



Владимирский государственный университет

РАЗВИТИЕ РЕГИОНАЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ: ТРАДИЦИИ, ОПЫТ, ИННОВАЦИИ



Владимир 2023

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

Педагогический институт
Кафедра дизайна, изобразительного искусства и реставрации

РАЗВИТИЕ РЕГИОНАЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ: ТРАДИЦИИ, ОПЫТ, ИННОВАЦИИ

Материалы всероссийской научно-практической конференции

Владимир, 31 мая 2023 года

Электронное издание



Владимир 2023

ISBN 978-5-9984-1865-5

© ВлГУ, 2023

© Коллектив авторов, 2023

УДК 378
ББК 74.4

Редакционная коллегия:

Е. П. Михеева, доктор педагогических наук, профессор
зав. кафедрой дизайна, изобразительного искусства и реставрации ВлГУ
(ответственный редактор)

А. И. Скворцов, кандидат искусствоведения, профессор
профессор кафедры дизайна, изобразительного искусства
и реставрации ВлГУ (член редколлегии)

Л. А. Кошелева, кандидат педагогических наук, доцент
доцент кафедры дизайна, изобразительного искусства
и реставрации ВлГУ (член редколлегии)

Издаются по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Развитие региональной художественной культуры: традиции, опыт, инновации [Электронный ресурс] : материалы всерос. науч.-практ. конф. Владимир, 31 мая 2023 г. / Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых ; Пед. ин-т, Каф. дизайна, изобр. искусства и реставрации. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2023. – 291 с. – ISBN 978-5-9984-1865-5. – Электрон. дан. (6,1 Мб). – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). – Систем. требования: Intel от 1,3 ГГц ; Windows XP/7/8/10 ; Adobe Reader ; дисковод CD-ROM. – Загл. с титул. экрана.

Сборник посвящен актуальным проблемам современной художественной культуры и отечественного образования и опубликован по материалам всероссийской научно-практической конференции «Развитие региональной художественной культуры: традиции, опыт, инновации», состоявшейся 31 мая 2023 года на базе кафедры дизайна, изобразительного искусства и реставрации Педагогического института ВлГУ.

Включает статьи, посвященные преемственности традиций в современной художественной культуре и образовании; актуальным вопросам современной культуры и художественной педагогики; инновациям и перспективам развития современного художественного образования; подготовке научно-педагогических кадров в сфере художественной культуры и образования. Рассматриваются тенденции научного развития в области дизайна, изобразительного искусства и реставрации в контексте истории и современности, а также его перспективы.

Издание адресовано преподавателям, аспирантам, студентам вузов.

ISBN 978-5-9984-1865-5

© ВлГУ, 2023
© Коллектив авторов, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ЧАСТЬ 1

Докучаева Е. Е.

НАУЧНАЯ И ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
ИВАНА АЛЕКСАНДРОВИЧА ГОЛЫШЕВА (1838 – 1898)
ВО ВЛАДИМИРСКОМ КРАЕ..... 9

Зубец В. М.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ГРАФА С. Г. СТРОГАНОВА ПО СОХРАНЕНИЮ
ПАМЯТНИКОВ ДРЕВНОСТИ ВЛАДИМИРСКОЙ ЗЕМЛИ 19

Киреева Н. Р.

СПЕЦИФИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЭСТЕТИКИ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ВУЗАХ..... 27

Коновалова Ю. Н., Бобрикова Е. Р., Зильберг Р. О., Чекушова Д. И.,

Киселева П. А.

ВОЛОНТЕРСКИЙ ВКЛАД В СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ
СТРАНЫ..... 32

Орлова Е. А.

PR КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ПЕРСОНАЛЬНОГО БРЕНДА
ХУДОЖНИКА..... 38

Скворцов А. И.

АРХИТЕКТУРНАЯ ФУТУРОЛОГИЯ ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ
ВЛАДИМИРА СОЛОУХИНА: ВЗГЛЯД ИЗ ПРОШЛОГО
В ПОСЛЕДУЮЩЕЕ 48

Скворцов А. И.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНСТАНТНОСТЬ ПАМЯТНИКА КАК РЕАЛЬНОСТЬ
ЕГО СОСТОЯНИЯ: ЗА ПРЕДЕЛАМИ ДОПУСТИМОГО..... 59

Скворцов А. И.

«ВЛАДИМИРСКАЯ ШКОЛА ПЕЙЗАЖА» И ЕЕ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ
ПАРАДИГМА: ГРАНИ СОПРЯЖЕНИЯ 66

Филиппова В. И.

РОЛЬ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В СОХРАНЕНИИ
ГРАФИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ 80

Филиппова В. И., Шилина Е. В.

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ЛИЧНОСТИ В КОНТЕКСТЕ
ПЛЕНЭРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ ВСЕРОССИЙСКОГО,
С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ, ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЕКТА
«ДЕНЬ С ХУДОЖНИКОМ»)..... 88

ЧАСТЬ 2

Абрашова К. А.

ОСОБЕННОСТИ СЪЁМКИ НОЧНОЙ УЛИЧНОЙ ФОТОГРАФИИ 98

Артёмова И. А.

К ВОПРОСУ О МЕТОДИЧЕСКОМ ПОДХОДЕ К ОБУЧЕНИЮ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ ДЕТЕЙ С РАССТРОЙСТВОМ
АУТИСТИЧЕСКОГО СПЕКТРА 103

Борисова Е. О.

ИССЛЕДОВАНИЕ И ПРИМЕНЕНИЕ «ТЕОРИИ ПРИБАВОЧНОГО
ЭЛЕМЕНТА В ЖИВОПИСИ» К. С. МАЛЕВИЧА В ПРОЦЕССЕ
ЛАБОРАТОРНЫХ ЗАНЯТИЙ СО СТУДЕНТАМИ-ДИЗАЙНЕРАМИ 110

Бузинова А.С.

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ВЛАДИМИРСКОГО ХУДОЖНИКА
С. И. УСИКА..... 117

<i>Видякова Р.В.</i>	
СТАРЫЕ ВЛАДИМИРСКИЕ ДВОРИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ИЗВЕСТНЫХ ХУДОЖНИКОВ	121
<i>Винокурова А. Д.</i>	
ОРГАНИЗАЦИЯ ЭКСПОЗИЦИИ ВЫСТАВКИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ.....	127
<i>Вылегжанина Е. Г.</i>	
БУКВИЦЫ: ОТ ИСТОКОВ К СОВРЕМЕННЫМ ДИЗАЙН-ПРОЕКТАМ	132
<i>Гаврилов Д. М.</i>	
ПОНИМАНИЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КЛАССИКИ В СОВЕТСКОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ.....	138
<i>Голец Е. Н.</i>	
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЦИФРОВЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ РЕСУРСОВ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ДЕКОРАТИВНОМУ ИСКУССТВУ В ПЯТОМ КЛАССЕ	146
<i>Грибкова Е. В.</i>	
О ПРЕДПОСЫЛКАХ СТРОИТЕЛЬСТВА ГЕОРГИЕВСКОГО ПРИДЕЛА УСПЕНСКОГО СОБОРА ВО ВЛАДИМИРЕ	153
<i>Двуреченская К. М.</i>	
ВЕРТИКАЛЬНОСТЬ ЛИЧНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АЛЬБЕРТО ДЖАКОМЕТТИ.....	162
<i>Добрынина Л. А.</i>	
ПРОЕКТИРОВАНИЕ МУЗЕЙНЫХ ЭКСПОЗИЦИЙ. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ И ПРОЕКТНАЯ ДОКУМЕНТАЦИЯ	167
<i>Евреева Ю. Е.</i>	
ПЛОСКОСТИ И ПРОСТРАНСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ МАУРИЦА КОРНЕЛИСА ЭШЕРА.....	172

Жильцова Е. В.

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ИКОНЫ «КИЕВО-ПЕЧЕРСКАЯ
БОГОМАТЕРЬ С ПРЕДСТОЯЩИМИ» ИЗ СОБРАНИЯ
РОЖДЕСТВЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ ВО ВЛАДИМИРЕ 179

Изотова Е. М.

ИССЛЕДОВАНИЕ КОНСТРУКТИВНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ
ПРИ ПРОЕКТИРОВАНИИ ОСВЕТИТЕЛЬНОГО ОБОРУДОВАНИЯ 184

Изотова Е. М.

ОСОБЕННОСТИ ПОДГОТОВКИ ГРАФИЧЕСКИХ РАБОТ
К ТВОРЧЕСКОЙ ВЫСТАВКЕ 189

Каретина Е. О.

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ИКОНЫ ИКОНОСТАСА В КРАПИВНЕ
КАК РЕСТАВРАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ОСНОВА
ЕЕ РЕСТАВРАЦИИ 193

Кочеткова Ю. В.

ИКОНА «СОЛОМОН И ЕЛИСЕЙ» ИЗ ИКОНОСТАСА НИКОЛЬСКОГО
ХРАМА В КРАПИВНЕ В СВЕТЕ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА
ЕЕ СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ 200

Кузюткина А. Ю.

СОВРЕМЕННЫЕ ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ В ПРОЕКТИРОВАНИИ
СТУЛЬБЕВ 207

Кузюткина А. Ю.

КОНСТРУКТИВНЫЙ РИСУНОК ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ 214

Лунета С.Р.

СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ВНОВЬ РАСКРЫТЫХ
ИЗНАЧАЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ИКОН ИКОНОСТАСА В КРАПИВНЕ:
ФОНОВЫЕ И ПЕРСОНИФИЦИРОВАННЫЕ ДЕТАЛИ 217

Маркина Е. В.	
УСТАНОВЛЕНИЕ ПОДЛИННОСТИ КУЛЬТУРНОГО АРТЕФАКТА В МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ.....	223
Молчанова М. М.	
АРХИТЕКТУРА ХРАМА В КРАПИВНЕ И ЕЕ ОБЪЕМНО- ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ СВЯЗИ С ИКОНОСТАСОМ.....	229
Нозикова О. М.	
ПРИМЕНЕНИЕ ЦВЕТОВЫХ КОНТРАСТОВ В РАБОТЕ НАД ПЛОСКОСТНОЙ КОМПОЗИЦИЕЙ.....	238
Рагимханов А. В.	
ДМИТРИЕВСКИЙ СОБОР КАК КАМЕННАЯ ИКОНА НЕБЕСНОГО ИЕРУСАЛИМА	243
Рагимханов А. В.	
ВЛАДИМИРОВО КРЕЩЕНИЕ КАК ВАЖНЫЙ ФАКТОР В ФОРМИРОВАНИИ РУССКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОСТИ.....	251
Рогозина В. А.	
ОСОБЕННОСТИ ВЫПОЛНЕНИЯ ЭТЮДА В АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ.....	259
Сорокина Е. Н.	
ПРИМЕНЕНИЕ АКВАРЕЛЬНОЙ ТЕХНИКИ В ИЛЛЮСТРИРОВАНИИ.....	262
Телякова М. А.	
ЗНАЧЕНИЕ ЗАНЯТИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ ДЛЯ ДЕТЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ.....	266
Тимофеева П. В.	
ТЕХНИКА ЛЕПКИ ИЗ ПОЛИМЕРНОЙ ГЛИНЫ КАК ВИД ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА	272

Федоренкова С. А.

ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЛИГОНАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЫ
КАК СИНТЕЗА КОНСТРУКТИВНЫХ И ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ ... 282

Филиппова Е. М.

ЭТАПЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЭКСПОЗИЦИИ 286

ЧАСТЬ 1

УДК 7.05

НАУЧНАЯ И ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ИВАНА АЛЕКСАНДРОВИЧА ГОЛЫШЕВА (1838 – 1898) ВО ВЛАДИМИРСКОМ КРАЕ

Е. Е. Докучаева

*кандидат искусствоведения,
профессор кафедры «История искусств и гуманитарные науки»
Российский государственный художественно-промышленный
университет им. С.Г. Строганова (г. Москва, Россия)*

Аннотация: статья посвящена одному из исследователей русского искусства, основателю литографской мастерской в селе Мстёры Ивану Александровичу Голышеву, посвятившего свою жизнь изучению и пропаганде древнерусского искусства родного Владимирского края. Научная и просветительская деятельность И.А. Голышева рассматривается в контексте археологического этапа развития российской исторической науки и искусства русского стилевого направления историзма 60-80-х годов XIX века.

Ключевые слова: И.А. Голышев, село Мстёра, лубочные картинки, народная икона, литографская мастерская, историческая археология, русский стиль.

Имя Ивана Александровича Голышева только в последнее время стало привлекать внимание исследователей, занимающихся историей изучения регионального национального наследия XIX века. Его жизнь является примером упорного труда и бескорыстного служения своей родной земле, примером того, когда талант и трудолюбие могут преодолеть все трудности на пути к своей цели, а таких преград было немало на жизненном пути Ивана Александровича. Достаточно сказать, что он был крепостным крестьянином, но даже после отмены крепостного права в 1861 году сословные ограничения

продолжали существовать в российском обществе. Об этом сам Иван Александрович писал в 1878 году в своих мемуарах, опубликованных в журнале «Русская старина».

