия.

Глазури представляют наибольшую вариативность при выборе цвета изделия, а также предлагают множество декоративных эффектов на поверхности. Керамическая глазурь – это тонкий стекловидный слой на поверхности черепка, обеспечивающий функциональные и декоративные свойства изделия. Существуют потечные, эмалевидные, эффектарные глазури с множеством подвидов и вариаций, и конечный результат обжига глазурей часто непредсказуем и зависит от режима обжига, способа нанесения и многих других факторов. Эмалевидные глазури по принципу действия похожи на сочетание ангобов с глазурью, их цвета непрозрачны, перекрывают все фактуры. Потечные глазури, при взаимодействии с которыми свет частично поглощается и частично отражается, наоборот сохраняют прозрачность, как стекло, создают ощущение глубины и сложности цвета, более полно проявляются на сложной, фактурной поверхности, выстраивая

взаимоотношение формы и цвета. И самым разнообразным и непредсказуемым является спектр эффектарных глазурей: кристаллических, дихроичных, люстровых, глазурей-кракле, глазурей-сборок и других. Эффектарные глазури позволяют получить не просто однотонный цвет, а сочетания цветов, матовость и глянцевость, переходы и переливы оттенков, узоры, паттерны и фактуры.

Декорирование поверхности керамики также достигается при помощи оксидов металлов (оксид меди, кобальта, марганца и др.), способами затирки порошка либо водного раствора в фактуру поверхности либо нанесением на глазурь или добавлением в состав глазури. Применение этих материалов позволяет практически полностью сохранить выразительность фактуры, лишь выявив рельефность или объемы форм.

И на итоговый цвет керамического изделия влияет обжиг. Окислительный обжиг (стандартный в производстве керамики в XXI веке) позволяет предсказать результат, так как обжиг проходит по установленным и проверенным схемам, и керамист может выбрать температурный режим, наиболее подходящий для его работы. Восстановительный обжиг отличается от окислительного ограничением доступа кислорода к изделиям в процессе обжига. В восстановительных условиях печи черепок приобретает серую и даже черную окраску благодаря тому, что окись железа переходит в закись, которая способна образовывать шпинель, окрашивающую черепок в темные (до черного) тона. И также можно достичь интересных результатов в экспериментах с глазурями и оксидами.

Учитывая технологические особенности создания цвета в керамическом искусстве, можно заметить, что некоторые цвета получить проще, некоторые сложнее, например оттенки зеленого более распространены, чем оттенки красного и фиолетового. В целом, спектр глазурей и других покрытий в керамике представлен в большей степени естественными, представленными в природе оттенками. Создать эти оттенки помогают оксиды и соли металлов. Так, оксид кобальта(II) позволяет получить цвет от светло- до тёмно-синего; оксид хрома(III) — зелёный, а при наличии олова — белый; оксид меди(II)

используют для получения изумрудно-зеленой, сине-зеленой глазури, а также глазурей медно-красных оттенков для восстановительного обжига; соединения с марганцем дают коричневые, розовые цвета; оксид железа(III) — от жёлтого и красного до коричневого и чёрного и т. д.

Рассматривая теорию восприятия цвета в контексте керамики, можно предположить, что многие свойства цветов будут верны и здесь. Изделия, выполненные в натуральных природных цветах, цветах глины - от белого до темно-коричневого, а также в пастельных оттенках будут создавать ощущение спокойствия, уюта и безопасности. А яркие, контрастные предметы керамики наоборот произведут на смотрящего бодрящий эффект, поднимут настроение. Вазы и сосуды зеленых и синих оттенков создадут ощущение спокойствия, снимут напряжение.

Роль цвета в восприятии керамики можно рассмотреть на нескольких примерах, которые, безусловно, многократно встречаются среди изделий разных мастеров разных эпох. Рассмотрим, как цвет использовался керамистами прошлого и современности.

Говоря о керамике прошлого, нельзя не отметить значимость синего цвета в китайской и японской традиции: фарфор расписывался кобальтовой краской, создавая прекрасное сочетание белого и синего цветов. Синий цвет может символизировать море, небо, верность, мир, спокойствие, устойчивость, чистоту, истину. На человека этот цвет оказывает успокаивающее влияние, снимает усталость и напряжение. Наиболее успешно этот эффект работает в комбинации с японской росписью в эпоху Эдо (1603-1868): в сравнении с китайскими орнаментами, японский декор был нежнее, плавнее и воздушнее, сказывалось влияние японской живописи и графики. Пейзажи гор и неба в синем исполнении на фарфоровых сосудах излучают спокойствие и умиротворение.

Рассматривая современную керамику, можно обратиться к работам Марии Торопыгиной (основательницы бренда Tokeramika) и Брайана Рошфора (Brian Rochefort).

Керамические сосуды Tokeramika выполнены в оттенках белого, бежевого, коричневого и серого, часто цветом ваз является цвет глины, из которой они выполнены, так как другого покрытия нет. Благодаря выбору этих натуральных приглушенных оттенков, в сочетании с плавными асимметричными формами и фактурой, художнице удастся достичь эффекта спокойствия, безопасности и уюта. Такие вазы могли бы стать частью минималистичного интерьера, добавить в пространство уюта и жизни, теплой атмосферы.

Керамика Брайана Рошфора, наоборот, про яркость и контраст. В своих работах художник использует множество цветов сразу: всевозможные оттенки черного, синего, розового, бордового, зеленого, фиолетового. В сочетании символика этих цветов становится менее выразительной, но зато появляется бодрящий эффект от контрастности цветов, дополненной контрастностью фактур. И на выставке, и в интерьере такие изделия вызвали бы интерес и любопытство у зрителя, желание рассмотреть, могли бы поднять уровень радости и энергии.

Цвет почти невозможно рассматривать отдельно от формы и фактуры в контексте керамики, так как цвет меняется в зависимости от формы, на которую он наносится и от поверхности этой формы. Форма и цвет должны работать в тандеме, о важности этого писал В.Кандинский: «...легко заметить, что одна форма подчеркивает значение какого-нибудь цвета, другая же форма притупляет его. Во всяком случае, резкая краска в остроконечной форме усиливается в своих свойствах (например, желтый цвет в треугольнике). Цветы, склонные к углублению, усиливают свое воздействие при круглых формах (например, синий цвет в круге)»[20].

Перейдем теперь к исследованию формы. В качестве средства художественной выразительности она играет не менее важную роль в восприятии керамических изделий, определяя их эстетическую привлекательность, функциональность, а порой и смысловое содержание. Как с течением времени развивались все аспекты керамики, так и форма усложнялась

и преобразовывалась с развитием технологий и потребностей человека. Но если в первобытное время простота формы и декора изделий была обоснована предпочтением практичности и низким уровнем керамических навыков, то в современную эпоху намеренное упрощение формы, наряду с другими приемами, может использоваться художниками для достижения определенного впечатления на зрителя.

В керамике выбор формы тесно связан со способом формообразования (ручная лепка (налепы, пластовая, жгутиковая, смешанные техники), гончарное дело, литье, 3-Д печать). Каждая методика позволяет получить определенный спектр форм и также может наделить изделие рядом особенностей. Так, методом ручной лепки, а конкретно при помощи налепов, просто получить абстрактную форму, но очень сложно добиться симметрии и нужных пропорций; изделия, созданные на гончарном круге, отличаются плавностью линий и идеальной симметричностью; литье, как и 3-Д печать, позволяет спланировать результат и получить именно ту форму, которая задумывалась, но при этом может справиться не с каждой многосоставной работой и отвергает принцип импровизации.

Переходя, наконец, к символике форм, нужно рассмотреть различия их восприятия человеком. Разные формы имеют разную интерпретацию: многоугольники и угловатые фигуры могут ассоциироваться с серьезностью, правильностью, резкостью, четкостью или стабильностью; а округлые формы – с замкнутостью, защищенностью, мягкостью или дружелюбием. Простые геометрические формы быстрее и легче находят понимание зрителя, лучше запоминаются по сравнению со сложными и неправильными. Более пластичная текучая форма создает ассоциацию со спокойствием, неторопливостью и изяществом, тогда как резкая, несбалансированная и дырчатая вызывает дискомфорт и сбивает с толку.

Примером «некомфортной» керамики могут стать работы Натали Паолинелли (Nathalee Paolinelli), например, композиции «Гигантская коралловая корона» (“Giant Coral Crown”), «Коралловый сосуд» (“Coral vessel”), «Сосуд-

гнездо №1» (“Roosting vessel No. 1”), – неровные рваные формы, наличие в них отверстий и труб в сочетании с шероховатой фактурой вызывают чувство тревоги и дискомфорта.

Обратный пример – работы Шейна Габье (Shane Gabier), спокойные и ровные. Шейн делает сосуды и скульптуры с простыми геометрическими формами в основе, такие изделия добавили бы в интерьер ощущение порядка и правильности, четкости и стабильности.

Еще один пример роли формы в восприятии керамики – изделия Боба Динеца (Bob Dinetz). Его гончарные вазы с ровными, плавными, мягкими силуэтами без усложнений и деталей – яркий пример минимализма в форме. Эти керамические сосуды наполняют легкостью и спокойствием, а также могут сделать помещение уютнее и дружелюбнее.

Помимо традиционных, геометричных и абстрактных форм, среди керамических изделий часто встречаются формы, вдохновленные окружающим миром и его объектами и явлениями. Рассматривая это на примере посуды и сосудов, можно отметить распространенность чаш в виде фруктов или животных, кувшинов с пропорциями человеческого тела, декоративных ваз в форме раковин и цветов. Используя образ конкретных существующих в мире человека понятий или их детали, подражая форме, цвету, текстуре этих явлений, художники стараются создать ассоциацию с этим предметом. Например, используя в основе чашки форму лилии, можно получить ощущение сближения с природой и ее естественной красотой, или используя образы льва и медведя в основе кувшина – чувство уверенности и силы или эффект устрашения гостей. Самым известным примером анималистических форм сосудов можно, наверное, назвать скопинскую керамику: образы животных и птиц умело включены в конструкцию кувшинов, кумганов, квасников и подсвечников из Скопи. А цветочные формы можно найти среди многочисленных работ мастерской KERAMLIKA.

В восприятии керамики понятие формы нередко идет вместе с размером: в зависимости от масштаба изделие может производить совершенно разное впечатление.

Влияние размера на восприятие объектов было замечено человеком много веков назад, большой размер всегда внушал величие или опасение, то есть в зависимости от размера предмета, существа, постройки, явления люди оценивали его значение, ощущали себя маленькими или наоборот большими.

Роль размера в сфере искусства также исследовалась много лет: в архитектуре большие габариты, крупные высота и ширина здания всегда означали величие и монументальность, в живописи внушительные размеры фрески или холста – важность изображаемого сюжета. Малый формат в скульптуре и в живописи служит для другой цели – создания сакральности, интимности и хрупкой значимости. Скульптуру принято делить на мелкую пластику и на монументальные произведения – у каждого вида свои особенности и свое предназначение. Также дело обстоит и с керамикой: крупные керамические объекты впечатляют и завораживают ощущением грандиозности и величия, а миниатюрные изделия привлекают внимание деликатностью, аккуратностью и изяществом.

Размер в особенной степени становится средством художественной выразительности для интерьерных композиций. Одни и те же идеи могут проявиться совершенно по-разному при масштабировании. Небольшие изделия в керамике чаще создаются для утилитарных целей, а при разработке объекта, который планируется экспонировать в пространстве выставки или интерьера, предпочтение отдается большим размерам.

Все преимущества массивной керамики можно увидеть в закрытых гончарных формах Тошико Такаэзу (Toshiko Takaezu): весьма простые по форме, симметричные, без лишних изгибов, с абстрактными хаотичными мазками краски и отсутствием иного декора, они впечатляют размерами (до 2 метров), и их красота раскрывается именно в таком формате. Впечатляющие

размеры работ Тошико Такаэзу вселяют чувство спокойствия и монументальности, как древние деревья в лесу.

Примером большого формата в керамических сосудах могут послужить также изделия Ксанти Сомерс (Xanthe Somers): она делает яркие интерьерные вазы, совсем не похожие на спокойные изделия Тошико Такаэзу ни по форме, ни по цвету, ни по декору, но также впечатляющие большим размером и способные оживить любое пространство.

Вообще в современной керамике прослеживается тенденция к масштабности и монументальности, что говорит о высвобождении керамики из прикладной функции, все большим превращении ее в самостоятельный вид искусства.

В теме размеров стоит также рассмотреть и пропорции, так как эти два явления тесно связаны между собой. Эффект, производимый объектом керамики на зрителя, может меняться и в соответствии с пропорциями, особенно заметно это на примере ваз. Широкие и низкие сосуды создают ощущение чего-то простого и приземленного, безопасного, в то время как вытянутые и узкие могут казаться утонченными, элегантными, легкими. Такой эффект замечен в вазах Джеймса и Тиллы Вотерс (James and Tilla Waters ceramics) серии «Узкие вазы» (“Thin vases”, 2006): прямые, высокие и очень тонкие вазы вселяют чувство легкости и воздушности, устремления вверх.

И, наконец, размеры имеют значение в композиции, одинаковость габаритов изделий в серии способствует статичности и уравновешенности, а разноразмерность может быть как элементом динамики, так и сбоем ритма, причиной дисбаланса. Размер в композиции может являться способом выделения объекта, как, например, сделано в «Группе натюрмортов» (Still Life Group, 2023) авторства бренда Малкольм Мартин и Гейнор Доулинг (Malcolm Martin & Gaynor Dowling): одна из ваз в два раза выше остальных и ее визуальный вес в серии ощутимо больше, что привлекает внимание и делает ее главным объектом группы для зрителя.

Помимо цвета, формы и размера, важным средством художественной выразительности является фактура. Фактурные элементы значимы, так как они добавляют сложность и интерес в визуальный и тактильный опыт взаимодействия с керамическим объектом. Поверхность каждого созданного изделия хранит информацию об использованном материале, технике изготовления и культурном контексте. В современной керамике существует множество способов создания фактуры на поверхности глины: прорезание и процарапывание рельефа, отпечатывание тканей, листьев и предметов, штампы, налепы, глупы, объемные глазури и т.п.

Тактильные ощущения человека от взаимодействия с керамическим изделием часто определяют его желание им пользоваться, производят определенное впечатление. Особенно важно учитывать это при создании посуды и утилитарной керамики, которая будет использоваться и находиться в постоянном контакте с руками человека. Приятными тактильными ощущениями обладает гладкая глазурованная керамика, по которой плавно скользят пальцы, не натываясь ни на какие препятствия; изделия с легким рельефом, похожим на что-нибудь природное, например, на поверхность ракушки или пляжа с мелким песком, также могут вызывать приятный отклик от прикосновения, напоминая о море, тепле и спокойствии. Резкие и колющие фактуры, а также очень рельефные не подойдут для утилитарной керамики, зато отлично сработают в декоративной.

Применяя разные способы декорирования и разные фактуры, художник может создать определенный образ, ощущение, впечатление. Так, используя отпечаток кружевной ткани на глине, автор получает изделие с очень мелким сложным декором. Этот прием часто встречается в работах Коллин Дайсс (Colleen Deiss): отпечатанные кружева и ткани состаривают ее работы, которые как будто обращаются к воспоминаниям человека о прошлом, наводят на мысли о спокойствии, уюте старых домов.

Фактура может применяться на контрасте с формой, а может и в созвучии с ней, дополнительно подчеркивая изгибы изделия. Такое гармоничное

сочетание фактуры и формы встречается в работах Сакияма Такаюки (Sakiyama Takayuki), его сериях «Приливные формы» (Tidal Forms), «Слушая волны» (Listening to the waves). Рельефные линии, плавно обвивающие его сосуды охристо-серого оттенка, напоминают поверхность песчаного дна океана. Керамика Сакияма Такаюки обладает успокаивающим, умиротворяющим эффектом благодаря комплексу средств художественной выразительности: естественному приятному цвету, ненавязчивой фактуре, мягкой форме без резких углов и изгибов.

Вдохновение природой и ее явлениями – один из основных принципов в поиске нужной фактуры. Возможности материала широки: глина позволяет добиться имитации почти любых твердых поверхностей, будь то каменные скалы или кора деревьев. Керамистка Джейн Силк (Jane Silk), например, обращается к структуре древних скал и песчаных гор. Ее «Состав пляжа» (Beach structure) и «Древние реликвии» (Ancient relics) представляют собой керамические композиции из растрескавшихся пластов. Изделия с испещренной трещинками и шероховатостями поверхностью словно сделаны не из глины, а из каменной скалы или пласта высохшей земли, и благодаря этому сходству кажутся древними и отстраненными.

Отсутствие фактуры также является художественным приемом и в сочетании с другими элементами изделия может создать эффект пустоты и одиночества или ощущение тишины и спокойствия. Вивьен Фоули (Vivienne Foley), например, предпочитает идеально гладкую поверхность в сочетании с не менее совершенной гончарной формой изделия. Ее керамика кажется чистой и возвышенной, обладает способностью снять с человека напряжение, а в интерьере «разгрузить», сбалансировать пространство.

Помимо очевидных, заметных с первого взгляда приемов, таких как цвет, форма, размер и фактура, есть и неочевидные средства художественной выразительности, композиционные приемы, применяемые автором в процессе создания произведения, к примеру, ритм, метр. Такие приемы имеют влияние

на восприятие человеком объекта или серии объектов, но считаются автоматически, воспринимаются неосознанно, на чувственном уровне.

Рассмотрим понятия ритма и метра подробнее.

В самом широком понимании ритм — это временная структура любых воспринимаемых процессов, образуемая акцентами, паузами, членением на отрезки, их группировкой, соотношениями по длительности и т. п. [24].

Ритмом в декоративно-прикладном искусстве называют чередование с определенной частотой повторяющихся элементов и приемов, структуру и порядок, встроенные в форму, декор и окраску изделия.

Понятие ритма неотрывно от понятия метра. Под «метрическим порядком» понимают равномерную последовательность одинаковых элементов. Ритмический порядок же основан на неравномерных рядах, различных размерах элементов и интервалов между ними, чередовании акцентов и пауз. Метр используется для создания статичной композиции, а ритм - динамичной.

Метр в керамике может быть создан симметричными формами и равными пропорциями изделий, повторяющимся декором, фактурой и росписью, равным размером элементов составной композиции, чередованием цветов с одинаковым рассчитанным интервалом, причем данные приемы могут использоваться как по отдельности, так и в комплексе. Метр уравнивает композицию, делает общий вид произведения более сбалансированным. Наиболее ярко это средство выразительности раскрывается в росписи керамики, что отметили еще в древности. Например, метрический порядок росписи применялся в Древней Греции: симметричные сосуды часто украшались аккуратными линиями узоров, особенно в ориентализирующий период. Линии, меандры, повторяющиеся фигурки животных располагались на одинаковом расстоянии, что в сочетании с правильными формами сосудов создавало статичный образ и чувство упорядоченности и правильности.

Ритма, как и метра, можно добиться разными способами: и цветом, и формой, и фактурой. Для создания ритма необходимо повторение детали или приема не менее трех раз, а также допускается разное расстояние между

элементами, вариативность размера и цвета – в таком случае ритм начнет работать.

Примерами использования данного средства художественной выразительности могут стать работы Анны В. Фриман (Anna V. Freeman), а конкретно «Сосуд обильного роста #1» (Bountiful Growth Vessel #1). Ритм в этой работе создается при помощи повторения фактурных элементов и цветов. Разного размера блоки с фактурами расположены на поверхности вазы неравномерно, в несколько хаотичном порядке, и частично перекрывают друг друга. Форма вазы, вытянутая и с легкими повторяющимися изгибами, тоже придает изделию ритмичности. Художнице удастся заинтересовать этими приемами зрителя, чей взгляд бессознательно начинает скользить по изгибам и деталям вазы и соединять элементы работы в общую композицию.

Особенно важен ритм при создании серии работ, так как он становится дополнительным способом связи отдельных элементов в композицию, а также дает возможность придать керамической серии особой динамики и интересности. В серии ритма можно добиться повторением формы изделий в сочетании с ее масштабированием, изменением пропорций, расположением повторяющихся цветовых и фактурных акцентов на работах серии.

Ритм как прием связи объектов в композицию встречается часто, например, в работах Карин Дениз (Karine Denis). В ее серии «Резонанс колонн» (Colonnes Resonance) цветовые пятна различных форм, белые на черном фоне, расположенные на поверхности изделий в разных местах, создают ритм, движение внутри композиции. Акцентный элемент на одном керамическом сосуде отражается в соседнем, внимание зрителя переходит от одной части серии к следующей и возвращается обратно. Таким образом, при помощи ритмического порядка достигается целостность и динамика композиции.

И ритм, и метр являются частью такого понятия, как композиция. Перейдем к рассуждению о ней.

Композиция, по словарю Брокгауза и Ефрона, в начертательных искусствах, – сочинение художником его произведения, т. е. перенесение

архитектором в проект сооружения, скульптором в рельеф или статую, живописцем в картину или рисунок, орнаментистом в декоративное изделие тех линий, форм и образов, которые еще смутно рисуются в его воображении, и составление (*compositio*) из них, при помощи средств и технических приемов, свойственных его отрасли искусства, органического целого, определенно выражающего задуманное им содержание [28].