Предки А.И. Гольшева с XVII века жили во Владимире и занимались писанием икон. В переписных книгах Владимира от 1646 года упоминается Олешка Емельянов сын Гольшев с сыном Гришкой, который в 1718 году переселился в село Мстера. Судя по тому, что Григорий при княгине Настасье Борисовне Ромодановской в приделе церкви «работал иконостас», он был довольно искусным мастером. На протяжении всего XVIII века в архивных документах Мстеры упоминаются имена Гольшевых-иконописцев и даже один из этого семейства Козьма Иванов Гольшев освоил сложную технику живописи по финифти. Это был дед Ивана Александровича (умер в 1826 году). Мастерство писания икон он передал сыну Александру (1805 года рождения), а тот уже приобщил к иконописному делу своего сына Ивана, который родился 14 июля (по старому стилю) 1838 года [5, 754-755]. Отец Ивана Александровича был человеком деятельным, к тому же должен был заботиться о содержании семьи (кроме Ивана росли еще пять дочерей), поэтому он старался найти дополнительный заработок. Сначала стал писать иконы на стекле и продавать их офеням, но это не приносило дохода, потом занялся производством косметических средств – мыла, помады, духов, но и это дело не давало прибыли. Иван Александрович пишет, что у отца была страсть ко всяким нововведениям. В Москве он купил аппарат и увлекся дагерротипией, ездил по селам и делал портреты, но и это дело не пошло, однако, следует отметить, что увлечение новыми технологиями он привил сыну. В конце концов в 1846 году Александр Кузьмич стал торговать народными книжками и картинками, которые закупал в Москве в гравировальных мастерских [5, 756]. Таким образом у него появились связи в столице, в частности, он познакомился с литографом Лилье, который и посоветовал Александру Кузьмичу отдать сына Ивана во вторую рисовальную школу, известную ранее как «Школа рисования

в отношении к искусствам и ремеслам», основанная в 1825 году графом С.Г. Строгановым. В 1841 году Строганов передал школу государству и когда в 1849 году Иван Голышев поступил учиться, она уже называлась 2-й рисовальной. Иван проучился всего три года и самовольно оставил школу, но не потому, что был не способным или ленивым, напротив, имея некоторые навыки в рисовании его досрочно переводили в следующие классы, но его тяготило то, что после полного курса обучения крепостные не получали диплома, а вынуждены были возвращаться к помещику в дворовые и «исполнять художественные прихоти барина...Все это тяжелым камнем отзывалось во мне», - писал Иван Александрович [5, 758]. Зато в Москве он увлёкся литографским делом. Первой его литографией, выпуск которой был связан со многими трудностями, была гравюра «Проспект семи башен в Константинополе». Сам Иван Александрович пишет, что в то время в Москве литографских мастерских было мало и особенности технологии владельцы держали в секрете, поэтому многое ему пришлось осваивать самостоятельно. Однако в 1857 году у него уже было до 30 литографских камней с шестьюдесятью рисунками [5, 762]. Он возвращается в Мстеру и уговаривает отца открыть литографскую мастерскую, которая вскоре начинает успешно работать. Голышев привлекал и местных иконописцев, которые хорошо владели рисунком, подходившим для народной гравюры. В свое время, когда отец Ивана Александровича закупал гравюры в Москве, он придумал раскрашивать их, сначала этим занимались его дочери, а затем это дело сформировалось в отдельный промысел и раскраской занимались молодые девушки. Тематика картинок была разнообразной и традиционной для лубочных гравюр: сюжеты народных повестей, иллюстрации народных песен, назидательные притчи, библейские сказания и т.п. Однако среди литографий, выпускавшихся Голышевым, можно увидеть и гравюры просветительского характера, например, карта «Восточное полушарие», «Индеец», «Понюшка

осматривают Москву», где в виде занимательного путешествия показаны основные достопримечательности Москвы и дана краткая информация.

Судьбоносным для Александра Ивановича стало его знакомство с секретарем местного губернского статистического комитета и редактора губернских ведомостей К.Н. Тихонравовым, который посоветовал ему рисовать местную архитектуру и предметы древней утвари. Первой такой гравюрой стал вид Суздальского Спасо-Евфимиевого монастыря и могилы князя Дмитрия Пожарского.

В 1861 году, после отмены крепостного права Ивана Александровича избирают членом Владимирского Статистического комитета, а в 1862 году в члены-корреспонденты комитета грамотности при Императорском Вольном Экономическом обществе. В этом же году ему было дано разрешение открыть в Мстёре в свободных комнатах волостного правления воскресные рисовальные классы и библиотеку. Открытие состоялось 22 апреля 1862 года [5, 767]. С организацией рисовальных классов Голышев был знаком, так как в Москве такие классы уже существовали и были открыты по инициативе С.Г. Строганова. Александр Иванович сам проводил занятия, его учеба во 2-й рисовальной школе не прошла даром. Школа успешно работала 5 лет, здесь занималось иногда до 60 учеников, но из-за отсутствия поддержки и недовольства местного начальства, школа была закрыта.

В 60-е годы начинается серьезная научная деятельность Ивана Александровича. Он вспоминает, что стал: «...обращать внимание на этнографию, предметы промышленности, учился разбирать старинные рукописи и акты; в затруднениях нередко оказывал мне содействие и помогал мне словом и делом почтенный и уважаемый К.Н. Тихонравов» [5, 772]. Вначале Голышев пишет статьи о том, что уже достаточно хорошо знал – о народной гравюре и иконописи. В Санкт-Петербург В.П. Безобразову он отправляет статью «Об офенях, книжной торговле и иконописи» с приложением иконописных подлинников, эскизами и образцами икон. За это исследование он

был удостоен звания члена-сотрудника Географического Общества. а отделение этнографии присудило Гольшеву бронзовую медаль. Позже, в 1870 году выходит его более основательная работа «Лубочные старинные народные картины, происхождение, гравирование и распространение». Во Владимирских губернских ведомостях он периодически публикует статьи по отдельным вопросам, например «Изображение икон св. Флора, Лавра, Модеста и Власия и значение этих образов в народе», «Живописное и иконостасное заведение в селе Мстёра», «Старинные деревянные резные кресты» и др. С 1861 по 1878 годы во «Владимирских губернских ведомостях» он опубликовал 103 статьи по статистике и этнографии, 43 статьи по истории и археологии, 107 статей о современной жизни края. Из перечисленных публикаций следует, что круг интересов Ивана Александровича был достаточно широк. Он занимался сбором статистических сведений по экономике края, наблюдениями за природой и атмосферными явлениями, которые отправлял в Губернский Статистический комитет и в Главную Физическую Обсерваторию. В 1865 году по представлению губернатора А.П. Самсонова за работу в Статистическом комитете И.А. Гольшев был удостоен серебряной медали для ношения на шее на Станиславской ленте. Эта награда освобождала владельца от телесных наказаний. В 1866 году его избрали в член-корреспонденты Московского Археологического общества [5, 353-357].

Но основной научный интерес А.И. Гольшева, конечно, лежал в области археологии и исследовании произведений архитектуры и декоративного искусства родного края. Несколько альбомов со вступительными статьями были посвящены древностям села Мстёра: «Богоявленская слобода. Мстёра Владимирской губернии Вязниковского уезда. История ея, древности, статистика и этнография» (1865), «Древности Богоявленской церкви XVII века в слободе Мстёре Владимирской губернии Вязниковского уезда» (1870) [4], [6]. По поводу этого издания сам Иван Александрович писал: «Составленное мною исподволь в продолжении 2-3 лет издание древностей Богоявленской церкви с

20-ю рисунками, встречено было с особенным участием любителей отечественной старины...Любовь к старине возрастала; я ничего не упускал из виду» [5, 357].

Сохранение изображений произведений деревянного зодчества с его резными украшениями, разнообразные изделия бытовой и церковной утвари из дерева стали особой заботой И.А. Голышева. Наблюдая за тем, как эти памятники русской старины постепенно уходят из жизни, он старался зафиксировать их, дать описание и первоначальный научный анализ для того, чтобы сохранить для последующих исследователей. В альбоме «Памятники старинной русской резьбы по дереву во Владимирской губернии с. Мстёра. (1876) он писал: «...воспроизведение рисунков старинных резных деревянных предметов и украшений по разным местностям со временем может принести для научных исследований нашей народной археологической этнографии, поэзии и народного творчества неоспоримую пользу, напоминая его верования и обычаи давно прошедшего времени» [9, 4]. В альбоме опубликованы рисунки светской и церковной утвари, украшение деревянных домов, резные рельефы с орнаментальным декором и сказочными образами животных и мифологических существ.

Одним из первых И.А. Голышев обратил внимание на деревянные резные пряничные доски, видя в них яркие произведения народного художественного творчества, опубликовав «Атлас рисунков с старинных пряничных досок Вязниковского уезда Владимирской губернии с. Мстёра. (1874) со вступительной статьей, в которой он дает интересную информацию о традициях, связанных с изготовлением и дарением пряников, о так называемых почетных пряниках, которые имели значительные размеры и вес до пуда (16 кг) и более. Он рассматривает образы и сюжеты пряничных досок, а также надписи, приводя интересные сведения о том, что иногда по краям бортика можно было увидеть отдельные буквы и слова, не связанные по смыслу, объясняя это тем, что такие надписи являлись своеобразными оберегами,

талисманами, придавая изделию таинственный смысл. Приводя в альбоме рисунки больших пряничных досок, Иван Александрович с сожалением пишет, что почетные пряники уходят из бытования, а доски сжигают [3].

Отметим, что в своих вступительных статьях, которые предваряли в каждом издании прекрасно выполненные цветных литографии, Иван Александрович хоть и кратко, но старался дать историю возникновения того или иного художественного явления, описать особенности бытования предметов, технику изготовления, символику образов декора.

Отдельным изданием из мастерской Голышева вышел альбом «Памятники древних церковных сооружений. Старинные деревянные храмы во Владимирской губернии» (1879). Небольшие церкви, часовни, многие из которых уже в то время были в плачевном состоянии, дошли до нас благодаря литографиям Голышева. Он изображает их в окружении природы и особенно отмечает органичную жизнь деревянной архитектуры в пространстве. Так, рисуя живописную местность в Вязниковском уезде и погост с деревянной церковью св. архидиакона Стефана, построенную в 1743 году, он пишет о том, что красотой этого места был вдохновлен бывший губернатор Владимирской губернии князь Иван Михайлович Долгоруков [8, 3].

В начале 80-х годов И.А. Голышев выпускает несколько альбомов и сборников, посвященных памятникам русской старины Владимирской губернии, каждый раз дополняя изображения новыми интересными произведениями, описание которых он дает в виде своеобразного каталога [2], [10].

Иван Александрович изучает рукописные церковные книги и делает копии с орнаментальных заставок, концовок, украшений страниц, а также с миниатюр Синодиков 1651, 1679 и 1689 годов Вязниковского Богоявленского монастыря. Эта работа требовала особой кропотливой работы. Сам Голышев с восторгом писал о древних рисунках: «Кроме строгости и замысловатости

рисунка в них достойны замечания и даже удивления твердость, свежесть и яркость красок, чрезвычайная тщательность в отделке» [1, 3].

Занимался Иван Александрович и собиранием древних икон, рукописей, предметов декоративно-прикладного искусства, но сам коллекционером не был. Он дарил эти вещи в музеи – Историческому в Москве, Ростовскому музею церковных древностей, в древнехранилище при Александро-Невском братстве во Владимире.

Несмотря на трудности, которые пришлось преодолевать Ивану Александровичу Гольшеву на выбранном поприще (отсутствие фундаментального образования, иногда непонимание родных и односельчан), он находил поддержку и признание в ученом сообществе, а также императорской фамилии. По случаю 25-летнего юбилея в 1886 году был награжден орденом св. Станислава 2-й степени, получил малую золотую медаль от Русского Археологического Общества, был избран действительным членом общества Истории и Древности Российских и Летописца Нестора, почетным корреспондентом Императорской публичной библиотеки. Сам он достаточно скромно оценивал свой вклад в российскую науку: «Пусть наши простые деревенские наброски, наши эскизы памятников древней Суздальской земли, столь великой в исторических судьбах нашего отечества, Владимирской столицы Великороссии, как бы ни были далеки от совершенства, может быть послужат малой лептой для ученых исследователей или будут как некая капля в море области археологии» [2, 1].

Просветительская и научная деятельность Ивана Александровича Гольшева была востребована всем ходом историко-культурного развития России в 60-80-х годах XIX века, которые были отмечены «археологическим» этапом русского стилевого направления, когда накопленный, описанный и зафиксированный исторический материал был научно осмыслен и стал основой для формирования новых художественных форм, опираясь на историческую

достоверность данных археологии, древних памятников, архивных материалов, литературных источников.

Библиографические ссылки

1. Альбом рисунков рукописных синодиков. Рисовал и издал И. Голышев. – Голышевка близ с. Мстёры Вязниковского уезда Владимирской губернии, 1885.