Понятие композиции объединяет все вышеперечисленные в данной главе приемы: цвет, форма, размер, пропорции, фактура, ритм, метр, а вместе с тем и симметрия, асимметрия, статика, динамика, контраст и нюанс являются композиционными приемами и могут быть использованы для реализации задумки автора и связи всех элементов в одно произведение. Главными задачами композиции являются выделение акцентов в произведении, распределение форм, цветов и текстур по поверхности изделия, создание эффекта завершенности работы, и передача определенной идеи или концепции создателя, и всё это с учетом функциональности изделия и технологии изготовления.

Среди композиционных приемов в исследовании керамического искусства важно рассмотреть статику и динамику и их роль в восприятии керамики человеком.

Статика и динамика – два противоположных, но иногда дополняющих друг друга понятия. Статичная композиция выражает покой, стабильность и неподвижность, а динамичная – движение, изменение, энергию. Оба эффекта достигаются особым расположением элементов, приемами метра и ритма, приданием работе симметричности или асимметричности.

Горизонтالي и вертикали, квадраты и прямоугольники ложатся в основу статичных форм изделий и их декора, а симметрия и метрический порядок расположения элементов декора дополняют эффект. Статичная композиция встречается в творчестве древнегреческих мастеров, например в геометрическом стиле. Пиксиды геометрики представляют собой симметричные сосуды, похожие на шкатулки, чаще всего низкие и широкие, с

изящной крышкой и с росписью по всей поверхности. Роспись представлена лентами орнамента с метрическим порядком: все элементы ряда на равном расстоянии, чередование линий и узоров также упорядоченно. Крышка пиксиды может иметь вытянутую ручку гончарной формы или фигурку животного, например коня, спокойно замершего и статичного. Все эти приемы делают композицию уравновешенной и неподвижной.

В производстве керамики статика долгое время оставалась главным композиционным принципом и лишь в XX веке с приходом символизма, концептуализма, абстракционизма и прочих течений художники ушли от симметричных и функциональных сосудов к экспериментам над формой и к поискам динамики. Создание динамичной керамики несколько осложнено технологическими аспектами: изделие должно быть устойчиво, что ограничивает возможности изменений формы. В основе динамичных керамических композиций – диагонали и кривые, треугольники, С- и S-изгибы, форма стремится к асимметрии и нарушению пропорций, ритм, а не метр, преобладает в росписи и фактуре. Движение в своих работах, а именно в серии «Форма в движении» ("Form in Motion"), исследует Фудзикаса Сатоко (Fujikasa Satoko). Абстрактная асимметричная форма ее скульптур сочетает в себе плавные изгибы и резкие углы и стыки, диагонали, С- и S-линии многократно повторяются в форме и фактуре, композиционный центр смещен, прорези ритмично расположены на разном расстоянии – художница исследует и сочетает все доступные приемы для создания динамики в своих работах.

Подводя итоги исследованию роли средств художественной выразительности в восприятии керамики, можно отметить следующее:

1. Символика цвета и формы, ее общие принципы, сохраняются и в керамике, художники часто обращаются к этим средствам композиции для создания определенного чувства, эмоции, впечатления от работы.
2. Керамическое искусство создает не только визуальный, но и тактильный образ, передача идеи автора и произведение впечатления на зрителя возможны также и при помощи фактурных вариаций.

3. Технологические особенности керамического производства вносят коррективы и создают ограничения использования некоторых средств выразительности (формы, размера, цвета), этот нюанс следует учитывать при создании объектов керамики.
4. Правильный выбор и использование композиционных приемов позволяют создать объект, занимающий внимание зрителя и незаметно побуждающий его к изучению, рассматриванию и обдумыванию художественного образа изделия.

Таким образом, роль средств художественной выразительности в восприятии керамики заключается в переживании определенных эмоций и ощущений, получении тактильного и визуального опыта от взаимодействия с объектом и понимании зрителем авторской задумки.

ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ СЕРИИ КЕРАМИЧЕСКИХ СОСУДОВ «СОПРЯЖЕНИЕ»

При разработке серии керамических сосудов «Сопряжение» было проведено исследование разных способов формообразования и технологии использования пигментов для окрашивания глины. Исследовательская часть предваряет практическую – реализацию объектов в материале, поэтому в данной главе сначала описана специфика различных методов моделирования формы, затем рассмотрены детали и особенности работы с цветными массами и лишь после этого изложен процесс создания серии керамических сосудов «Сопряжение».

2.1. Специфика формообразования объемных изделий

Формообразование является ключевым этапом в производстве керамики, определяющим функциональные и эстетические характеристики конечного продукта. Существует несколько способов конструирования объекта из глины, и каждый имеет ряд особенностей, преимуществ и ограничений, которые важно учитывать при выборе вида формовки в создании объемных композиций. Также в процессе лепки имеют значение состав и характеристики керамической массы, различные для лепки плоских и объемных изделий. Рассмотрим подробно особенности формообразования трехмерной керамики и все связанные с этим аспекты.

Прежде всего, стоит обратить внимание на метод моделирования ручную – исторически первый и самый доступный способ, позволяющий создать широкий спектр форм. Ручная лепка в керамике – это процесс создания керамических изделий с использованием рук и простых инструментов, без применения механизированных методов. Ручная лепка представлена несколькими техниками: формообразованием из кома, способом налепов, жгутовой и пластовой техниками. Эти приемы открывают несколько разные возможности перед керамистом.

Так, лепка из кома, то есть формовка изделия из одного кома глины руками, без присоединения элементов и применения инструментов, позволяет

успешно создавать объекты лишь небольшого размера и простой формы, но зато прочные и цельные. Из кома часто делают игрушки, статуэтки, фигурки животных, небольшие украшения, а вот посуду формовать этим способом при наличии прочих нецелесообразно, так как будет сложно соблюсти одинаковую толщину стенки, симметричность формы и придать четкость и аккуратность изделию.

Способ налепов представляет собой процесс создания объемного изделия при помощи наклеивания небольших фрагментов глины друг на друга с дальнейшим выравниванием поверхности. В отличие от техники кома, эта методика применима для изделий любого размера. Этот прием отлично позволяет создавать асимметричные и абстрактные трехмерные формы, но не является предпочтительным для моделировки симметричных сосудов и изделий. Среди сложностей можно также отметить регулировку толщины стенки полых объектов и достаточно большие временные затраты, особенно в случае лепки массивных работ.

Следующая техника ручной лепки – жгутовая, подразумевает под собой раскатывание жгутов из глины и выкладывание из них стенок изделия (поверхность можно заровнять, а можно оставить жгутовую фактуру). Применяется этот способ для создания сосудов и полых объектов и позволяет регулировать толщину стенок эффективнее, чем два предыдущих способа формования. Лепка из жгута также предлагает интересное фактурное решение, которое можно использовать в качестве декоративного приема: существует множество паттернов выкладывания жгутов – линиями, волнами, завитками.

И, наконец, рассмотрим пластовую технику формообразования объемных изделий. При этом способе изделия формируются из пластов глины, раскатанных вручную или на раскаточном столе. Главные преимущества пластовой техники – это равномерная толщина стенки изделия и геометричность объектов (ровные плоскости, выверенные углы), хотя, конечно, пласт можно сложить и в весьма абстрактную неровную форму. В работе с пластом стоит обращать внимание на изгибы и стыки деталей, на соблюдение

технологии, так как вероятность дефектов (трещин, сколов, разломов) высока. Зато по скорости создания формы этот способ, как правило, выигрывает среди других способов ручной лепки и позволяет работать с любыми размерами изделия. При должном знании стереометрии можно добиться расчета разверток сложных форм сосудов, или наоборот, можно сложить пласт причудливым декоративным образом.

Стоит отметить, что часто данные методы совмещаются и смешанная техника выполнения позволяет добиться наибольшей широты возможностей.

В общем, вышеперечисленные способы ручной лепки входят в одну категорию только по общему признаку моделировки вручную, в остальном же весьма отличаются друг от друга и поэтому требовали отдельного описания. Ручная же лепка в широком смысле применяется для создания штучных изделий, реализации проектов любой сложности и размера, но при этом требует времени и мастерства керамиста.

Перейдем к следующей технике формообразования, открытой людьми после ручной лепки – к центробежному формованию.

Гончарный метод лепки – это создание изделия из кома глины, которому придается форма при вращении. Работа с глиняной массой на гончарном круге строится по определенному алгоритму: центровка, формирование доньшка, поднятие (вытягивание) стенок, раскрытие / закрытие формы, придание нужных очертаний, финальная корректировка. Такая последовательность позволяет получить ровное, симметричное изделие, с грамотным распределением массы между основанием и стенками. После завершения работы с пластичной глиной на гончарном круге, изделию дают подсушиться, и в кожетвердом состоянии можно заняться обточкой сосуда (оформлением дна, корректировкой толщины стенок и верхнего края) и при желании созданием декора на поверхности – также на гончарном круге.

Основным преимуществом гончарного метода является создание осевой симметрии изделия, то есть симметрии объекта относительно оси во всех плоскостях. Причем этот способ формообразования позволяет получить

сложные, но при этом все же симметричные формы, с множеством изгибов или наоборот с плавными волнами. Такого эффекта можно добиться и при помощи отминки и отливки в гипсовые формы, правда, с рядом осложнений, а вот при помощи ручной лепки пришлось бы потратить множество часов и усилий для получения идеальной симметрии. Среди недостатков, или точнее сказать сложностей, можно назвать необходимость высокой квалификации мастера: для постижения технологии работы на гончарном круге требуется внушительное время освоения и практический опыт. И также как и ручная лепка, центробежное формование используется в штучном производстве уникальных керамических изделий, для массового изготовления применяются другие технологии.

Серийное производство керамики использует методы отминки, пресс-формовки, шликерного литья и 3D-печати. Обратимся к этим техникам.

Отминка в гипсовые формы – это способ формования изделий путем вдавливания пластичной глины в гипсовую форму для получения необходимых формы и фактуры. Отминка чаще находит применение в плоской керамике, а именно в изготовлении изразцов, плиток, тарелок и некоторых утилитарных и декоративных элементов объемных изделий. Так, можно использовать эту технику для создания декора на пласте глины, а затем свернуть пласт в какое-то трехмерное изделие. Или сняв гипсовую форму с какого-то небольшого декоративного элемента, можно получить множество одинаковых деталей без ручной лепки каждой. Существует также механическое прессование керамики, метод, при котором керамическая масса уплотняется под давлением механизма и принимает форму и фактуру использованного трафарета/ формы-основы. Пресс-формовка используется в производстве изразцов и плоских изделий, а отминка в гипсовые формы все-таки может быть применена и для создания объемных изделий – ваз, например. В таком случае пластичная глина налепами вминается в гипсовую форму, стыки заглаживаются, сосуду дают подсохнуть и затем вынимают из гипса. Как правило, объемные изделия с зауженным горлышком отминают в составную гипсовую форму, а затем соединяют

элементы. Отмять получится не каждую объемную форму, а только такую, которую можно вынуть из формы без повреждения – важно рассчитать углы и детали изделия, чтобы ничего не сломалось. Соответственно, для успешности отминки требуется грамотное изготовление гипсовых форм и грамотное их использование.

Несмотря на некоторые производственные сложности, отминка и пресс-формовка позволяют механизировать часть этапов процесса изготовления, получить одинаковые детали и изделия в неограниченном количестве (ограниченном, но только сроком службы гипсовой формы) и существенно сэкономить время мастера.

Еще одним способом формообразования, связанным с гипсовыми формами, является литье. Шликерное литье – это метод производства керамических изделий, при котором жидкая глиняная масса (шликер) заливается в гипсовые формы. Технология заключается в следующем: однородную массу шликера заливают через литник в гипсовую форму, ждут формирования необходимой толщины стенок (гипс впитывает в себя воду и шликер на поверхности гипса твердеет, уплотняется, становится уже пластичной глиной), затем сливают излишки шликера. После некоторой просушки изделие извлекается из гипсовой формы и направляется на следующий этап обработки, а гипсовая форма готова к повторному использованию.

Если отминка предпочтительна при создании серийных плоских изделий, то литье чаще применяется в формообразовании трехмерных объектов. В гипсовые формы можно отливать как фигурки, скульптуры мелкой пластики, так и сосуды любых размеров, большие декоративные композиции. Вариативность формы изделия, как и в случае с отминкой, ограничена возможностями гипсовых форм, так, мелкие детали и отрицательные углы воплотить в технике литья не получится. Зато возможность серийного производства перевешивает все недостатки: изготовление керамической посуды

и скульптурных композиций на мануфактурах широко применяет именно способ литья в гипсовые формы.

И последний способ формообразования, который важно рассмотреть, это 3D-печать керамики – создание изделий по проекту автора при помощи специализированных устройств (3D-принтеров). Этот метод появился совсем недавно и поэтому применяется редко и доступен далеко не каждой мастерской. Для печати керамического изделия требуется трехмерный проект в специальной программе, подключение к компьютеру 3D-принтера и загруженная в него керамическая масса. Принтер напечатает изделие в соответствии с данным ему проектом, формируя все элементы при помощи тонкого жгута – фактура останется видна, если ее не заровнять перед обжигом. На данном уровне развития этой технологии, керамические объекты создаются долго, а сами механизмы стоят очень дорого и требуют особых знаний для управления, но с большой вероятностью 3D-печать керамики будет активно развиваться и в будущем позволит упростить многие задачи производства.

И, конечно, эти способы моделировки формы могут совмещаться, если мастер найдет грамотный способ их сочетания и если в этом будут преимущества.

На основе изложенного выше, можно составить представление о преимуществах и недостатках каждой техники формообразования и ее особенностях.

Далее, перейдем к исследованию керамических масс и их роли в формообразовании. Этот аспект важно учитывать при разработке любого изделия, так как для разных целей подходят разные керамические массы, при создании плоских объектов учитываются одни свойства материала, при создании объемных – другие.

Существует несколько способов классификации керамических масс: по цвету черепка (красножгущиеся, беложгущиеся и иные), по температуре обжига (низкотемпературные и высокотемпературные), по составу (каменные, фаянсовые, шамотные и т.п.). Но и цвет, и температура массы зависит от

состава, поэтому рассмотрим влияние разных компонентов на свойства керамических масс и на специфику формообразования.

Керамическая масса состоит из пластичных элементов (глин природного происхождения) и непластичных (отощителей, плавней и примесей).

Начнем с пластичных компонентов. Глины в составе массы определяют ее цвет и эластичность. С цветами всё весьма понятно: каолин делает глину белого цвета, содержание оксида и гидроксида железа в количестве $>5\%$ придает красную и коричневую окраску материалу, закись железа создает серые и зеленые тона, органические примеси и углерод окрашивают глины в серый и черный цвет, оксид марганца дает малиновые и коричневые окраски. На пластичность влияет процент содержания пластичных компонентов: чем концентрация выше, тем эластичнее будет масса, тем больше она откроет возможностей для видоизменений формы. Как правило, пластичность керамической массы определяется на практике, и многие уже исследованные материалы делятся на “гончарные глины”, “глины для ручной лепки”, “шамот для набивки” и т.д.

Теперь перейдем к непластичным компонентам.

Отощители часто вводятся в керамические массы в процессе их приготовления. Они представлены как природными компонентами (кварциты, кварцевый песок и др.), так и искусственно получаемыми добавками (бой черепка или кирпича, шамот). Шамот – это измельченная фракция обожженной глины. Отощители вводятся в состав керамической массы в нескольких целях: снижение процента усадки, снижение пластичности массы, повышение прочности и устойчивости изделия к внешним факторам. Шамот в составе глины служит так называемым «каркасом», позволяет создавать большие изделия без деформации формы и дефектов при сушке и обжиге (это обосновано не только каркасной функцией шамота, но и снижением процента усадки: чем ниже усадка, тем меньше вероятность трещин и расколов на поверхности черепка). Для создания трехмерных массивных керамических объектов используют глину с большим содержанием шамота, а для небольших

и изящных работ, наоборот, содержание отошителей должно быть минимальным.

Плавни, также относящиеся к компонентам керамической массы, представляют собой природные минеральные и синтетические вещества, такие как полевые шпаты, плавиковый шпат и карбонаты щелочноземельных металлов (кальция и магния). Плавни способствуют спеканию керамической массы и снижению температуры обжига. На процесс формообразования, однако, эти вещества особого эффекта не имеют.

К выгорающим добавкам и примесям относят природные (органические и сернистые соединения) и искусственно добавленные примеси (целлюлоза, уголь и др.). Обычно эти материалы добавляются в керамические массы для придания определенных свойств – улучшения формовочных качеств, увеличения пористости.

И, стоит отметить, в керамические массы можно добавлять пигменты и оксиды для намеренного придания определенного цвета материалу. А иногда добавляют и другие компоненты, как правило, менее распространенные и служащие для определенных целей в конкретных видах формообразования, поэтому не будем на этом отдельно останавливаться.

Таким образом, выходит, что состав керамической массы определяет некоторые ее свойства и особенности. При выборе массы для работы, нужно учитывать выбранный способ формообразования и проект изделия: для трехмерных изделий, о которых, в основном, идет речь в этой главе, следует выбирать пластичную массу, способную выдержать стыки деталей и изгибы форм. А в случае большого размера трехмерного изделия, стоит добавить в керамическую массу шамот или выбрать шамотированную глину.

Помимо выбора способа формообразования и материала, любой мастер сталкивается с необходимостью, непосредственно, реализации своей задумки. Обратимся к общим рекомендациям, касаемым процесса создания трехмерных объектов:

1. Керамическая масса должна быть подготовлена. В случае ручной лепки, отминки и гончарной моделировки глина должна быть пластичной (около 20-22% влаги) и однородной, для этого ее необходимо отмять перед тем как приступить к формовке. Для шликерного литья консистенция материала требуется несколько иная, около 36-40% влаги. От качества подготовки массы к работе зависит качество итогового изделия.
2. Моделировка формы должна учитывать возможности материала, а проект следует сразу делать с учетом возможностей глины. Так, стенка изделия не может быть тоньше нескольких миллиметров (и то в случае фарфора), а слишком тонкие детали могут отвалиться при сушке. И наоборот, создать объемные плотные и при этом не полые керамические скульптуры не выйдет, в процессе обжига они распадутся на части или взорвутся.
3. Иногда объемному изделию нужны опоры, каркас или иная поддержка в процессе формовки, во избежание деформации (это касается только ручной лепки).
4. Глина требует быстрой работы, так как имеет свойство высыхать, а постоянно искусственно размачивать изделие вредно. Важно следить за влажностью объекта в процессе моделировки формы и ее деталей.
5. Часть декора и небольших уточнений можно сделать на кожетвердой поверхности изделия, то есть когда она уже немного подсохнет. Но изменения формы на этом этапе приведут к трещинам и повреждению работы.
6. Не менее важна грамотная сушка изделия. Главное требование к сушке – равномерность: все части объекта должны высыхать с одинаковой скоростью. При необходимости изделие сушат под куполом полиэтилена, чтобы изолировать от потоков воздуха, тонкие кромки иногда укрывают тряпками, а ставить изделия для

сушки лучше на гипсовые плиты, бомбы или гипсокартон, так как гипс постепенно забирает влагу из глины и ускоряет процесс сушки.

7. Для декора изделия следует применять совместимые по температуре и КТР (коэффициент термического расширения) материалы.
8. Обжиг должен проходить по подходящему для керамической массы температурному режиму.

Следование этим рекомендациям, внимательное отношение ко всем этапам реализации проекта и соблюдение технологий гарантирует качественный и ожидаемый результат.

В завершение исследования специфики разных способов формообразования и керамических масс стоит отметить: выбор материала и техники моделирования следует делать на этапе проектирования объекта, и также следует учитывать предоставленные возможности и вносить корректировки в план до перехода к его реализации.

2.2. Цветные керамические массы: создание и использование

При разработке проекта серии керамических сосудов для выпускной квалификационной работы было решено придать цвет объектам при помощи окрашивания глины, не прибегая к использованию ангобов и глазурей. Поэтому прежде чем перейти к описанию практической части, необходимо остановиться на теме цветных глин и рассмотреть: что определяет цвет керамической массы, как его можно менять, какие техники лепки из цветных масс существуют и чем они хороши.

Любая керамическая масса наделена цветом. Окрас глины определяет ее состав: некоторые элементы содержатся в глинах в природе и определяют ее оттенок. Диапазон оттенков глины (как компонента керамической массы) весьма широк, но чаще встречаются бело-бежевые и красные глины, либо образцы с легкими цветными оттенками. Белый цвет, наиболее востребованный в керамике, получается благодаря содержанию в керамической массе каолина. Мономинеральные глины, как еще называют каолин, имеют обычно белый или светло-серый цвет, так как отличаются высоким содержанием глинозема Al_2O_3 . Каолин содержится в составе фарфоровых масс в большом количестве и придает им белоснежный цвет. Также на рынке распространены “красные” массы: оттенки красного, коричневого и бурого дают гидроксиды и оксиды железа. Другие цвета в местах добычи глины встречаются реже, поэтому для получения иных оттенков распространено окрашивание глины на производстве и в мастерских.