2. Альбом русских древностей Владимирской губернии. Рисовал и издал И. Голышев. – Голышевка, близ с. Мстёры Вязниковского уезда Владимирской губернии, 1881.

3. Атлас рисунков с старинных пряничных досок Вязниковского уезда Владимирской губернии. Собрал и издал И. Голышев. – с. Мстёра, печатано в литографии И. Голышева, 1874.

4. Богоявленская слобода Мстёра Владимирской губернии Вязниковского района. История ея, древности, статистика и этнография. Составил Член Сотрудник Императорских: Русского географического и Вольного Экономического общества и Действительный Член Губернского Статистического Комитета И. Голышев. – Владимир: тип. Губернского правления, 1865.

5. Воспоминания Ивана Александровича Голышева 1838-1878 // Русская старина. – 1879. Т. XXIV. – С. 753-772. Т. XXV. – С. 353-366.

6. Древности Богоявленской церкви в слободе Мстере Владимирской губернии Вязниковского уезда. Сочинил и издал крестьянин И. Голышев. – Владимир: тип. Губернского правления, 1870.

7. Лубочные старинные народные картинки. Происхождение, гравирование и распространение их. Сочинение крестьянина И. Голышева. – Владимир: тип. Губернского правления, 1870.

8. Памятники древних церковных сооружений. Старинные деревянные храмы во Владимирской губернии. Рисовал и издал И. Голышев. – Голышевка близ с. Мстёры Вязниковского уезда Владимирской губернии, 1879.

9. Памятники старинной русской резьбы по дереву во Владимирской губернии. Рисовал и издал И. Голышев. – с. Мстёра Владимирской губернии, 1876.

10. Памятники русской старины Владимирской губернии. Рисовал и издал И. Голышев. – Голышевка близ с. Мстеры, Вязниковского уезда, Владимирской губернии, 1883.

SCIENTIFIC AND EDUCATIONAL ACTIVITIES OF IVAN ALEXANDROVICH GOLYSHEV (1838-1898) IN THE VLADIMIR REGION

E. E. Dokuchaeva

Annotation: the article is devoted to one of the researchers of Russian art, the founder of the lithographic workshop in the village of Mstery, Ivan Alexandrovich Golyshev, who devoted his life to the study and promotion of ancient Russian art of his native Vladimir region. Scientific and educational activity of I.A. Golyshev is considered in the context of the archaeological stage of development of Russian historical science and art of the Russian style direction of historicism of the 60-80-ies of the XIX century.

Keywords: I.A. Golyshev, the village of Mstera, splint pictures, folk icon, lithographic workshop, historical archeology, Russian style.

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ГРАФА С. Г. СТРОГАНОВА
ПО СОХРАНЕНИЮ ПАМЯТНИКОВ ДРЕВНОСТИ ВЛАДИМИРСКОЙ
ЗЕМЛИ**

В. М. Зубец

кандидат исторических наук,

доцент кафедры Истории искусства и гуманитарных наук

Российского государственного художественно-промышленного

университета им. С. Г. Строганова

(г. Москва, Россия)

Аннотация: Целью данной работы является изучение исторической роли в деле сохранения памятников культурного наследия мецената и государственного деятеля графа С.Г. Строганова. Исследование проводится на базе методов ретроспективного и системного анализа. Результатом статьи стали выявленные в процессе исследования подходы к сохранению культурно-исторического наследия

Ключевые слова: Строганов С. Г., Дмитровский собор, Строгановское училище, искусство, преподаватель, комиссия, культура, памятник.

В истории русской культуры особое место занимает тема благотворительности и меценатства, реализуемая на уровне государственных проектов. Среди таковых, с полным основанием, можно говорить о Строгановском училище в Москве, основанном графом С.Г. Строгановым в 1825 году. Деятельность училища, 200-летие которого скоро будет отмечаться, тесно связана не только с созданием и распространением художественного образования для промышленности, но и с глубоким изучением, сохранением и пропагандой русской национальной культуры и искусства.

Отмечая этот факт, необходимо вспомнить многогранную деятельность самого графа Сергея Григорьевича Строганова. После открытия Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам (таково первое название учебного заведения, созданного графом С.Г. Строгановым). Уже в 1826 году С.Г. Строганов был назначен членом Комитета устройства учебных заведений и во многом в силу этих обстоятельств во второй половине 1820-х гг. он серьезно занимался вопросами развития российского образования.

Признавая плодотворность усилий в деле разработки нового Устава, реорганизации содержания программ, привлечения к учебному процессу новых научных кадров, Сергея Григорьевича назначают попечителем Московского учебного округа и Московского университета. В истории отечественного университетского образования время с 1835 по 1847 годы оценивается крайне положительно и называется «Строгановской эпохой».

Наряду с активной деятельностью на поприще российского образования С.Г.Строганов, как прекрасно образованный, с широкой эрудицией и познаниями в искусстве знаток, вел большую работу по изучению и охранению российских древностей, памятников русской культуры и духовных памятников. В течении долгих тридцати семи лет С.Г. Строганов возглавлял Московское общество истории и древностей Российских, которое было основано при Московском университете. Помимо того, С.Г. Строганов как меценат, совместно с А.С. Уваровым создали Московское археологическое общество.

Еще в середине XIX века появилась настоятельная необходимость в создании государственного археологического учреждения, которое бы взяло на себя координацию археологических исследований в стране. 24 ноября 1856 г. от Александра II поступило распоряжение министру Императорского двора графу А.В. Адлербергу: «Заведование археологическими разысканиями, поступившими ныне в общий состав Министерства Императорского двора, возлагаем на члена Государственного Совета генерал-адъютанта, генерала от кавалерии гра-

фа С.Г. Строганова, под ведением вашим. Вы не оставите учинить надлежащие по сему распоряжения» [1].

Важным этапом в историко-сохранной деятельности С.Г. Строганова стала Археологическая комиссия в Петербурге, основанная по его инициативе в 1859 году. Она явилась официальным организационным и научным центром русской археологии и собирания древностей. Комиссия была открыта в силу необходимости принятия организационных мер со стороны правительства к охране памятников древности и к предупреждению их расхищения.

Согласно Положения, перед Археологической комиссией ставились задачи «разыскания» предметов древности, преимущественно относящихся к отечественной истории; собрания сведений о находящихся в Российском государстве памятников древности и ученой оценки открываемых древностей»[2]. Выполнение поставленных задач позволило организовать научное охранение памятников древности.

Помимо археологических изысканий граф С.Г. Строганов большое внимание уделял сохранению культурного наследия памятников старины. О критической ситуации, сложившейся в вопросах сохранения старины, пишет Н.Н. Врангель, ценитель русского искусства: «В середине XIX в., когда только что зародилась история искусства, примеры варварства встречаются на каждом шагу. Суть в том, что люди, едва усвоившие элементарные основы исторической науки, вообразили, что им известно все, и без колебаний разрушали то, что не входило в сферу их знаний. В эту эпоху свершились наиболее возмутительные примеры реставрации „по новым рецептам“ памятников старины, в это же время под предлогом „исторической оценки“ было уничтожено многое» [3].

В 1820–1840-х гг. выходит серия указов и распоряжений об охране объектов культурно-исторического наследия. В 1826 году Николай I издал указ «О доставлении сведений об остатках древних зданий в городах и воспрещении разрушать оные», в котором «строжайше было запрещено таковые здания раз-

рушать, что и должно оставаться на ответственности начальников городов и местных полиций» [4].

Важно отметить личное участие августейших особ в деле сохранения старинных памятников. Так в 1834 году состоялся визит императора Николая I во Владимир, в ходе которого он осмотрел Успенский и Дмитриевский соборы, Золотые ворота. Императора поразила убогий вид города, при этом восхитили древние сооружения и их росписи. Он приказал товарищу министра внутренних дел графу А.Г. Строганову (младший брат С.Г. Строганова) собрать и представить подробные сведения о причинах упадка сего города и средства к улучшению оною». Указом императора Николая I от 26 марта 1836 г. «на поправление ветхостей и возобновление храма» (Дмитровский собор) из казны выделили 24455 рублей [5].

Публикация результатов работы по реставрации Дмитриевского собора во Владимире стало наиболее крупным проектом в сфере изыскательной деятельности графа С. Г. Строганова, который издал за личные средства альбом иллюстративных материалов «Дмитриевский собор (на Клязьме), сооружён 1197 года» (1849) , альбом “Русское искусство: Виоле ле Дюк и архитектура в России от X до XVIII столетия” (1877). В этих работах С.Г. Строганов также изложил свои взгляды на русскую архитектуру. Он подчеркивал: «Подкрепляя... мнение о значении и влиянии Владимирских храмов на современное им и последующее наше зодчество, мы полагали, что при настоящем стремлении к установлению Русского зодчества, описание одного из этих древних памятников обратит на себя внимание любителей Археологии и дали преимущество Дмитриевскому собору, как отличающемуся многими особенностями, в надежде его изданием принести пользу Истории нашей Архитектуры» [6].

В полемике, развернувшейся вокруг книги французского историка и искусствоведа-реставратора Эжена Виолле-ле-Дюка, научные взгляды С.Г.Строганова проявились наиболее полно. Поддержал графа профессор Московского университета, основоположник отечественных искусствоведческих

исследований Ф.И. Буслаев. По мнению русских критиков, главная неправота Виолле-ле-Дюка заключалась в преувеличении восточных черт русского искусства, за которым просматривалось желание «вытолкать Россию из Европы в Азию» [7].

В середине XIX века центром собирания, изучения и популяризации русского национального искусства становится Строгановское училище и Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства, который был открыт при училище в 1864 году. Значение первого общедоступного художественно-промышленного музея в Москве отмечала и европейская пресса: «Россия имела некогда свое особое искусство, которое имеет много сходного с византийским и носит некоторые черты азиатского искусства. Это оригинальное искусство, которое в течение средних веков дало множество замечательных примеров почти незнакомо в Европе и забывается даже в России»[8]. Музейная коллекция началась со сбора гипсовых слепков с архитектурных фрагментов и орнаментов с памятников древнерусского зодчества. С этой целью направлялись научные экспедиции во Владимир, Суздаль, Новгород Великий, Псков. Активно собирался графический материал, делалось много зарисовок и копий с древнерусских рукописных книг. Далее начала формироваться коллекция образцов русского декоративного искусства, что во многом объясняется деятельностью Строгановского училища, которое изначально было нацелено на сохранение и развитие богатейших национально-культурных традиций.

На Всемирной выставке в Париже 1867 г. представители Строгановского училища с успехом продемонстрировали рисунки орнаментов с русских рукописей X–XVII вв. и гипсовые слепки с белокаменных рельефов владимирских соборов XII в. Учащиеся привлекались к реставрации памятников старины. Подобной практики в то время не существовало в зарубежных школах.

Открытие художественно-промышленного музея в Москве вдохновило и меценатов-просветителей в губернских городах к созданию проектов подобных музеев.

Идея создания первой историко-промышленной музейной экспозиции принадлежит Якову Петровичу Гареленину, промышленнику города Иваново-Вознесенска, меценату, члену Императорского общества истории и древностей при Московском университете и Владимирского губернского статистического комитета. Он, ознакомившись с проектом Положения о Московском художественно-промышленном музее, который создавался при Строгановском училище, в 1864 году предложил основать постоянную выставку мануфактурных произведений и археологический музей во Владимире. «Музеум» должен был включать следующие отделы «а) по части археологии и древностей Владимирской губернии; б) промышленности» мануфактурной, заводской, ремесленной и рукоделий, с разделением по местностям, а равно одежды и утварей домашних, имеющих свои особенности и в) сельского хозяйства, флоры и ископаемых. В 1866 году по поручению Владимирского губернатора В.Н. Струкова было найдено и обустроено помещение для историко-промышленного музея, а сам проект был опубликован во «Владимирских губернских ведомостях».

При музее была открыта библиотека, среди первых жертвователей которой был священник златовратской церкви о. Симеон Никольский и крестьянин — литограф И.А. Голышов, которые представили в дар — первый две рукописи: «Летописное сказание о Суздале» и «Страсти Господни» с рисунками, а последний резной на дереве образок Успения Пресв. Богородицы и кроме того роздал в брошюре всем наличным членам Владимирского губернского статистического комитета свое сочинение: «О лубочных картинах», прочитанное в заседании 23 февраля 1869 года»[9].

Продолжая славные традиции, заложенные основателем училища, преподаватели Строгановского училища всегда считали неразрывным процесс обучения, и изучение русских древностей, с которыми учащиеся имели возможность познакомиться и сделать наброски в ходе экскурсионной практик по историческим городам Средней России (Владимир, Ярославль, Ростов и т.д.) С

1892 года в училище начали преподавать архитекторы Ф. Богданов и Д. Сухов, по инициативе которых был введен метод «архитектурного обмера» [10].

Многие преподаватели, продолжая дело основателя училища, продолжали изучение русских древностей. Среди них, Горностаев Ф.Ф., который с 1904 года, будучи членом Императорского Московского Археологического Общества, также состоял в Комиссии по сохранению древних памятников. Он участвовал в комиссиях по надзору за реставрацией икон в Кремлёвских соборах, обмерял памятники Суздаля и Чернигова.

Масштаб личности Сергея Григорьевича Строганова не укладывается в традиционное клише, привычное для описания государственных деятелей эпохи Николая I и Александра II. В настоящее время преемственность традиций Строгановской школы получило свое развитие в воссозданном в 1945 году бывшего Строгановского училища. Идеиное завещание основателя и большого патриота графа Сергея Григорьевича Строганова «быть полезным своему Отечеству» в наши дни реализуются через учебно-просветительскую и научную деятельность Российского государственного художественно-промышленного университета имени С.Г. Строганова в сохранение, изучение и популяризацию русского национального культурного наследия.

Библиографические ссылки

1. РГИА. Ф. 472. Оп. 14. Д. 1974. Л. 2.
2. Полное собрание законов Российской империи (ПСЗ). Собр. II. / СПб., 1861., Стлб., С. 70.
3. Врангель Н.Н. Свойства века: Статьи по истории русского искусства. — СПб.: Журнал «Нева», 2000. С.155
4. Полное собрание законов Российской империи (ПСЗ). 1830. Т. 1. № 794. С. 1373–1374
5. Воронин Н.Н. Боголюбово, Суздаль, Юрьев - Польской. Книга-спутник по древним городам Владимирской земли. М., 1967.

6. Строганов С.Г. Дмитриевский собор (на Клязьме), сооружён 1197 года. М., 1849.
7. Строганов С.Г. Русское искусство Е. Виолле-ле-Дюк и архитектура в России от X-го по XVIII век. СПб., 1878.
8. Буслаев Ф.И. Русское искусство в оценке французского учёного // Критическое обозрение, 1879, №2. С. 2 - 20; №5. С. 1 - 24.
9. Труды Владимирского губернского статистического комитета. Выпуск V Владимир, 1866.
10. Соловьёв С.У. О реставрации Покровского Василия Блаженного собора // Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников Императорского Московского археологического общества. Т. XVIII. М., 1901. С. 194.

THE ACTIVITY OF CAUNT S.G. STROGANOV IN PRESERVING THE ANCIENT MONUMENTS OF THE VLADIMIR LAND

V. M. Zubets

Annotation: The aim of this work is to study the historical role of the philanthropist and statesman Count S.G. Stroganov in the preservation of cultural heritage monuments. The research is conducted using retrospective and systemic analysis methods. The result of the article is the identification of approaches to the preservation of cultural and historical heritage revealed during the research.

Keywords: Stroganov S. G., Dmitrov Cathedral, Stroganov school, arts, teacher, commission, culture, monument.

СПЕЦИФИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЭСТЕТИКИ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВУЗАХ

Н. Р. Киреева

кандидат философских наук, доцент,

профессор кафедры «Истории искусства и гуманитарных наук»

Российского государственного художественно-промышленного университета

им. С. Г. Строганова

(г. Москва, Россия)

Аннотация: В статье обсуждаются вопросы преподавания эстетики в художественном вузе. Рассматриваются проблемы содержания программы предмета и форм занятий со студентами.

Ключевые слова: Философия, эстетика, искусство, культура, творчество, художник.

Испанский философ и социолог Хосе Ортега-и-Гассет (1883-1855), исследователь культуры, популяризатор философии, приступив к педагогической деятельности и заняв должность заведующего кафедрой метафизики в Мадридском университете, написал в статье «Адам в раю» (1910): «Приверженцы искусства обычно недолголюбивают эстетику. Этот феномен легко поддается объяснению. Эстетика старается приручить и оседлать крутонравого Пегаса; она стремится уловить сеть определений неистощимую, многоцветную суть художественности. Эстетика – это квадратура круга, а следовательно, занятие довольно унылое» [2]. «Нелюбовь к эстетике» автор определяет как феномен, значит, это видимое, наблюдаемое как уже не скрытое явление в культуре художников и воспринимающих искусство. А определяя это занятие как «квадратура круга», автор подчеркивает унылость

его из-за принципиальной неразрешимости, так как «прекрасное нельзя сковать рамками концепции» [2].

Эти высказывания Хосе Ортеги-и-Гассета иллюстрируют проблему актуальности преподавания эстетики в художественных вузах. Можно подтверждать многое на примере учебного процесса в Строгановском университете, где есть три факультета (Дизайна, Искусства реставрации, Декоративно-прикладного искусства), на которых учатся студенты различных специальностей с такими же различными запросами в отношении нужности и возможности изучать эстетику. Если по отношению к предмету Философия (а эстетика – важный раздел философского знания) у студентов мало сопротивления, то предмет эстетики воспринимается (особенно в ее исторической части) как повторение философии, отсюда отвергается как излишняя и еще менее «понятная», чем философия. Студенты часто выражают требование конкретного знания, интерес к эстетике видят в ее «прикладном» характере (как эти знания реализуются в творческой деятельности). И здесь можно наблюдать другую сторону взаимоотношения искусства и эстетики, которую тоже отмечал испанский мыслитель: «Так и получается, что, соприкоснувшись с произведением искусства, эстетика неизменно оказывается несостоятельной. Она робеет, становится неловкой, подобострастной... И это всегда нужно учитывать, когда речь заходит об искусстве. В искусстве царит чувственное восприятие... В науке и морали владычествует концепция; ее воля - закон, она созидает и организует. В искусстве она лишь поводырь, ориентир...» [2].

С помощью этих цитат испанского философа, который говорил о том, что «нужна новая философия, которая была бы тесно связана с земными реалиями, помогала бы их понять и определить пути решения возникающих проблем» [3;249], мы выразили несколько опорных пунктов, которые связаны с актуальностью и задачами в деле преподавания эстетики художникам. Как верно отметили авторы учебного пособия «Эстетический предмет в искусстве и

художественном образовании» Л. Н. Высоцкая и В. В. Амосова: «Одной из актуальных задач высшего художественного образования является обеспечение связи концептуально-теоретического аппарата эстетики с практикой, реально данным в наблюдении и эксперименте объектом» [1;3].

Эстетика как часть философии оказывается под влиянием развития и состояния философии. Кризис философского знания в России обернулся прямым заимствованием западной философской ситуации с обилием течений, школ, направлений. Разнообразие философских позиций переходит в многообразие основных эстетических установок, что отражается и на содержании учебников по эстетике.

Возможно, курсу Эстетика стоит изучать основные темы современной эстетики в рамках аналитической философской традиции. Эта традиция позволит прояснить базовые эстетические понятия, позволит рассмотреть важные проблемы современной эстетики и подходов к возможным их решениям. В первой части курса следует рассмотреть вопросы возможности эстетики как знания. Студентам всегда интересен раздел о структуре эстетического сознания, о процессе эстетического оценивания и его результата в форме эстетических категорий (внутри этой темы – строгий разговор на основе знания основных классических текстов об эстетическом чувстве, эстетическом суждении, эстетическом вкусе, эстетическом идеале). Интересны попытки определения категорий в истории эстетической мысли, нахождения общего и особенного категорий «эстетическое» и «художественное». В этой части курса необходимо проследить историю этих попыток как историю эстетических идей.

Вторая часть курса – это уже эстетика как Философия искусства. Направленность изучаемых вопросов этой части – знание работ философов и искусствоведов по проблеме определения искусства. В этом студенту помогут знания (полученные в курсе Философии) онтологии, гносеологии, аксиологии, философской антропологии, этики, логики. Вопросы об онтологическом

статусе искусства, об искусстве как источнике познания мира, об особенностях творческого процесса, о связи искусства и морали, о самой возможности или невозможности дефиниции искусства очень важны и интересны (как бы сложны они не были) для обучающегося. Студент не должен оставаться на позиции «Я художник, я так вижу», он, пройдя курс Эстетики должен ответить на вопросы «Почему я ТАК вижу», «Почему Я так вижу».

Современное образование становится все более прагматичным. Но ведь при «создании продукта» учитываются эстетические вкусы и требования заказчика. Поэтому эстетические знания, как умение выразить через внешнюю форму мировоззренческую суть становятся важными во всем: и в оформлении интерьера, в дизайне потребительских товаров и т.д. Эстетическое образования востребовано. Важно изменить сам подход к эстетическому образованию и перестройка принципов преподавания эстетики. Суть эстетического образования в утверждении преподавания полного курса эстетики в вузах, которые связаны с художественной деятельностью. Это нужно и для повышения общего престижа эстетики, и для подготовки специалистов, способных воспитывать через результаты своей профессиональной деятельности эстетический вкус. Если говорить о программах, то нужно задать вопрос: что должна дать эстетика в новых условиях? Можно соединить цели преподавания философии и эстетики. Философия развивает культуру мышления, способность к самоанализу, умение критически оценивать реальность. Философия – инструмент формирования критически мыслящей личности. Эстетика вправе тоже ставить эту задачу. Знание эстетических идей (как в историческом развитии, так и идей современного, очень сложного, дискуссионного эстетического пространства) помогает личности формировать свои эстетические установки в процессе сравнения эстетических позиций. Это процесс не просто формирования, но и постоянного движения, совершенствования эстетического мировосприятия.

Для решения этих задач курс Эстетики должен дать картину разнообразных эстетических позиций, концепций, школ, направлений (через темы по истории эстетических учений) и помочь выработать студенту собственную эстетическую позицию (через обсуждения, конференции, творческие работы в виде эссе, рефератов, презентаций и т.д.). Важна также демонстрация необходимости эстетических знаний для успешности в профессии как демонстрация умений в сфере эстетико-культурной коммуникации.

Мы начинали с высказываний Хосе Ортеги-и-Гассета, в завершении вновь обратимся к его работе. Он пишет, что многим эстетика «кажется... филистерской, формальной, плоской, бесплодной и сухой», а нам «хотелось бы, чтобы она была прекраснее, чем сами картины и стихи» [2]. Задача Преподавателя эстетики показать будущему Художнику, что эстетическая концепция тоже может быть произведением искусства. Это задача может решаться через освоение основных эстетических концепций и категорий в их историческом развитии, в их современном применении как прикладном аспекте эстетического знания.

Библиографические ссылки

1. Высоцкая Л. Н., Амосова В. В. Эстетический предмет в искусстве и художественном образовании. – Владимир: Изд-во Владим. гос. ун-та, 2012. – 143 с.
2. Ортега-и-Гассет. Адам в раю. ЛитЛайф [Электронный ресурс] URL <https://litlife.club/books/81396/read?page=2>. Дата обращения – 06.05.2023
3. Титов В. Ф. Хосе Ортега-и-Гассет о месте и роли философии в жизни общества: (Вестник МГТУ, том 13, N2, 2010 г. стр.249-255)

SPECIFICS OF AESTHETICS TEACHING IN ART UNIVERSITIES

N. R. Kireeva

Annotation: The article discusses the teaching of aesthetics at an art university. The problems of the content of the program of the subject and forms of classes with students are considered.

Keywords: Philosophy, aesthetics, art, culture, creativity, artist.

УДК 37.013.43

ВОЛОНТЕРСКИЙ ВКЛАД В СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ СТРАНЫ

Ю. Н. Коновалова

Художник-реставратор,

преподаватель первой категории Суздальского филиала

Санкт-Петербургского института культуры.

Е. Р. Бобрикова, Р. О. Зильберг, Д. И. Чекушова, П. А. Киселева,

студенты 3 курса специализации

«Реставрация станковой темперной живописи»

Суздальского филиала

Санкт-Петербургского института культуры.

Аннотация: Работа посвящена описанию и анализу опыта применения практики волонтерства в сфере образования студентов Суздальского филиала СПбГИК. Освящены организации и проекты, которые привлекают волонтеров к участию в программах. Оценена польза волонтерской работы в сфере сохранения памятников культурного наследия России и образовании. Актуальность темы объясняется развитием и значимостью современных подходов в реставрационной отрасли.

Ключевые слова: волонтерство, выездные школы, монастыри, реставрация, памятники, методики.

Процесс обучения специалистов в области реставрации станковой темперной живописи Суздальского филиала СПбГИК включает в себя лекционные и практические занятия. Студенты второго и третьего курсов в соответствии с учебной программой проходят производственную практику по профилю специальности. Она может проходить как на базе учебного заведения, так и в специальных мастерских, организациях, в том числе относящихся к РПЦ.

Специфика освоения умений и знаний в реставрации на протяжении многих десятилетий сложилась таким образом, что ученик перенимает навыки мастера. При изучении формирования реставрационного дела в России мы можем наблюдать принцип преемственности. Молодым специалистам очень важно наглядно показывать, как выполняется тот или иной процесс. Обучиться реставрации осваивая только теоретические знания в области методик, не имея практического опыта невозможно.

Суздальский филиал СПбГИК в своем штате имеет преподавателей художников-реставраторов разных категорий в том, числе и высших, что говорит об их значительном опыте и первоклассных практических навыках. Также филиал ведет сотрудничество со многими музеями нашей страны. Это выражается в выполнении реставрации, проведении практик и стажировок.