Рассмотрим, как образуются цвета керамических масс. За придание материалу цвета отвечают пигменты – неорганические соединения в виде мелкодисперсного порошка с различными цветовыми оттенками. Для колеровки керамической массы подходят оксиды и сложные неорганические пигменты. Их добавляют, как правило, в керамическую массу белого цвета, чтобы получить чистые оттенки. Ниже представлены таблицы с описанием основных компонентов для окрашивания глины и указаны их формулы.

Таблица 1

Оксиды, применяемые для колеровки материала

Название	Формула	Цвет
Оксид титана (IV)	TiO ₂	Белый
Оксид меди (II)	CuO	Зеленый
Оксид кобальта (II, III)	Co ₃ O ₄	Голубой, синий
Оксид хрома (III)	Cr ₂ O ₃	Зеленый, оливковый
Оксид железа (III)	Fe ₂ O ₃	Красный, коричневый
Оксид магния (II)	MgO	Коричневый, пурпурный
Оксид никеля (II)	NiO	Желто-коричневый, серо-зеленый

Таблица 2

Сложные неорганические пигменты и их состав

Цвет пигмента	Состав
Желтый	Zr, Cd, S, Si
Красный	Fe, Si
Темно-красный	Zr, Cd, Se, S, Si
Синий	Co, Al, Zn
Голубой	Zr, Si, V
Светло-зеленый	Cr, Al, Zn
Сине-зеленый	Co, Cr, Al, Zn
Фиолетовый	Sn, Cr
Темно-коричневый	Ti, Sb, Cr, Fe
Черный	Cr, Fe

В таблице 1 описано, какие цвета глине придают оксиды, добавленные в ее состав. Для колеровки глины добавляют 0,5-6% оксида – если процентное содержание оксида будет больше, то он будет действовать как флюс, понижая температуру глины. Хотя оксидами и красят глину, намного чаще они применяются для колеровки глазурей. Поэтому более подробно стоит рассмотреть сложные неорганические пигменты.

В таблице 2 указаны основные неорганические пигменты, формулы которых сложнее, чем у оксидов, так как в составе этих пигментов используются разные вещества в определенной пропорции. Пигменты также можно соединять для получения новых оттенков. Пигменты смешиваются с глиной в пропорции 5-20%, в зависимости от желаемого тона и яркости цвета. Есть несколько способов смешивания компонентов цветной керамической массы: в сухом виде, в пластичном, в жидком. При любом из способов, необходимо убедиться, что итоговая масса однородного цвета и консистенции. Цвет окрашенной пигментом массы после обжига вполне предсказуем: оттенок будет соответствовать цвету пигмента в порошкообразном состоянии, но насыщенность цвета будет ниже.

Перейдем от техник создания цветных керамических масс к их применению. Сочетания глин разного цвета можно встретить среди изделий разных эпох и разных стран: так делали мастера Месопотамии, Древнего Египта, Греции, Римской империи, Китая, Японии.

В 18 веке в Англии сэр Томас Веджвуд дал первое название технике смешения разноцветных глин – «agatware», то есть агатовая керамика. Английская агатовая керамика, действительно, напоминает текстуру этого минерала, который в разрезе проявляет разноцветные слои: изделия покрыты абстрактными линиями и пятнами перетекающих друг в друга цветов. Агатовая керамика создавалась тогда на гончарном круге (цветные глины соединяли в один ком и из него гончарили изделие, смешивая цвета в процессе) и в пресс-формах (цветные глины перемешивали, но не до однородного цвета, раскатывали пласт и отминали его в форму). К этой технике в дальнейшем

обращались мастера разных стран, единым принципом оставалось лишь подражание рисунку агата, отсутствие определенных изображений.

Известны также японские техники *неряги* и *нерикоми*, появившиеся в конце 20 века. В переводе с японского «*неряги*» – смешивать и тянуть вверх, а «*нерикоми*» – смешивать и отминать. В названии заложен основной принцип этих методов лепки: керамика *неряги* создается на гончарном круге, а *нерикоми* – руками (ручная лепка или отминка в гипс). Эффект *неряги* примерно повторяет рисунки агатовой керамики из Англии: текущие плавные линии и пятна разного цвета, каждый раз непредсказуемо смешивающиеся в процессе моделировки формы. А вот техника *нерикоми* предоставляет керамистам выбор между абстрактными рисунками, паттернами и даже продуманными сложными композициями.

В настоящее время «*нерикоми*» и «агатовой керамикой» называют изделия, рисунок на поверхности которых создан с использованием цветных масс.

Рассмотрим, какие возможности предлагает наиболее разнообразная техника – техника ручной лепки – при моделировке из окрашенных глин:

1. Создание абстрактного рисунка на пласте. Можно получить интересный результат, если перемять несколько цветных глин вместе, но не до полного смешения цвета, а только для соединения их в один ком, и затем раскатать пласт – хаотичные переливы цветов будут непредсказуемы и неповторимы; из этого пласта впоследствии формируется изделие.
2. Выкладывание паттернов. Применение цветных масс – простой способ создать изделие в полоску, в клетку или в горошек. Но и более сложные паттерны создать не так сложно, если соблюдать технологию: фрагменты глины, окрашенные в разные цвета, нарезаются на пласти или раскатываются в жгуты, укладываются в определенном порядке и раскатываются в пласт, из которого

формируется будущее изделие. Так можно выложить сложные геометричные узоры и паттерны из множества цветов.

3. Воплощение рисунка. Помимо паттернов, из окрашенных керамических масс можно выложить и изображение любой сложности.
4. Объемная лепка и создание фактуры. Цветные глины вполне подходят и для объемной лепки, создания цветных элементов в конструкции изделия, а также могут в сочетании нескольких цветов образовывать необычные фактурные решения.
5. Сочетание техник. В технике агатовой керамики может быть выполнено как изделие целиком, так и отдельные его части или элементы. Контраст цветных паттернов с белой глиной только подчеркнет интересное цветовое решение и использование необычной техники.

Получается, цветные керамические массы открывают широкий спектр возможностей перед керамистом. Помимо этого преимущества, лепка из пигментированных глин не требует окраски глазурями или ангобами, цвет определяется одновременно с формой изделия. Также вероятность дефектов, связанных с несовместимым КТР материалов, исключена: цветные керамические массы делаются из одной керамической массы с добавлением разных пигментов, поэтому их совместимость будет безусловной. И еще одной приятной особенностью работы с пигментами является их предсказуемость: цвет будет соответствовать заявленному, а изделие до и после обжига почти не будет иметь отличий.

В ходе исследования цветных керамических масс было установлено, что использование окрашенной глины имеет множество особенностей и тонкостей, но при этом открывает множество возможностей для керамистов. Преимущества работы с цветными массами заключаются не только в эстетических возможностях, но и в практических аспектах, поэтому к этой технике обращались и продолжают обращаться многие мастера.

2.3. Процесс создания керамических сосудов «Сопряжение»

В предыдущих разделах были рассмотрены история керамических сосудов и средства художественной выразительности в керамике, а также различные методы формообразования объемных изделий и использование цветных керамических масс. Эти знания стали основой для реализации практической части работы, речь о которой пойдет далее. В данном параграфе изложены все этапы создания серии керамических сосудов «Сопряжение», с подробным описанием и обоснованием всех действий и аспектов, приведших к итоговому результату: композиции из 5 керамических емкостей в технике ручной лепки из цветных масс и с обращением к флоральной теме в контрформах.

Работа над проектом началась с изучения истории керамических сосудов, результаты исследования были подробно описаны в первой главе. Обзор и анализ работ других авторов оказались полезными в поиске собственной интерпретации темы. Так как была поставлена цель разработки серии ваз, связанных в единую композицию, в процессе изучения аналогов было обращено внимание именно на серии изделий. Интересными примерами решения темы сопряжения керамических объектов являются работы Уэйна Хигби (Wayne Higby), среди которых «Желтый камень падает» (Yellow Rock Falls, 1975) и «Проход через ворота храма» (Temple's Gate Pass, 1988). Его керамические сосуды связаны через форму и цвет: края соседних сосудов сходятся, как пазл, а пятна цвета переходят с одного объекта серии на другой, словно несколько изделий являются единым холстом художника. Похожим образом решает эту тему Эрик Ноше (Eric Knoche) в своих «Пазлах-вазах» (Puzzle Vases, 2011-2017): его работы объединены единым спектром цветов и соединяются между собой в единую композицию. Эти и другие серии сосудов стали источником вдохновения и основой для понимания того, как связывать элементы группы объектов в единый визуальный образ.

Этап идейных поисков также включал в себя исследование источников вдохновения. Ими для художника могут стать окружающий мир, люди и их

взаимодействия, произведения других мастеров. Вдохновением для данного проекта стала, во-первых, природа и красота и изящество цветов. Силуэты разных цветов вырисовываются в прорезях между вазами серии, а колористическое решение основано на природных оттенках. Во-вторых, на поиски формы повлияли работы Тури Хайссельберг (Turi Heisselberg) и Жизель Хикс (Giselle Hicks): форма их ваз стала отправной точкой для эскизирования. В-третьих, при выборе техники исполнения серии керамических сосудов выбор остановился на лепке из цветных керамических масс после изучения техник агатовой керамики и нерикоми, подробно описанных в тексте ранее. И наконец, использование контрформ в полиграфии и графическом дизайне оказалось интересным приемом для использования в керамике при создании формы.

Следующий этап в проектировании – создание форэскизов. На этой стадии продолжают поиски итогового образа объектов. Для того чтобы определиться с формой изделий потребовалось более 20 предварительных набросков на бумаге, среди которых встречались самые разные решения: от абстрактных фактурных сосудов до геометрично-четких и гладких. Наиболее интересным решением показался вариант симметричных сосудов в обрамлении пласта с силуэтами в контрформе.