Последние годы широко стало развиваться новое в реставрации направление волонтерство. Оно основано на различных формах обучения студентов профильных учебных заведений, как СПО, так и ВУЗО, музейных сотрудников разных уровней. Заключается в проведении лекций, в практическом обучении в форме демонстрации каких-либо процессов, живом общении обучающихся со специалистами, имеющими опыт и знания. Волонтерство может включать в себя выполнение каких-либо работ, оказание услуг участниками движения на добровольческих началах, без финансового вознаграждения. Целью является не получение выгоды, а оказание помощи.

В нашей стране имеется огромное количество памятников, как архитектуры, так и прикладного искусства, многие из них по разным причинам, в том числе и трудностями финансового обеспечения работ не могут получить реставрацию.

В 2013 году возникла идея создания общественной организации под названием «Союз реставраторов России», в 2014 году идея была поддержана Министерством культуры и воплотилась в жизнь. Организация объединяет большое количество реставраторов разных направлений, специалистов смежных профессий и общественных деятелей. В феврале 2022 года Суздальский филиал СПбГИК получил предложение об участии студентов в реставрации икон храма «Всех Скорбящих Радость» села Новые Ключищи Кстовского района Нижегородской области. Была организована выездная практика для студентов второго курса специализации «реставрация, консервация станковой темперной живописи» под руководством преподавателя художника-реставратора Коноваловой Ю.Н.

Храм является памятником 19 века, иконы были разно стилевые, выполненные в технике темперной и масляной живописи, размеры аналойные и иконостасные. Храм имел нестабильные температурно-влажностные условия, на памятниках присутствовали разрушения в виде крупных вздутий, отставаний паволоки и левкаса, шелушений красочного слоя, плотных жирно-пылевых загрязнений и копоти. Состояние многих было аварийным. Требовалось за короткий срок, менее двух недель выполнить краткое описание состояния сохранности, провести укрепление различными способами с применением и без профилактических заклеек, подклеить и уложить аварийные вздутия паволоки и левкаса.

Условия работы противоположно отличались от привычных условий учебной мастерской. Это выражалось в недостатке наличия простых бытовых условий, например, освещения, водопровода, не оборудованных рабочих мест. Особенностью являлась работа в условиях действующего Храма, это требовало

в том числе и соблюдения определенных установленных правил нахождения в религиозном месте.

Был проведен внутренний Реставрационный совет, утвержден план мероприятий, в процессе проводилась фотофиксация. За время практики выполнили все необходимые противоаварийные работы, получили без преувеличения колоссальный опыт. Некоторые процессы, связанные со сложным укреплением, проводили впервые, учились адаптировать классические методики к сложившимся условиям работы вне стен профессиональной мастерской. Студенты говорили, что им повезло столкнуться с разрушениями в виде вздутий, разрывов красочного слоя и деформированного рассыпчатого левкаса, что реже встречается в учебной практике. По итогам работы были заполнены реставрационные паспорта на выполненные процессы, памятники оставлялись под профилактическими наклейками для следующей группы выездной школы реставрации.

Следующий опыт волонтерства приумножили три студентки второго курса Бобрикова Е., Чекушова Д, Зильберг Р. в июле 2022 года. По личной инициативе и поддержке преподавателя Коноваловой Ю.Н. студенты подали заявку на сайте «Ре-Старт» для участия в выездной реставрационной практике и ее одобрили. Практика проходила в Спасо-Прилуцком Дмитриеве монастыре, в городе Вологда в течении десяти дней. Руководителем выступала Соколова О.А. художник-реставратор высшей категории настенной и станковой темперной живописи, в своей практике она имеет более 200 отреставрированных икон.

Работа началась со знакомства с памятниками древнерусской живописи. Студентам выпала возможность реставрировать иконы, относящиеся к XVIII – XIX векам, разных мастеров и техник исполнения. Каждая из них была иконостасная, с интересной иконографией и отделкой орнаментальных полей, фонов и нимбов. Хранилище было поражено плесенью. И если помещение уже обрабатывали, то памятникам только предстоял процесс дезинфекции. Для

студентов это был опыт работы с дезинфицирующими растворами. Также под контролем руководителя выполняли процессы по укреплению, укладке сложных вздутий и отставаний левкаса и красочного слоя. Были освоены новые навыки. Также был опыт работы с послойным раскрытием авторской живописи от поновлений. Из-за отсутствия фотографа учились самостоятельно проводить фотосъёмку, выстраивать свет.

Также интерес вызывает школа волонтеров «Наследие» — это проект программы «Волонтеры культуры», который проводится в разных регионах страны. В октябре 2022 года обучение участников проекта проходило в Суздальском филиале СПбГИК. Участниками являлись 25 студентов филиала разных курсов и специализаций. Курс включал в себя лекционную и практическую части. Слушателей обучали сотрудники Владимиро-Суздальского музея заповедника и преподаватели филиала, длительность обучения составляла 8 дней, в ходе которых студенты знакомились с добровольческой деятельностью в реставрации, нормативными правовыми актами, которые регулируют деятельность в области сохранения объектов культурного наследия. Также осваивали приемы консервации и реставрации памятников из дерева, камня и металла, учились делать необходимые описания и обмеры. Завершив обучение, участники будут иметь возможность стать кураторами волонтерских проектов.

Студенты выражают радость от полученной возможности увидеть, как работают другие специалисты отрасли, узнать новые для себя методики.

В рамках практик они проживали в монастырских гостиницах, как паломники, на равных условиях с послушниками. Рано вставали, питались в трапезной, постясь и соблюдая устав монастыря. Была возможность ознакомиться с историей городов, в которых работали и посетить музейные экспозиции. Увидели, как устроен монашеский быт изнутри.

Анализируя полученный опыт с точки зрения образовательного процесса и освоения профессии можно сказать, что за время работы студентам довелось

познакомиться с разными людьми, как профессионалами своего дела, так и теми, у кого был своеобразный взгляд на научную реставрацию. Это научило их выстраивать отношения, стать более стрессоустойчивыми, доказывать свою точку зрения, что является также неотъемлемой частью специфики работы. Работая в стенах колледжа, используются определенные методики реставрации, за время выездных практик были расширены навыки, знакомство с новыми методиками и технологическими особенностями использования материалов, ранее не применявшихся в учебном процессе. Несмотря на то, что такая практика требует сильной отдачи и усидчивости студенты готовы тратить на это своё время и силы и планируют поехать снова, когда будет такая возможность.

Библиографические ссылки

1. Бобров Ю.Г., Бобров Ф.Ю. Консервация и реставрация станковой темперной живописи / М.:Художественно-педагогическое издательство, 2008.
2. <https://www.roskultproekt.ru>
3. <https://волонтерыкультуры.рф>
4. <https://www.restsouz.ru>

VOLUNTEER CONTRIBUTION TO THE PRESERVATION OF THE CULTURAL HERITAGE OF THE COUNTRY

Y. N. Konovalova

Annotation: The paper is devoted to the description and analysis of the experience of applying the practice of volunteering in the field of education of students of the Suzdal branch of SPbGIK. Organizations and projects that attract volunteers to participate in programs have been sanctified. The benefits of volunteer work in the field of preservation of monuments of cultural heritage of Russia and education are

evaluated. The relevance of the topic is explained by the development and significance of modern approaches in the restoration industry.

Keywords: volunteering, visiting schools, monasteries, restoration, monuments, methods.

УДК 316.733+ 659.443/.446

PR КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ПЕРСОНАЛЬНОГО БРЕНДА ХУДОЖНИКА

Е. А. Орлова

кандидат психологических наук

Доцент Департамента социологии Финансового университета

(Москва, Россия)

*Доцент кафедры коммуникационного менеджмента и рекламы, связей с
общественностью Московского педагогического государственного
университета (Москва, Россия)*

*Вице-президент НКО «Национальная ассоциация деятелей
образования, науки, культуры и искусства «НИКА»
(г. Одинцово, Московская область, Россия)*

Аннотация: В статье ставится вопрос о необходимости персонального бренда для современного художника. В основе формирования любого бренда, в том числе и персонального, лежит PR. Рынок искусства развивается семимильными шагами, технологии формирования брендов так же не стоят на месте. Художники же в большинстве своем надуются на союзы и свою гениальность, что в условиях жесткой конкуренции и размывания понятия искусства как такового и понятия прекрасного, в корне не верно. Сегодня известны, как показывает авторское исследование, только те деятели искусства, чьи имена распиарены и известность поддерживается различными PR технологиями.

Ключевые слова: персональный бренд художника; PR технологии; имидж; продвижение; современное искусство; интернет; художественная ценность.

Процессы развития рыночной экономики способствовали развитию сферы культуры — художественные произведения все чаще начинают рассматривать не просто как духовную ценность, но и как коммерческий объект, как следствие в сферу искусства пришла и коммерция, и конкуренция. Искусство стало доступно не только как объект обладания, материальная ценность. Оно стало доступно людям и с точки зрения их включения в процесс. Человек, не обладающий специальным образованием, глубокими знаниями, может быстро освоить рисование, пение, танцы и, обладая достаточным навыком продвижения и создания личного бренда, представить свои работы публике, тем самым создав дополнительную конкурентную среду. Таким образом, PR стал неотъемлемой частью искусства.

В XXI веке, где на рынке всегда присутствуют высокая конкуренция, каждый обязан уметь развивать личный потенциал и акцентировать внимание целевой аудитории на уникальности личного бренда, чтобы занять нишу на рынке и вступить в схватку с солидными, прочно обосновавшимися там конкурентами. В художественной сфере репутация и персональный бренд является основным движком популяризации и коммерциализации продукта. Расширилось поле конкуренции благодаря интернету в целом, и соц. сетям в частности. Интернет позволяет художнику сегодня в самые короткие сроки изучить своих конкурентов, сформировать лояльную аудиторию, распространить информацию о себе не только в собственном городе, поселке, крае, но и за рубежом. Благодаря интернету стали доступны самые разнообразные площадки для представления творчества – от онлайн галерей до солидных аукционов.

Формирование и развитие личного бренда исследовано достаточно глубоко и объемно, например, в работах таких российских и зарубежных

авторов, как А.Рябых, Н. Зебра [1], Д. Аакер [2], Ф. Котлер [3] и другие. Однако, работы, посвященные разработке личного бренда художника, практически отсутствуют. Долгие годы художественный рынок был закрытым, не было механизмов и инструментов продвижения, кроме выставок, союзов, ограниченного числа специализированных СМИ.

Эпоха постмодерна второй половины XX века закладывает множество ложных ассоциаций в умы современного человека, в их число входит заблуждение о том, что брендом может являться исключительно модная марка одежды, духов или кроссовок. В данный ассоциативный ряд редко вписывается профессия художника. Сегодня бренд — это не обязательно компания, которая предоставляет товар или услугу. В современном бизнесе индивидуальность и личность художника может стать брендом. Искусство больше не нуждается в том, что Поль Сезанн именовал «собственным маленьким ощущением» — остались только рынок, бренд и тренд.

Персональный брендинг — «это комплекс маркетинговых мероприятий, направленных на популяризацию личности среди определенной целевой аудитории, а также на информирование о профессиональных и личных достижениях, качествах персоны» [2, С. 89]. Формирование личного бренда является одним из восьми ключевых детерминат маркетинговых активов, наряду с репутацией, лояльностью покупателей, информационной системой и маркетингом инноваций.

Бренд часто сопоставляется с имиджем. Имидж — «субъективный образ бренда, который формируется в сознании потребителя относительно объективного позиционирования бренда» [4, С. 298]. Акцентируя внимание на этом индивидуальном отражении в разуме потребителя, нужно разделить смешивания категорически понятий «имидж-бренд» и «имидж бренда», которое, исходя из приведённой выше дефиниции, является избыточным [5]. Имидж — спонтанен, бренд — конструируем и управляем. Работая над вторым, можно скорректировать первый. Если же рассматривать имидж сточки зрения

социальной психологии, то это взаимодействие реальных личностных качеств художника и его отражения в общественном мнении на фоне представления о современном искусстве, а также о качествах современного творца [6].

Личный бренд является основным постулатом развития себя в рамках публичного взаимодействия. Это умение преподнести себя, чтобы широкие массы узнали о существовании художника и последовали за ним. В последствии такая целевая аудитория способна обеспечить хороший трафик или реализацию нужного творческого продукта. Личный бренд является способом оставить след в памяти потомков и в истории благодаря результатам своего труда и PR.

К ключевым аспектам бренда художника относят: продвижение себя и своих творческих работ; ассоциация имени с творческим продуктом или услугой определенного качества или положительный ассоциативный ряд; комплекс мероприятий, направленных на повышение экспертности и стоимости работ, увеличение количества продаж, создание в художественной сфере определённого мнения о твоей персоне как профессиональном и успешном художнике и что творишь; разработка и донесение до целевой аудитории через коммуникационные каналы профессионального имиджа с помощью демонстрации навыков, умений, стилизации творческого продукта; продвижение личности как продукта, связанного с успехом в художественной области; возможность ассоциирования себя посредством собственных работ для монетизации в будущем.

Первым шагом запуска личного бренда является создание эмоции. На основе только фундаментально-логического уровня процесс брендинга художника будет значительно заторможен.

Для более эффективного построения схемы персонального бренда имеет смысл рассмотреть пирамиду нейрологических уровней Дилтса. Использование возможностей нижнего порядка структуры пирамиды может способствовать развитию бренда, принеся незначительные результаты, а внедрение

максимального количества блоков способствует усилению работы инструментов воздействия и силы влияния на массы. [7, С. 4]

К первому уровню таблицы причисляют окружение: фотографии хороших апартаментов в сети, путешествия, роскошная еда, встречи с публичными личностями, такси бизнес класса — всё это относят к рабочим триггерам, позволяющие сформировать и развить аспекты личного бренда. Человеку XXI века интересно следить и погружаться в жизнь других индивидуумов или артистов, ведь с появлением Интернета сложно отрицать цифровизированность повседневности. Данный уровень позволяет другим обманчиво проживать чужую жизнь, создавая иллюзорность доверия, авторитета, благосклонности и взаимопонимания, который в будущем поможет повысить лояльность покупателя к личному бренду художника. Применение второго уровня показывает важность активного поведения в движущемся потоке эры постмодерна. Когда технологии и «фастфуд» контент стремительно набирают обороты, существование в публичном пространстве происходит до тех пор, пока происходит движение. С выставки на бизнес встречу, с бизнес встречи на съемку, а вечером в мастерскую — к холстам и краскам, при этом активно демонстрируя это жаждущей аудитории. Третий уровень в арт сфере очень важен в формировании личного бренда — к нему относят демонстрацию мастерства, будь это умения в технике живописи, колористики или диджиталиллюстрирования. Экспертность и мотивация к действию являются сильными мотивами для постоянного взаимодействия с брендами. К ценностям и убеждениям четвёртого уровня Дилса приписывается уникальность, чувство избранности. Покупатель всегда хочет быть первым, обладать уникальным произведением художника или его репродукцией, что в современном мире считается за произведение при наличии личной подписи автора. К ценностям относят желание изменения мира в лучшую сторону, примером может послужить тренд на экологичность упаковки, отсутствие компромиссов, трудолюбие и постановка целей. Пятый уровень — личностное своеобразие,

неповторимость, уникальность духовных, физиологических качеств. Один и тот же продукт может существовать в разных упаковках, но потребитель всегда отдаст предпочтение продавцу, эмпирически похожего на него самого. Вершина пирамиды — это миссия, самый главный уровень, способный вести за собой людей. Масштабная, значимая для общества идея, апеллирующая к базовым ценностям, выходящая за границы личности, способны объединить и вести к цели тысячи, миллионы людей. По тому же принципу формируются группы последователей или стихийные толпы поклонников творческих персон.

Резюмируя, первые три уровня — прямо транслируемые образы, указывающие на три остальные. Практическое применение модели логических уровней Вилса эпизодически прихотит на ментальном уровне. Подключение стратегии всех уровней поможет в решении сложных и проблемных ситуаций, сдвинув с мертвой точки стагнацию личного бренда в любой профессии.

Далеко не все медийные личности способны самостоятельно сформировать для себя удачный и успешный личный бренд и выйти из ситуаций, связанных с клеветой и слухами. Также на протяжении долгих лет нужно оставаться на плаву, и без определенных тактик построения личного бренда и PR инструментов здесь никуда.

Любое произведение искусства является специфическим товаром. Соответственно рынок искусства требует от произведений уникальности, оригинальности, а стоимость формируется вне материальной ценности. Любое произведение искусства, имеющее культурную ценность, можно отнести к разряду элитарных, а, следовательно, тесно связанных с таким понятием как эстетическая потребность созерцания. Последнее часто подвергается влиянию внешних факторов. Так мы можем говорить о том, что продукт, производимый художником и являющийся неотъемлемой частью его персонального бренда, может создаваться в соответствии с трендами текущего момента в экономике и культуре, под влиянием сию секундной моды, общего эмоционального состояния общества, что повышает на него спрос и делает популярным. Все это

так же позволяет художнику создать свое направление, течение в искусстве, при условии, что оно будет авторитетным и будет нести в себе культурную и художественную ценность.

Сегодня рынок искусства наполнен товарами, которые вызывают не только сомнения в их нематериальной ценности, но и сомнения в душах людей, их видящих. Это произведения скорее не живописные, а ставшие известными именно благодаря PR специалистам и не имеющие к искусству никакого отношения, то что даже китчем назвать нельзя. При этом общество не может отвергнуть такой товар, потому что он известен всем и принят на информационном уровне. Если все утверждают, что это «красиво», единицы не смогут утверждать обратное, то есть включается механизм психологического заражения на массовом бессознательном уровне.

Таким образом, современный художник должен уметь не только создавать свой персональный бренд, владеть основами PR или иметь возможность воспользоваться услугами соответствующих специалистов, но и знать азы социальной психологии, или опять же пользоваться услугами специалистов, которых пока в данной области мало. Крепкий персональный бренд позволяет художнику стать не только известным (не равно профессиональным), но и существенно повысить стоимость своих работ.

Рассмотрим для примера и понимания современного состояния умов молодежи результаты авторского опроса.

В ходе анкетирования 280 студентов МПГУ и Финансового университета, проведенного автором статьи в октябре 2022 года, было выявлено, что наиболее часто упоминаемыми именами при ответе на вопрос «Есть ли такие личности, работы, произведения, которые сразу приходят вам на ум, когда мы говорим «современное искусство»? стали: Бэнкси (51%), Покрас Лампас (33%), Малевич (24%), Пикассо (12%), Дали (14%), Мураками Такаси (6%). Как видно из ответов, далеко не все имена принадлежат современности, а самые популярные как раз являются плодом работы с общественным мнением.

На открытый вопрос «Что вас привлекает в современном искусстве?» наиболее частыми были следующие ответы: красочность и креативность, минимализм, необычность выражения, передача смысла другая, нестандартный и смелый подход, новаторство, новизна, новый взгляд на вещи, разнообразие, самобытность, свобода, яркость, экспрессивность, простота и понятность, индивидуальный стиль художников.

Основным средством развития личных брендов в Интернете являются PR-технологии. К ним относят: медиарилейшнс, специальные диджитал мероприятия интерактивное взаимодействие, создание Интернет комьюнити, метод экспертного мнения, игра с потребителем, метод пробуждения интереса, флешмобы и использование блогосферы [8, С. 252].

В арт бизнесе распространён метод мифоконструирования бренда художника с помощью технологий медиарилейшнс. Это означает преломление его биографических данных, фактическое редактирование биографии в выгодном направлении для продавца картин [9, С. 12]. Чувственные истории об умерших творцах-гениях (Ван Гог), похищения и мистические тайны концепций (Леонардо Да Винчи), биографии, раскрывающие невероятную силу искусства (Поль Гоген), легенды творческого поиска и сущность неизбежности смерти (Дэмиен Херст) — вот лишь малая часть вариаций мифа искусства, являющиеся идеальными образцами современного брендинга, способные удачно продать и упаковать продукт в красивую обёртку.

На сегодняшний день, интернет считается одним из самых популярных, эффективных и часто используемых способов продвижения. Обусловлено это тем, что большинство людей используют интернет не только для развлечения и поиска информации, но и для поиска продуктов и услуг. Имидж формирует образ человека и в интернете это сделать намного легче и удобней. Для этого просто нужно понимание, что транслировать. Данная PR-технология базируется на следующих основных характеристиках: имиджу необходимы каналы

коммуникации для выживания, будь то СМИ, интернет, ТВ; имидж виртуален, так как формируется в массовом сознании и имеет нематериальную природу.

Касательно личного или персонального PR, он непосредственно включает в себя имиджейкинг, но помимо этого и конкретные действия, направленные на публику для привлечения внимания, формирования положительного мнения в сознании аудитории.

Интернет — это главная, полноценная, самостоятельная и отдельная коммуникационная среда, включающая в себя почти все коммуникационные инструменты для продвижения с адаптацией под себя. Интернет является самым эффективным инструментом при формировании личного бренда в современном мире.

Несмотря на то, что каждый автор выделяет разные PR-технологии, для формирования личного бренда художника используется только часть из них. Они выбираются исходя от ситуации, целей PR кампаний, задач и возможностей. При формировании личного бренда используются следующие PR-технологии: имиджейкинг; специальные мероприятия/event; media relations; антикризисный PR; фандрайзинг. Помимо этого, применяется и digital PR/PR в интернет — продвижение в личных социальных сетях, создание личных страничек и создание личных сайтов.

Исходя из этого, резюмируем следующие: PR-технологии — неотъемлемая и важная часть для формирования личного бренда художника в интернете. Они используются как просто для поддержания лояльности, так и в зависимости от определенных ситуаций или же целей и задач PR-кампании. Каждая из PR-технологий может работать как по отдельности, так и в месте. Выбор технологий обуславливается тем, что необходимо достичь. При использовании нескольких технологий, одна или несколько может являться инструментами ведущей PR-технологии. При продвижении персонального имиджа, как правило, используют сразу несколько данных PR-технологий.

Библиографические ссылки

1. Рябых А.В., Зебра А. Н. Персональный бренд. Создание и продвижение // М.: МИФ. 2014. 304 с.
2. Аакер Д. А. Создание сильных брендов.: М.: ИД Гребенников, 2008. 450 с.
3. Котлер Ф. Основы маркетинга. Краткий курс. Пер с англ — М.: Издательский дом "Вильямс", 2007. 234 с.
4. Тейлор Д., Хэтч С. Волшебство по расчету. Алгебра рекламы: // Манн, Иванов и Фербер. М.: 2016. – С. 298.
5. Словарь маркетинговых терминов: [Электронный ресурс] // URL: <https://www.infosystems.ru/library/glossary/slovar-marketingovykh-terminov/> (Дата обращения 07.05.2023)
6. Джефкинс, Ф., Ядин, Д. Public relations: [Электронный ресурс] // URL: http://library.lgaki.info:404/2017/Джефкинс_Pablik_Relejshns_.pdf (Дата обращения 07.05.2023).
7. Орлова Е.А. Формирование позитивного имиджа государственного деятеля: (социально-психологический аспект) : автореферат дис. ... кандидата психологических наук : 19.00.05 / Рос. акад. гос. службы при Президенте РФ. - Москва, 1997. - 19 с.
8. Doyle С. A Dictionary of Marketing: dictionary / Oxford University Press — Oxford.: 2016. – С. 252 — 15–16.
9. Хайрутдинова В. И. Покажи свое искусство миру. Как организовать выставку и продвигать личный бренд. М.: Издательские решения, 2020. — С. 12.

PR AS THE BASIS FOR THE FORMATION OF AN ARTIST'S PERSONAL BRAND

E. A. Orlova

Annotation: The article raises the question of the need for a personal brand for a modern artist. PR is at the heart of the formation of any brand, including a personal one. The art market is developing by leaps and bounds, brand formation technologies also do not stand still. Artists, for the most part, hope for alliances and their genius, which is fundamentally wrong in the face of fierce competition and the blurring of the concept of art as such and the concept of beauty. Today, as the author's research shows, only those artists whose names are publicized and fame is supported by various PR technologies are known.

Keywords: artist's personal brand; PR technologies; image; promotion; contemporary art; Internet; artistic value.

УДК 7.01

АРХИТЕКТУРНАЯ ФУТУРОЛОГИЯ ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ ВЛАДИМИРА СОЛОУХИНА: ВЗГЛЯД ИЗ ПРОШЛОГО В ПОСЛЕДУЮЩЕЕ

А. И. Скворцов

*Заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения,
профессор кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: на отдельных примерах рассматриваются наиболее яркие впечатления Владимира Солоухина на будущность архитектурного наследия России, вынесенные им из сорокадневного путешествия по деревенской глубинке и запечатленные на страницах знаменитых лирических повестей «Владимирские проселки» (1958) и «Капля росы» (1960); анализируются также предложенные писателем конкретные мероприятия по сохранению этого наследия и перспективности его использования; оцениваются идейные позиции автора в постановке и решении проблем экологии традиционной культуры народа.

Ключевые слова: архитектурное наследие России; охрана и реставрация памятников истории и культуры; народное искусство.

Послевоенный взлет владимирского искусства невозможно представить без ярких новаций в сфере восстановления культурного наследия, определившего в итоге появление оригинальной «владими́ро-суздальской

школы реставрации» как самобытного творческого явления. Начало ей было положено сразу же после окончания войны. Уже 8 апреля 1945 года было принято постановление Совета Народных Комиссаров СССР «О мероприятиях по сохранению и реставрации памятников архитектуры во Владимирской области». Но тогда в центр внимания были поставлены лишь самые выдающиеся творения белокаменного зодчества Владимира и Суздаля. В руинах, или в заброшенном состоянии находились сотни архитектурных памятников – приходских церквей, соборов, монастырских и усадебных ансамблей. Если гражданские здания еще как-то «культурно» приспособлялись, то культовые по идеологическим причинам полностью предавались забвению. Они утилизировались на кирпич и щебень, в них устраивались гаражи и склады, производственные мастерские и подсобные помещения. Обезображенная земля требовала естественного возвращения в жизнь человека его гармонии с природой. С духовной глухотой исчезала красота земного бытия, установленная вековыми традициями.