Далее следовали доработка идеи и создание итогового проекта серии ваз. Для этого потребовался ряд дополнительных эскизов с уже достаточно похожими между собой вариациями: общая концепция была выбрана, но необходимо было определиться с соотношением пропорций, размеров и высот объектов, с взаимодействием форм, выбрать между симметрией и асимметрией, найти нужные образы сосудов и силуэты в контрформах. Эскизы с сильной асимметрией, чрезмерно сложной конструкцией пришлось отвергнуть из технологических соображений. Зато пришла идея сделать часть сосудов вазами, а часть емкостями с крышкой, чтобы разнообразить функционал изделий. На этом этапе стало понятно, что необходимо связать цвет, форму, все детали и композиционные приемы в единую систему, работающую для всех элементов серии. Было также решено оставить модуль ширины изделий, но поискать

интересное соотношение высот, создать общий силуэт композиции. Формы объемной части сосудов уже перекликались между собой, подчеркивали друг друга, а примыкающая к изделиям с двух сторон конструкция из пласта с неровным краем была задумана не только для дополнительной опоры, но и с художественной целью включения в образ силуэтов цветов в интервалах между вазами.

Спустя некоторое количество вариантов, был выбран итоговый эскиз: 5 сосудов, 3 из которых вазы, а 2 – сосуды с крышкой, разной высоты, но одинаковой ширины, с плавными формами и силуэтами цветов в интервалах между вазами. Так как в проекте было решено использовать ряд средств выразительности, исследование которых подробно изложено в первой главе, важно было найти способ сочесть их гармонично, без спора и дисбаланса. Чтобы не перегрузить визуальный образ, были выбраны относительно простые формы сосудов: составные из геометрических форм, но с мягкими углами и легкой асимметрией. На контрасте с ними выделялись силуэты цветов с множеством изгибов и углов, обозначенные на краях пластов по двум сторонам от сосуда. Динамика, живость композиции достигалась за счет разновысотности изделий и волны, образуемой верхними краями сосудов.

Параллельно с выбором формы проходил поиск цветового решения. Так как было решено использовать технику лепки из цветных глин, было необходимо сначала изучить спектр возможных цветов и составить палитру. Затем можно было приступать к составлению сочетаний: нужно было выбрать несколько цветов, не слишком много, и таких, которые не будут спорить, а будут дополнять друг друга. В итоге, лучшее сочетание получилось из приглушенных оттенков красно-розового, светло-розового, голубого, салатного, сине-зеленого и серого цветов. Поиски цвета проводились на бумаге цветными карандашами и акварелью и в программе Procreate на планшете, в которой можно было представить композицию в интерьере и в разном окружении.

Затем был создан рабочий эскиз в реальный размер, на котором были отрисованы все сосуды серии. Ширина каждого объекта была равна 24 см, максимальная высота одной из ваз – 55 см. В рабочем чертеже были определены точные размеры каждой детали, были прорисованы все изгибы с учетом возможностей материала. Также рабочий эскиз показал, что проекту требуются некоторые корректировки: на чертеже в реальный размер все недочеты стали заметны. Были несколько изменены очертания и высота изделий, а также окончательно проработаны силуэты цветов. Все детали и элементы изделий рисовались по определенному принципу: формы ваз объединяли общие правила построения; графика прорезей была также в одном стиле; цвета было решено использовать общие, в разных сочетаниях на каждом объекте; задуманные на эскизе паттерны из цветных глин были несколько разные, но простые и абстрактные (полосы, пятна, волны и т.д.). Эти общие принципы были задуманы для объединения ваз в единую серию, для создания сопряжения – именно в композиции раскрывается вся задумка проекта.

В процессе разработки визуального образа проекта возник вопрос техники выполнения. В части 2.1. «Специфика формообразования объемных изделий» описаны способы моделирования трехмерных объектов, к которым относятся и сосуды данного проекта. Среди всех техник наиболее логичной для создания задуманной серии изделий является метод пластовой формовки, так как требуется сформировать стенки сосудов одинаковой толщины, форма изделий требует геометричности, четкости и симметричности, а пласты, примыкающие к стенкам ваз, сложнее делать другими способами. Среди прочих техник можно было бы выбрать отминку или шликерное литье, но эти способы больше подходят для серийного производства, для единичной продукции не резонно изготавливать гипсовые формы.

После определения способа формообразования стал понятен следующий этап — изготовление разверток. Так как было решено выполнять сосуды из пластов, объекты должны были собираться из частей, так, с точки зрения стереометрии, в составе ваз были цилиндры и усеченные конусы, а по краям

пласты сложной резной формы. Для четкого соответствия изделий эскизу, необходимо было сделать развертки всех деталей. В этом помог калькулятор разверток: если ввести диаметры, высоту и толщину стенки нужной части вазы, он выдавал все необходимые для черчения данные. После всех необходимых расчетов нужно было нарисовать развертки на бумаге и вырезать. Теперь можно было переходить к работе с материалом.

Работа с глиной начинается не с создания изделий, а с изготовления пробников цвета, формы, фактуры, декора, техники исполнения, а иногда и всего перечисленного. Необходимость пробных вариантов обоснована множеством нюансов и возможных дефектов в керамике. Пигменты дают разную яркость в сочетании с разными керамическими массами, глазури могут совпадать или не совпадать по КТР с глинами, обжиг может выдать совершенно разные результаты в зависимости от режима и температуры. По этим причинам перед переходом к изготовлению серии ваз был изготовлен ряд пробников цвета, так как именно колористическое решение имело наибольшее значение и риск одновременно.

Для начала работы также было необходимо подготовить материалы. Керамической массой, выбранной для исполнения проекта, стала МКФ-3, достаточно пластичная и при этом с шамотом, соответствует требованиям для формовки больших трехмерных объектов. Из этой массы вручную были изготовлены цветные массы. В разделе 2.2. «Цветные керамические массы: создание и использование» подробно описана специфика создания и работы с окрашенными глинами, поэтому не будем останавливаться на этом слишком подробно. Методом смешивания был выбран метод вручную в пластичном состоянии, так как глина была в пластичном состоянии. Когда все пигменты были добавлены и вмешаны в нужном объеме в массу, все материалы были готовы. Был размешан шликер из МКФ-3 для соединения деталей. И также были подготовлены инструменты: ткани для раскатки, скалка, линейка, стеки, скальпели, кисти и т.п.

Процесс изготовления сосудов серии “Сопряжение” был устроен следующим образом: первой была сделана крайняя ваза с правой стороны в композиции, только после окончания лепки этой вазы можно было перейти к следующей, и так до последней вазы. Принцип создания каждого объекта в материале един, поэтому описание ниже подходит для всех сосудов.

Сначала выкладывается паттерн из цветных масс. Это можно сделать двумя способами: выложить жгуты разного цвета в нужном порядке и с нужными изгибами и толщинами на ткани и раскатать, так что они соединятся в один пласт. Либо же можно использовать подложку из основной неокрашенной глины и поверх нее выкладывать рисунок, затем раскатать пласт таким образом, чтобы поверхность была ровная. Белой стороной пласт будет свернут внутрь, а цветной наружу. Во втором случае тратится меньше пигментов, поэтому для больших деталей применялась эта техника, а для деталей поменьше – первая. Когда пласт с паттерном готов, на него кладутся бумажные развертки деталей и по их контуру вырезаются части будущего изделия. Грани каждой части нужно сделать шероховатыми при помощи насечек для прочности склейки, в качестве связующего компонента используется шликер. Сосуд собирается из вырезанных деталей снизу вверх: сначала сворачивается цилиндр или усеченный конус в основании вазы, к нему крепится дно, затем присоединяется следующий элемент и так до верхней детали. Иногда детали нужно было подрезать уже в моменте формообразования или выравнивать форму руками или лопаткой. Также в течение формования было важно часто сверяться с рабочим эскизом, так как изменения в форме одной из ваз имеют влияние на вид всей композиции и этих изменений следует избегать. Когда составные элементы вазы склеены шликером в единое целое и все выровнено, можно перейти к вырезанию пласта с силуэтами цветов для обрамления сосуда с двух сторон. Этот пласт должен быть немного большей толщины, чем пласти для вазы, так как должен держать форму, быть ровным, без изгибов. Его лучше подсушить до устойчивого кожетвердого состояния, чтобы избежать деформации. Пласт также на шликер присоединяется к уже

слепленной основе объекта. Когда все готово, можно еще раз свериться с эскизом, подровнять все стороны и углы и поставить изделие сушиться.

Сушка керамических объектов серии проходила на гипсокартоне, под воздушным куполом для равномерности процесса. Когда изделие высохло, то есть стало сухим на ощупь и достигло комнатной температуры (влажное изделие всегда немного прохладное), есть возможность немного подкорректировать неровности на поверхности наждачной бумагой, скальпелем или влажной губкой. Когда изделие окончательно готово, оно отправляется в обжиг.

Первый, утильный, обжиг сосудов проходил на температуре 1020°C, достаточной для спекания массы.

После этого каждый сосуд был покрыт прозрачной глазурью изнутри, это было сделано с целью придания объектам функциональности, так они смогут использоваться не только для эстетических, но и для практических нужд.

И наконец, изделия прошли второй обжиг. Работа была завершена, серия керамических сосудов «Сопряжение» была готова.

В итоге получилась композиция из пяти керамических сосудов, связанных между собой общим принципом исполнения и рядом средств художественной выразительности. Три из пяти сосудов являются вазами, которые можно использовать для букетов, другие два имеют крышки и могут применяться и как сосуды для хранения, и без крышек как вазы. Но наиболее выигрышно сосуды смотрятся именно в серии, выставленные в нужном порядке. Такая композиция может использоваться для украшения интерьера квартиры, загородного дома или офиса, а может экспонироваться в выставочном пространстве.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе выполнения выпускной квалификационной работы на тему «Разработка серии керамических сосудов Сопряжение» была проведена комплексная работа, направленная на исследование и практическое применение методов формообразования и художественной выразительности в керамике. В первой главе был проведен анализ истории керамических сосудов, а затем исследована тема роли средств художественной выразительности в восприятии керамики. После этой в полной мере теоретической части были представлены более практико-ориентированные исследования способов формообразования и цветных масс. Вся исследовательская работа была необходима для того, чтобы разобраться во всех аспектах темы, разработать проект серии керамических сосудов и успешно его реализовать.

Рассмотрим, как были выполнены задачи работы, поставленные в начале, во введении.

Первой задачей было изучение истории керамических сосудов. Этому вопросу посвящена часть 1.1. В ходе исследования этой темы были изучены все этапы развития керамики в историческом контексте и рассмотрены особенности керамических сосудов и их функции в разные эпохи. В этом разделе также были проанализированы образцы изделий от первобытности до современности и на основе их анализа, а также исторических исследований в этой теме были сделаны заключения о развитии видов, функций и особенностей керамических емкостей в историческом времени.

Второй поставленной задачей было проанализировать влияние средств художественной выразительности на восприятие керамики. Данное исследование проведено в части 1.2. В ходе изучения были проанализированы цвет, форма, размер, фактура, ритм и композиция как средства художественной выразительности. Все предположения были аргументированы примерами и доказательствами. Получилось сформулировать роль художественных приемов в восприятии керамики человеком и выбрать подходящие средства для серии сосудов «Сопряжение».

Третьей задачей было изучение технологических особенностей в керамике, необходимых для создания проекта в материале: в разделах 2.1 и 2.2 подробно изложены особенности видов формообразования и специфика работы с цветными массами. Без этого этапа было бы невозможно приступить к созданию керамических сосудов. Анализ технологии помог определиться с техникой исполнения проекта «Сопряжение».

Четвертой задачей был поиск идей и форм, а затем создание эскизов и пробников. Описание выполнения этой задачи можно прочитать в части 2.3. В ходе творческих поисков было изучено множество аналогов, сделан ряд предварительных набросков и найден итоговый образ композиции.

Последней, пятой задачей было создание серии керамических емкостей, согласно разработанным эскизам. Объекты были созданы в соответствии с задумкой, проект был реализован. Результатом практической работы является серия из 5 керамических сосудов в технике пластового формообразования из цветных масс.

Таким образом, данная выпускная квалификационная работа представляет собой комплексное исследование в сфере керамики, состоящее из исследовательской и практической части. Задачи, поставленные в начале работы, были выполнены, а результаты данной работы могут быть использованы в качестве основы для дальнейших исследований в области керамики, а также для практической деятельности мастеров-керамистов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Базыма Б. А. Психология цвета: Теория и практика; Изд: Речь, 2005, - 112 с.
2. Блаватский В. Д. История античной расписной керамики. - М.: Издательство МГУ, 1953. - 302 с.
3. Большая советская энциклопедия. в 30-ти т.. – 3-е изд.. – М. : Совет. энцикл., 1969 - 1986
4. Борок В., Дулькина Т. Марки европейского фарфора. 1710-1950. - М.: Аксанит-Информ, 1998. - 432 с.
5. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь — С.-Пб.: Брокгауз-Ефрон. 1890—1907
6. Волкова Ю. А. Психология восприятия цвета человеком, - NovaInfo, - 2016, - №57, - С. 534-540
7. Воронова М. В. К вопросу о важности колористического начала в восприятии современной художественной керамики // Искусство Евразии. - 2019. - №2 (13). - С. 137-144
8. Выставка Фудзикаса Сатоко "Форма в движении", Нью-Йорк, 2015 - URL: <https://cfileonline.org/exhibition-fujikasa-satoko-form-in-motion-at-contemporary-ceramic-art/> (дата обращения: 20.03.2025)
9. Галерея Карин Дени - URL: <https://atelierkarinedenis.fr/galerie.html> (дата обращения: 19.03.2025)
10. Геноккио Б. Неисчерпаемый творческий потенциал керамики 20-го века - URL: <https://www.incollect.com/articles/of-mud-and-magic-the-inexhaustible-creativity-of-20th-century-ceramics> (дата обращения: 28.02.2025)
11. Гутков А. И. Техника и технология изготовления керамики поселения Аркаим // Аркаим: Исследования. Поиски. Открытия. - Челябинск: Творч. об-ние «Каменный пояс», 1995. - С. 135-146
12. Декоративная керамика в стиле нерикоми - URL: <http://mosgonchar.ru/dekorativnaya-keramika-nerikomi.html> (дата обращения: 17.04.2025)

- 13.Дэйр Э. Производители в стиле минимализма: керамика – URL: <https://thesefourwallsblog.com/minimalist-makers-ceramics/> (дата обращения: 28.02.2025)
- 14.Елатомцева И. М. Шедевры мировой керамики: Исторические метаморфозы стилистики. Беларусь, 2008. - 287 с.
- 15.Иманов Г. М., Косов В. С., Смирнов Г. В. Производство художественной керамики: Учеб. для сред. ПТУ. - М.: Высш. шк., 1985. - 223 с.
- 16.Итальянская майолика эпохи Возрождения - URL: <https://www.russian-mayolica.ru/our-story/style-epoch/italian-renaissance-majolica/> (дата обращения: 21.02.2025)
- 17.Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. О духовном искусстве. – М.: Издательство АСТ, 2020. - С. 52
- 18.Керамика Боба Динеца - URL: <https://www.bobdinetz.com/shop?tag=vase> (дата обращения: 13.03.2025)
- 19.Керамика Тошико Такаэдзу - URL: <https://www.toshikotakaetzufoundation.org/artwork/#Early-Work> (дата обращения: 28.02.2025)
- 20.Козырева Н. В . История древней Месопотамии: Учебно-методическое пособие— СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. — 128 с.
- 21.Костикова С. Г. - Ритм в живописной композиции // Омский научный вестник, 2015, № 3 (139). С. 88-89
- 22.Куприянова Е. В. Керамика «Страны городов»: жизнь сосуда - URL: <https://arkaim-center.ru/science/nashi-publikacii/keramika-strany-gorodov-jizn-sosuda> (дата обращения: 20.02.2025)
- 23.Макарова Я. В. Керамика в эпоху модерна // Избранные доклады 65-й Юбилейной университетской научно-технической конференции студентов и молодых ученых : Сборник докладов, Томск, 25 апреля 2019 года. – Томск: Томский государственный архитектурно-строительный университет, 2019. - С. 643-645

- 24.Макгоули. Э. Удивительная история бело-голубой керамики - URL: <https://www.veranda.com/decorating-ideas/color-ideas/a32721429/blue-and-white-ceramics/> (дата обращения: 05.03.2025)
- 25.Маккарти М., Брукс К. Средневековая керамика в Британии, 900-1600 гг. н.э. - Издательство Лестерского университета, Лестер, 1988. - 521 с.
- 26.Махани А. 10 интересных тенденций в современном искусстве керамики - URL: <https://www.artnews.com/art-news/news/10-cool-trends-contemporary-ceramic-art-2406/> (дата обращения: 22.02.2025)
- 27.Миклашевский А. И. Технология художественной керамики. - Издательство литературы по строительству, Ленинград, 1971. - 304 с.
- 28.Мраморная керамика - URL: <https://wiki.glazy.org/t/marbling-ceramics/868.html> (дата обращения: 17.04.2025)
- 29.Общая характеристика керамических масс - URL: <https://portalkeramiki.ru/blog/horss/ceramic-body/body-main-properties/> - (дата обращения: 15.04.2025)
- 30.Окрашивание массы пигментами - URL: <https://old.portalkeramiki.ru/index.php/statii/348-okrashivanie-massy-pigmentami> (дата обращения: 17.04.2025)
- 31.Оксфордский классический словарь: “ориентализирующий стиль” - URL: <https://oxfordre.com/classics/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-4599> (дата обращения: 13.03.2025)
- 32.Пигмент для глины: особенности необходимого красящего материала - URL: <https://teh-impex.ru/primenenie/pigment-dlya-gliny-osobennosti-neobhodimogo-krasyashhego-materiala/> (дата обращения: 17.04.2025)
- 33.Пигменты: основные понятия - URL: <https://portalkeramiki.ru/blog/articles/technology/pigmenty-osnovnye-ponyatiya/> (дата обращения: 17.04.2025)
- 34.Пиксиды геометрики - URL: <https://ulli-u.livejournal.com/245246.html> (дата обращения: 20.03.2025)

35. Портфолио Анны В. Фриман - URL: <https://www.annavfreeman.com/> (дата обращения: 19.03.2025)
36. Психология формы - URL: <https://studfile.net/preview/6340711/page:5/> (дата обращения: 13.03.2025)
37. Рос. Д. Керамика: техника, приемы, изделия. – Москва, АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2003. - 144 с.
38. Хлебородова О. А., Кондрашина О. А. Состав керамических масс - URL: <https://ceramistam.ru/blog/sovety-pokupatelyam/sostav-keramicheskikh-mass/> (дата обращения: 15.04.2025)
39. Хлебородова О. А., Кондрашина О. А. Характеристики керамических масс - URL: <https://ceramistam.ru/blog/sovety-pokupatelyam/kharakteristiki-keramicheskikh-mass/> (дата обращения: 15.04.2025)
40. Хоршемский музей. Средневековая керамика - URL: <https://horshammuseum.org/collections/blog/posts/medieval-ceramics> (дата обращения: 21.02.2025)
41. Цетлин Ю. Б. Происхождение древнего керамического производства // Журнал исторической археологии и антропологических наук. - 2018. - №3. - С. 193-197
42. Эриксон М., Хантер Р. Технология английской агатовой керамики – URL: <https://chipstone.org/article.php/78/Ceramics-in-America-2003/Swirls-and-Whirls:-English-Agateware-Technology> (дата обращения: 17.04.2025)
43. Яншина О. В. О возрасте древнейшей керамики Южного Китая // Кунсткамера. - 2019. - №3 (5). - С. 143-158

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Материалы теоретического исследования



Приложение А. 1 — Вестоницкая Венера (керамическая), 29-25 тыс. до н.э.
Моравский Музей в Брно



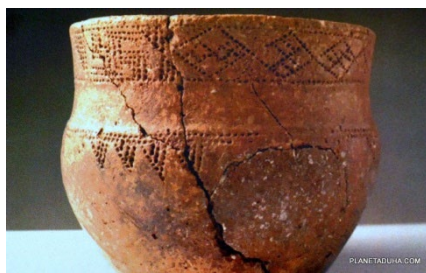
Приложение А. 2 — Сосуды из пещеры Сяньженьдун, Китай. 18-17 тыс. до н.э.



Приложение А. 3 — Керамика периода Дзёмон, Япония. 10-1 тыс. до н.э.



Приложение А. 4 — Керамика Месопотамии. Ярмукская, Халафская, Хассунская культуры. 6-5 тыс. до н.э.



Приложение А. 5 — Керамика Аркаима. 3-2 тыс. до н.э.