Идейный прорыв здоровых эстетических воззрений в массовое сознание наметился в советском обществе лишь к середине 1950-х годов с приходом так называемой «хрущевской оттепели», вызвавшей к действию прилив новых творческих сил страны. Среди последних литература заняла лидирующее место как наиболее доступный и популярный вид искусства.

Среди представителей «деревенской прозы», ставшей очень популярной в те годы, наиболее яркой фигурой был Владимир Солоухин (1924–1997), выходец, что называется, из самой глубинки владимирской земли, никогда не порывавшей с ней кровных связей. Будучи талантливым журналистом и ярким писателем, он отправляется в 1956 году в путешествие по родной земле, знакомясь с многогранной жизнью села, с его заботами и духовными потребностями жителей. А вскоре из печати вышли лирические повести «Владимирские проселки» (1958) и «Капля росы» (1960), ставшие подлинным откровением времени. Бесцерковный пейзаж и заброшенность памятных мест привлекли к себе особое внимание. За сорок дней путешествий писатель сталкивался с подобным неоднократно, начиная с западной границы владимирского Ополя, откуда начался его путь, вплоть до восточной – до

Вязников с его знаменитым Ярополчским бором, уходящим в лесные дали нижегородского Поволжья. И везде оставлял горькие воспоминания, наполненные тревогой за будущность исчезающего наследия народа.

Солоухинская футурология рождалась из живейшего участия его самого в судьбе памятника и страстного желания помочь беде. Из этого спонтанно исходили у него сугубо практические идеи, логично ложившиеся в цепь дальнейших перспективных предложений по сохранению исторического объекта и определению даже целого ряда направлений в охранно-восстановительной деятельности в рамках всей России.

Самые характерные примеры писательской реакции на конкретные ситуации касаются чаще всего общих панорамных видов сел, теряющих свои архитектурные доминанты, а также отдельных приходских храмов, находящихся в плачевном состоянии и даже обширных усадебных комплексов, принадлежавших некогда знаменитым дворянским родам, но теперь заброшенных и печально доживающих свой век.

Вполне осознавая, что с исчезновением церквей и колоколен из русского пейзажа уйдет и его особенная прелесть, и трезво оценивая массовый характер явления и невозможность реставрировать все памятники («пока не до того»), писатель предлагает «хотя бы пока не ломать» их, оставив надежду на дальнейшее восстановление. И, действительно, пройдет немного времени, и сельские храмы станут восстанавливать в широком масштабе и приспособлять под клубы и библиотеки, и даже музеи. Идеи Владимира Солоухина обретут жизнь. В конце 1960-х годов, когда уже будет создано по инициативе общественности Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры (ВООПИК), Владимирская научно-реставрационная мастерская начнет проводить работы по широкому обследованию наследия области и выявит более 2,5 тысяч объектов, что создаст базу для разработки в 1983–1986 годах «Комплексной перспективной программы сохранения и использования памятников истории и культуры Владимирской области», ставшей основным охранно-реставрационным документом по восстановлению архитектурного наследия села.

После реализации основных положений проекта о создании туристского

маршрута «Золотое кольцо России» реально стала решаться проблема реставрации не только отдельных памятников, но и целых архитектурных ансамблей, а также древних исторических городов и сел в целом. На исходе советской эпохи была разработана даже перспективная градостроительная концепция создания на территории региона четырех историко-культурных и природных заповедных зон – Александрово-Киржачской, Вязниковско-Гороховецкой, Муромско-Мещерской и Суздальско-Юрьевской. Последняя представляла особый интерес. В ней сосредоточен огромный потенциал сельских архитектурно-градостроительных ценностей, которые могут стать основой для создания на указанном пространстве уникального Суздальского национального парка с его самобытными творениями народного искусства и здоровой экологической средой обитания.

В данном случае солоухинские идеи, как видим, носили действительно последовательный характер, постоянно расширяя диапазон своего воздействия – от сохранения исторической панорамы отдельного села до масштабного сохранения исторической среды региона в целом.

Показателен и второй пример футурологических предсказаний писателя. В селе Глотова Юрьев-Польского района Владимир Солоухин набрел на совсем умирающую деревянную церковку во имя святого Николая Чудотворца, пришедшую как бы «сразу из всех сказок» и истлевающую «на корню». Подобному шедевру место, конечно, было не в глуши, а в доступности для широкого показа и восхищения, о чем писатель и рассказал на страницах повести «Владимирские проселки». Слово его оказалось весьма действенным. Власти среагировали быстро. Уже в 1959 году церковь разобрали и перевезли в Суздаль, где заново по рекомендациям директора местного музея А. Д. Варганова установили на территории Суздальского кремля, около бывших архиерейских палат, где некогда находилась деревянная Казанская церковь XVII века. Это было символично. С этого началось формирование в Суздале знаменитого ныне Музея деревянного зодчества и крестьянского быта Владимирского края (автор проекта – архитектор В. М. Анисимов). Начало ему было положено в 1968 году, а средства на реализацию проекта выделяло ВООПИК. Территория для музея была выбрана очень удачно, в

непосредственной близости от кремля, на месте древнего Дмитриевского монастыря. Привезенные из глухих районов области старые крестьянские постройки расположили на тех же местах, где некогда находились деревянные постройки монастыря. Храмы и дома, мельницы и лабазы, амбары и бани, овины и колодцы составляют сегодня единый архитектурно-этнографический комплекс, в котором представлена яркая самобытная картина жизни старой владимирской деревни.

Как видим, и в этом случае идейные предвидения писателя далеко опережали реально существовавшую практику сохранения памятников народного зодчества.

Футурологические прогнозы автора касались порой и более сложных ситуаций с памятниками. Здесь уместен пример с тяжелым и до сегодняшнего дня состоянием выдающегося белокаменного Георгиевского собора начала XIII века в Юрьеве-Польском. Прибыв в город, писатель сразу же отдал должное красоте храма, заключив, что подобный шедевр, совершенно сказочный по своей изумительной резьбе, и его необходимо «заключить под стеклянный колпак». Действительно, собор разрушался и требовались срочные реставрационные работы. Но, как и в случае с церковью в Глотова, власти, после выхода книги в свет, тоже отреагировали оперативно – храм успешно привели в порядок (архитектор-реставратор А. В. Столетов). Но в данном случае писательская предсказательность сработала не прямо в открытой форме, о чем уже было сказано, а значительно позже, уже опосредованно через внешние обстоятельства, связанные с жизнью города. Из разговоров с жителями, не подозревая того сам, Солоухин вышел на тему местной экологии. В городе располагалась огромная ткацкая фабрика. Услышав, что рыба и лягушки выбрасываются «от дурной воды» в Колокше, протекающей возле храма, писатель заинтересовался, как очищаются сточные воды красильного цеха, сплошь начиненные химией. В подземный резервуар вода «хлестала черная, как чернила», оттуда она подавалась в отстойный пруд, в котором под действием негашеной извести и железного купороса свертывалась в хлопья, оседавшие на дне отстойника, а чуть посветлевшая вода уходила в реку, не пройдя биофильтров, которых не было.



Рис. 1. Георгиевский собор в Юрьев-Польском. XIII в. Современный вид со стороны р. Колокши



Рис. 2. Состояние собора в 1950-е годы до реставрации

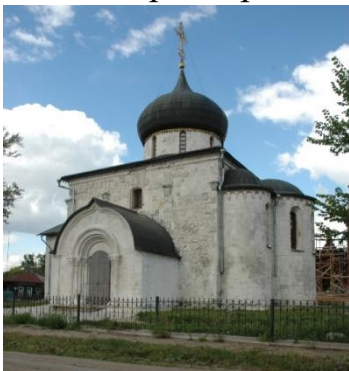


Рис. 3. Вид собора с юго-востока. 2011



Рис. 4. Фрагмент разрушений белокаменной резьбы на колонке портала Георгиевского собора. Современное состояние

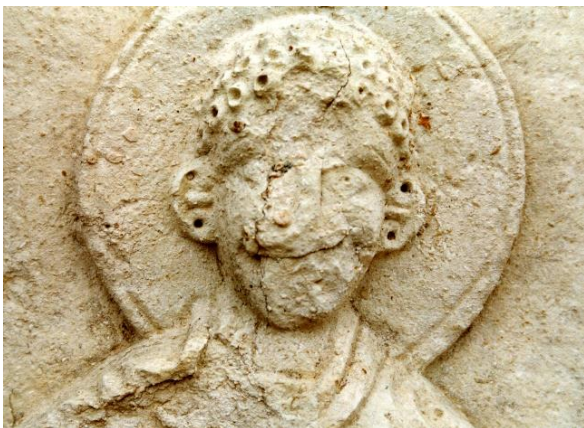


Рис. 5. Разрушение белокаменной резьбы на южном фасаде Георгиевского собора. Современное состояние

Писатель, как и реставраторы, начавшие исследовать тогда разрушения белого камня, не могли знать, что помимо реки химические компоненты воды могли попадать в кладку собора посредством подземного подсоса влаги. Первые симптомы разрушения белого резного камня на памятнике

обнаружились уже в начале 1950-х годов. По инициативе Владимирской научно-реставрационной мастерской к работе были привлечены ученые Института геологии Академии наук СССР В. Я. Степанов и К. П. Флоренский и архитектор-реставратор М. В. Рудько. Не зная истинную причину разрушения, ученые предложили в качестве защитной меры использовать метод пропитки белого камня растворами углекислого и хлористого бария. Но, как оказалось, этот способ был малоэффективен, как, впрочем и последующий, когда в 1983–1985-х годах московский отраслевой институт «Спецпроектреставрация» предложил использовать для укрепления белого камня кремнийорганические материалы – кремнийоргсиликат КС и смолу К-15/3.

В итоге оказалось, что в советское время ученые так и не вышли на изучение реальных причин разрушения белого камня. Постсоветские же годы, 1990–2000-е, вообще сняли проблему с повестки дня, поскольку отечественная практика полностью перешла на использование готовых зарубежных укрепляющих материалов типа «Steinfestiger-ОН» немецкой фирмы «Remmers».

Таков был вектор событий на памятнике, связанных с экологическими прогнозами Владимира Солоухина 1956 года. Не увиденные своевременно, они вновь возвращают сегодня науку в русло упущенных возможностей эффективного сохранения уникального сооружения древности.

Еще одна тема солоухинских повестей – дворянские усадьбы, особо остро воспринятая писателем. Крестьянин по роду и духу, Солоухин любил сельскую жизнь и искренне восторгался его самобытным миром. Но в этот сельский мир всегда исторически вписывался и другой – дворянский, тоже со своим укладом жизни и тоже предначертанный свыше еще со времен изначальной Руси. Но в 1917 году судьба разделила два этих мира, определив одному новую жизнь, а другому – забвение. Следы последнего постоянно встречались на пути писателя. В этом, как ему виделось, была историческая справедливость. На усадьбы жестоких помещиков крестьяне нередко пускали «красного петуха», как, например, это случилось с именем графов Салтыковых в селе Снегиреве,

от роскошного дворца в котором «не осталось и камня на камне», а изумительный парк «смешался и слился с диким лесом».

Но чаще все же усадьбы теряли свой облик «от бесхозяйственности» своих новых владельцев, в руках которых оказывались, а также и от восприятия их как «чужого добра», а не «своего». Думалось, что не их это дело ремонтировать «дармовое». Действовал принцип крестьянского практицизма. Помещения занимались под немудреные сельские нужды – конторы колхозов и совхозов, клубы, библиотеки, магазины, почты, жилье. Но с развитием на селе более современной инфраструктуры – забрасывались из-за кажущейся ненужности и обременительности содержания. В бывшей усадьбе Сабуровых в селе Воспушки, например, господский дом оказался еще исправным, но хозяйственные службы совершенно разрушенными, «как если бы подверглись бомбардировке», а бывшие пруды «с водопадами, беседками и лебедями» превратились в болота, как и обширный парк, в котором были деревья «со всего света», глухо зарос крапивой и кустами. И тут же писатель предлагает местной МТС, расположенной в усадьбе, «вернуть земле и людям ее красоту», приводя в пример село Черкутино, в котором колхоз привел в полный порядок бывшие господские строения.

Но больше все же примеров обратного порядка, негативных. В полный прах превратилась усадьба Кузьминых-Караваевых в Петушинском районе, от которой уцелела лишь удивительная своим видом древняя Успенская церковь (1730) да кладбище с разрытыми склепами и опрокинутыми памятниками над могилами славных некогда представителей видных дворянских родов нашего Отечества – Апраксиных, Воронцовых, Голицыных, Кузьминых.