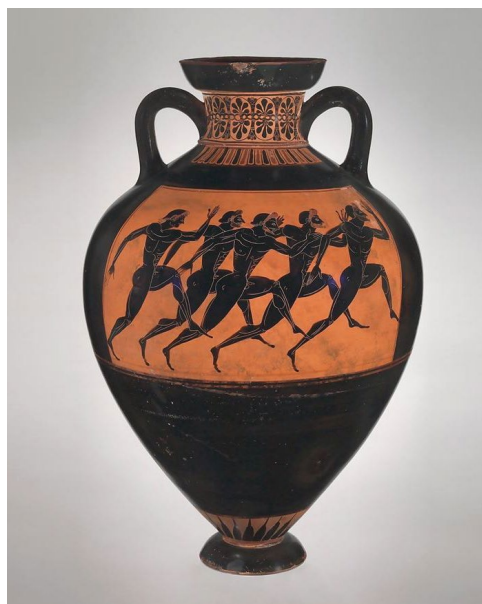
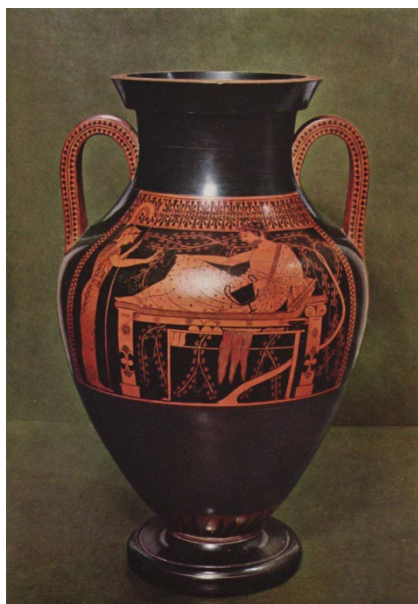
Приложение А. 6 — Посуда из Сескло, Древняя Греция. 6-5 тыс. до н.э.



Приложение А. 7 — Вазы стиля Камарес, Древняя Греция. XX-XVIII вв до н.э.



Приложение А. 8 — Геометрический стиль Древней Греции. IX-VIII вв до н.э.



Приложение А. 9 — Краснофигурная и чернофигурная вазопись Древней Греции. VII-V вв до н.э.



Приложение А. 10 — Хоршемская посуда, Англия. XIII-XIV вв



Приложение А. 11 — Итальянская майолика стиля «историато». XVI-XVII вв



Приложение А. 12 — Керамика мануфактуры Мейсен. XVIII-XIX вв



Приложение А. 13 — Керамика Огюста Делазэша. Стил ь модерн, XX в



Приложение А. 14 — «Чайник с крышкой», Каземир Малевич, 1923г



Приложение А. 15 — «Утка», Пабло Пикассо, 1951г



Приложение А. 16 — Керамика Тошико Такаэзу, вторая половина XX в



Приложение А. 17 — Керамика Йошими Футамара, вторая половина XX-XXI
вв



Приложение А. 18 — Керамика Брайана Рошфора, XXI в



Приложение А. 19 — Японская керамика периода Эдо, XVII-XIX вв



Приложение А. 20 — Керамические сосуды Марии Торопыгиной (Токерамика)



Приложение А. 21 — Керамика Натали Паолинелли



Приложение А. 22 — Керамика Шейн Габье



Приложение А. 23 — керамика авторства Боб Динец



Приложение А. 24 — Скопинская керамика



Приложение А. 25 — Работы мастерской KERAMLIKA



Приложение А. 26 — Керамика Ксанти Сомерс



Приложение А. 27 — серия «Узкие вазы», Джеймс и Тилла Вотерс



Приложение А. 28 — серия «Форма в движении», Фудзикаса Сатоко

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Материалы практического исследования



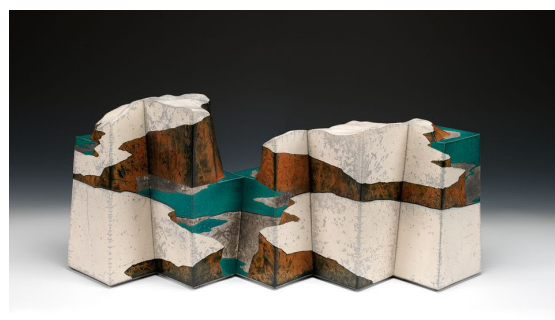
Приложение Б. 1 — Агатова керамика



Приложение Б. 2 — Техника нерияги



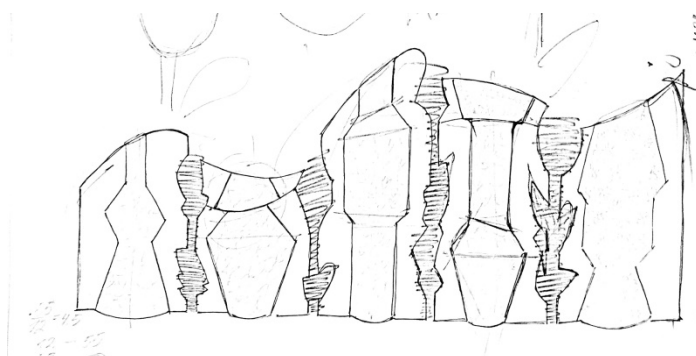
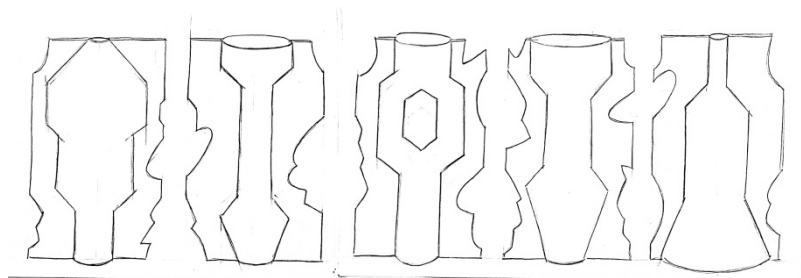
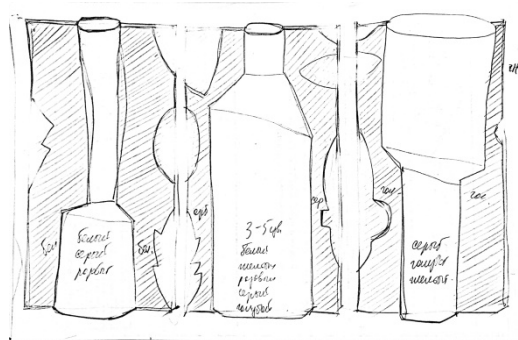
Приложение Б. 3 — Техника нерикомии



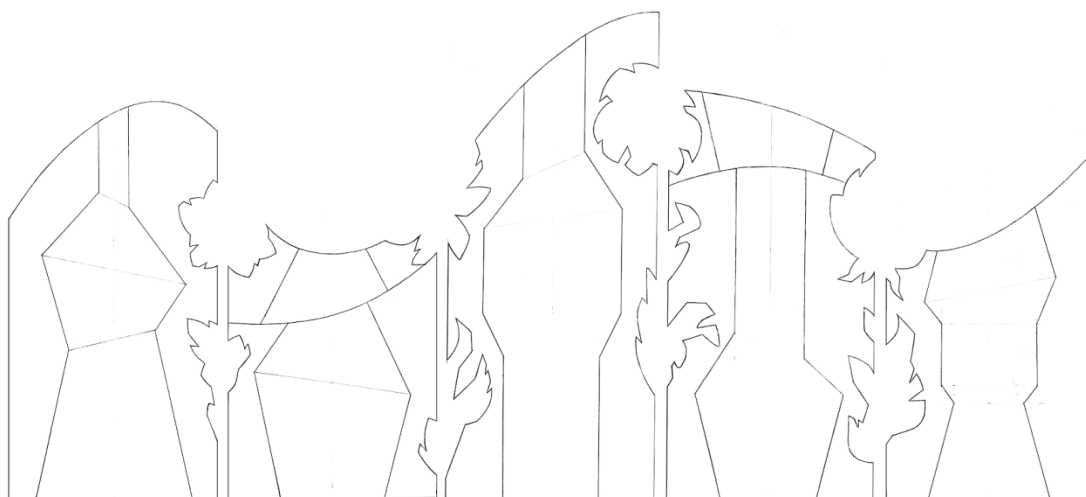
Приложение Б. 4 — Тема сопряжения. Керамика Уэйна Хигби. «Желтый камень падает», 1975. «Проход через ворота храма», 1988



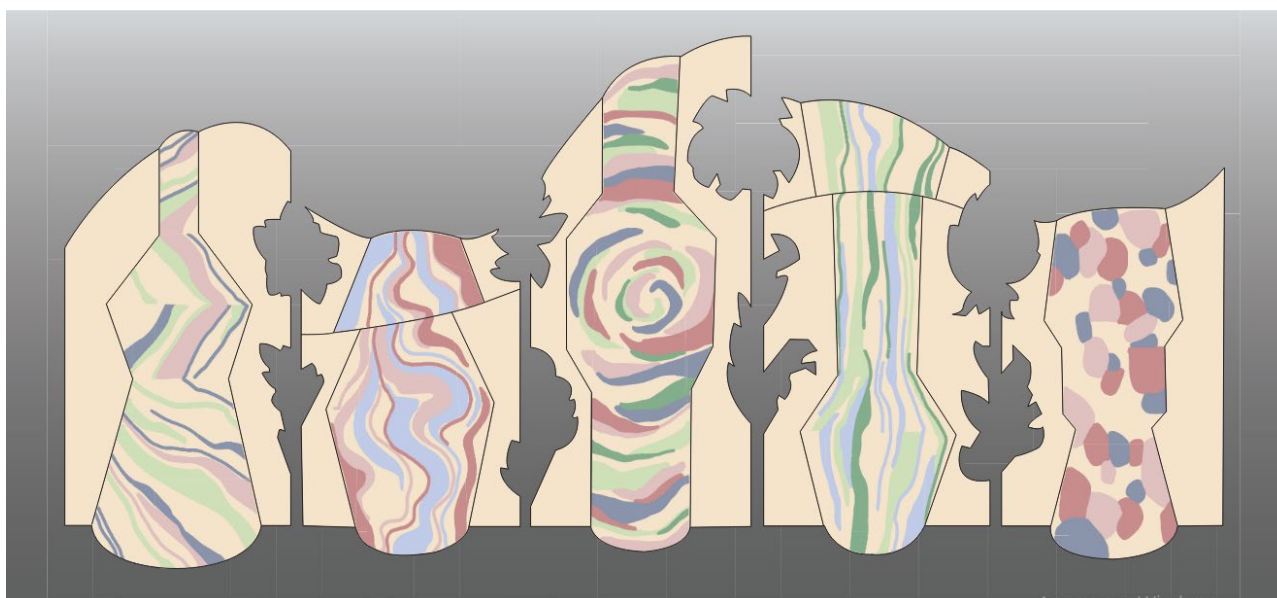
Приложение Б. 5 — Тема сопряжения. Керамика Эрика Ноше. «Пазлы-вазы», 2011-2017



Приложение Б. 6 — Начало работы над проектом. Форэскизы



Приложение Б. 7 — Разработка итогового эскиза



Приложение Б. 8 — Проект. Цветовое решение



Приложение Б. 9 — Подготовка материалов. Пробники



Приложение Б. 10 — Процесс лепки изделия



Приложение Б. 11 — Изделие после сушки. Вид перед утильным обжигом



Приложение Б. 12 — Серия керамических сосудов «Сопряжение». Фотографии изделий