Усадьбы таят много историй, и даже по этой причине их необходимо сохранять. Отдельные примеры, приводимые Солоухиным, весьма памятны. В Кольчугинском районе на его пути оказалось село Клины, бывшая вотчина бояр Романовых, в котором, по преданию, родился первый русский царь новой династии Михаил Федорович. От усадьбы, принадлежавшей в XVIII веке уже

графам Апраксиным, сохранился лишь густо заросший липовый парк, обновить который невозможно из-за «непроницаемой тени патриархов». А в усадьбе князей Голицыных в Симе Юрьев-Польского района главный дом хорошо сохранился, но писателю не смогли показать комнату, в которой скончался Петр Иванович Багратион, герой Отечественной войны 1812 года. В Симе же он и был первоначально захоронен, но никто уже не помнит, где именно – возле церкви, или в самом храме. Память теряет свои следы. Но писатель замечает, что в том же Юрьев-Польском районе в селе Варварино, принадлежавшем некогда декабристу Михаилу Фотиевичу Митькову (1791–1846), а затем дочери знаменитого русского поэта Федора Тютчева, и у которой пребывал во время административной ссылки летом 1878 года Иван Сергеевич Аксаков (известный славянофил, поборник освобождения Болгарии от турецкого ига), помещичий дом, уже «ремонтировали под сельский клуб». Об усадьбе жители знали многое, в том числе и о том, что по просьбе П. М. Третьякова художник Илья Репин приезжал в Варварино писать портрет И. С. Аксакова.

Примечает Солоухин и то, что усадебные постройки лучше сохраняются в том случае, если они заняты под клубы, библиотеки, школы, музеи. В усадьбе Апраксиных в селе Ратислово того же района помещичий дом в хорошем состоянии и используется под школу, а вот многочисленные хозпостройки разрушены, пруды тоже погибают, зарастая камышом и ряской, но председатель колхоза планирует «привести их в порядок», чтобы разводить рыбу. Но это пока в мечтах.

Как видим, народные суждения об усадьбах, вынесенные писателем из путешествия, имели достаточно широкий расклад мнений относительно их будущности. Внутренне Солоухин осознавал, конечно, утопичность идей сохранить весь дворянский мир села, ушедший уже безвозвратно. В крестьянском сознании на уровне глубоко нравственных убеждений продолжала жить исторически закреплённая в нем отчужденность от этого мира. Поэтому сближение двух миров, представляется, может происходить не

на уровне одного житейского практицизма, а на уровне более высоких общечеловеческих ценностей, приобщение к которым необходимо всему народу, в том числе и посредством усадеб, в которых проживали замечательные люди России. То есть должен состояться широкий общественный запрос или государственный заказ на их реанимацию, весьма дорогостоящий по финансовым вложениям и очень весомый по убедительности. Как бы предвидя подобное, Солоухин напишет в 1970-е годы целый ряд очерков о восстановленных усадьбах Отечества, ставших знаменитыми литературными и художественными музеями, местами паломничества и туризма. Нечто такое же произойдет позже и на Владимирской земле: в Ковровском районе восстановят усадьбу известных дворян Танеевых в Маринино, а в Суздальском – выдающегося полководца А. В. Суворова в селе Кистыш. Нечто созвучно все это было мыслям самого же Солоухина, образно сравнивавшего на страницах те же «Владимирских проселков» «темные лачуги» крестьян в прошлом и обстановку «золота, благовоний, трепетания свечей и тихого церковного пения» в храмах, от которых исходило возвышение души и «кружилась голова». Как не вспомнить здесь гениальные слова архитектора Витрувия, звучащие еще со времен Древнего Рима: «польза, прочность, красота» как критерий разумности созидания.

Подведем некоторые итоги. Архитектурные предвидения Владимира Солоухина – это, по существу, первый открытый голос, обращенный к широкой общественности с призывом не проходить мимо небрежения культурным достоянием русских сел и деревень и фактов вандализма по отношению к их архитектурным памятникам. Трезвые впечатления, вынесенные писателем из глухих владимирских мест, вылились, в конечно счете, на арену больших общегосударственных действий, подготовив тем самым почву для создания в 1966 году массового общественного движения, оформившегося во Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры, активно включившегося в решение острейших практических вопросов охраны и

реставрации объектов культурного наследия России, в том числе и в сельской местности. В целом же выход в свет деревенской прозы Владимира Солоухина можно считать идейным прорывом в осознании новой реальности села, начинавшего жить в атмосфере духовного обогащения.

ARCHITECTURAL FUTUROLOGY OF VLADIMIR SOLOUKHIN'S RUSTIC PROSE: A LOOK FROM THE PAST TO THE FUTURE

A. I. Skvortsov

Annotation: the most vivid impressions of Vladimir Soloukhin on the future of the architectural heritage of Russia, taken out by him from a forty-day journey through the countryside and captured on the pages of the famous lyrical stories «Vladimir's Lanes» (1958) and «Dew Drop» (1960), are considered on separate examples; the specific measures proposed by the writer for the preservation of this heritage and the prospects of its use are also analyzed the author's ideological positions in the formulation and solution of the problems of ecology of the traditional culture of the people are evaluated.

Keywords: architectural heritage of Russia; protection and restoration of historical and cultural monuments; folk art.

**ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНСТАНТНОСТЬ ПАМЯТНИКА
КАК РЕАЛЬНОСТЬ ЕГО СОСТОЯНИЯ: ЗА ПРЕДЕЛАМИ
ДОПУСТИМОГО**

А. И. Скворцов

*Заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения,
профессор кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: рассматриваются итоговые оценки реставрации ряда объектов культурного наследия владимирской земли, сравнительно сопоставляющиеся с их уже достигнутой ранее базовой эстетической константностью, в которой в орбиту внимания попадают такие ведущие ее компоненты, как архитектурная среда и интерьер памятника, имеющие в каждом случае свою внутреннюю обусловленность взаимосвязей, что в целом определяет уровень отклонения вновь обретенных ценностных показателей объекта от уже стабильно существующих; расценивается также вектор поведенческих и образовательных компетенций, сопровождающих современный охранно-реставрационный процесс, в котором общественная и профессиональная позиция специалиста обретает глубокий, нравственно-осознанный гражданский характер.

Ключевые слова: культурное наследие России; охрана, реставрация и использование памятников; профессиональное образование; гражданская этика поведения.

Придание объекту культурного наследия полноценной исторической, научной или художественной ценности всегда сопряжен с процессом его длительной адаптации к общественным потребностям. Путь этот, как правило, подразделен на две стадии – выявление и включение памятника в Единый

государственный реестр объектов культурного наследия России и осуществление по нему целого ряда весьма затратных мероприятий, направленных на его физическое сохранение, предусматривающего широкий спектр ремонтно-реставрационных работ. Приспособление памятника под определенные цели обеспечивает его необходимое техническое состояние и придает соответствующий эстетический вид, поддержание которых осуществляется в дальнейшем на уровне эксплуатации объекта.

Последнее, как раз, и вызывает негативную реакцию на то, что происходит реально после проведения на памятнике реставрационных работ. Конкретно это можно показать на примере целого ряда владимирских объектов федерального значения, широко известных в России. Вот некоторые из них, самые характерные.

Первый касается всемирно известной белокаменной церкви Покрова на Нерли XII века. Еще совсем недавно, на рубеже 2000–2010-х годов, остро прозвучал вопрос о дальнейшей судьбе храма. Созданный в 2003 году региональный историко-ландшафтный комплекс «Боголюбовский луг – церковь Покрова на Нерли» организовал целый ряд масштабных мероприятий по преобразованию окружающей среды памятника, в результате чего возле храма была уничтожена историческая роща из вязов, украшавшая его и защищавшая от воздушных загрязнений со стороны железной дороги; вместо подземного перехода из Боголюбова на территорию заповедника возвели воздушную металлическую эстакаду, разорвавшую изначальную панорамную связь объекта с Боголюбовым и Владимиром; по правобережью Нерли устроили широкую мощеную автомобильную дорогу, подводящую к самому храму, и так далее.

Представляется, что решающую роль в данном случае сыграли многие факторы. Здесь не только неподготовленность администрации заповедника профессионально решать проблемы, но и заторможенность реакции на происходящее со стороны федеральных и региональных органов охраны памятников, действовавших по принципу соподчиненности действий, где

срабатывал хорошо известный механизм: центр – далеко и долго, регион – близко, но не имеет права. Подобная субординация, как видим, не результативна. Это естественно подводит к мысли о том, чтобы вновь поставить вопрос о возрождении роли общественности в судьбах нашего культурного наследия. Еще неопределима по-должному деятельность в советские годы Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, спасшего от неминуемой гибели сотни шедевров Отечества. В постсоветские годы, до конца 2000-х, при областной администрации успешно работал вневедомственный общественный Методический совет по охране и реставрации памятников, активно формировавший гражданскую позицию по отношению ко всем чрезвычайным событиям в сфере культурного наследия Владимирского края, как федерального, так и регионального значения. В приведенном нами случае эстетические издержки явно очевидны. Глаз, конечно, может свыкнуться с навязчивой новизной урбанизированного ландшафта, но это уже реальное снижение того уровня эстетизации среды, который был достигнут в 1980-е годы, когда реставрировался знаменитый храм.

Второй пример не менее показателен. Он касается реставрации знаменитых фресок Андрея Рублева в Успенском соборе Владимира, выполненной по заказу музея в 2015–2016 годах, и отражает не столько аварийность их состояния, сколько этичность проведения их в тот момент в первоочередном порядке. Находящийся в соборе огромный барочный иконостас, являющийся принадлежностью собора и по сей день и остающийся сильнейшим источником загрязнения интерьера, остался без всякого внимания. В данном случае профессиональная глухота реставраторов и разобщенность музея и церкви дали свои нежелательные плоды. Фрески уже в момент их восстановления стали вновь плотно покрываться копотью, все более скрывавшей красочную гармонию удивительного мастера. Вывод очевиден. Необходим скорейший консенсус сторон в решении вопроса о принадлежности иконостаса и субсидировании работ по его срочной реставрации. В 1970-е годы

та же проблема была успешно решена. Реставрация интерьера собора начиналась с иконостаса, а затем уже переходила на монументальные росписи. Более того, между тем и другим было установлено художественное единство. Поэтому сегодняшняя ситуация в соборе – явное снижение достигнутого ранее уровня эстетического осознания задач, встающих перед специалистами.

Третий повод для разговора – аварийное состояние росписей XVII века в Успенском соборе Княгинина монастыря во Владимире, значительно искажившее их подлинный вид. Несмотря на это фрески были опубликованы даже в цвете [1], по поводу чего нами был дан отзыв [2], в котором поставлен вопрос о негативной стороне подобных изданий, не только превратно представляющих сами монументальные росписи, но и дезориентирующих эстетические вкусы зрителя.

Конечно, можно было бы цветовые издержки издания отнести за счет сугубо иконографического характера иллюстраций с допустимой перестановкой в них визуальных акцентов. Но фабульность подобного подхода никак не исчерпывает полноту иконографии в целом. Более того, цвет, являясь важнейшей частью изобразительной формы осуществляет и взаимосвязь ее с идейным наполнением художественного образа. Это особенно ощутительно в таком тонком по настрою «акафистном» исполнении фресок указанного собора. Да и в целом цветовая иконография, активно развиваясь сегодня, значительно расширяет границы нашего познания, делая более доступными для зрителя, быть может, самые сокровенные мысли богословия. В рассматриваемом случае это совершенно очевидно.

Эстетическое осознание поднятых нами вопросов не исчерпывается, конечно, сказанным. Оно значительно шире и затрагивает еще одну сопредельную сферу интересов. Мы уже видели, в какой степени обозначенная проблематика соприкасается с остро прозвучавшей темой профессиональной охраны и реставрации памятников. Она имеет сегодня два наиболее значительных аспекта рассмотрения. Во-первых, учебно-образовательный, в

котором всегда важен момент «воспитательного» примера. Разрешенная допустимость негативного результата провоцирует будущего реставратора, искусствоведа или музеолога на профессиональный повтор идентичного действия. Это тот случай, когда реставратор восстанавливает фрески без дальнейшей заботы о их судьбе, искусствовед публикует памятник, не задумываясь о художественном качестве издания, музейный работник охраняет памятник на уровне его разрушающегося состояния.

В конкретно рассматриваемом случае все это существует фактически: реставраторы некогда восстановили росписи собора, но сегодня они без их «пригляда»; автор книги написал о фресках весьма хорошую монографию, но пустил ее в русло текущих ведомственных и экономических выгод, областная и федеральная службы охраны объектов культурного наследия «спустили» это на уровень монастырского разума.

Прочитав книгу, даже просто ознакомившись с ней, студенты могут воспринять все это как непреложную объективность жизни, не заняв в ней не только нравственно более активную позицию неприятия зла, но и не исполнив свой прямой профессиональный долг, истины которого должны закладываться еще в университетах.

В данном случае совершенно очевидно, что многоуровневый щит общественной охраны памятника должен стать первой мерой к его защите от административного равнодушия и волюнтаризма действий. Воспитательная функция вуза, формирующего поведенческую линию будущего специалиста, должна стать более целенаправленной и предусмотреть для начала, скажем, введение в учебный процесс спецкурса «Этика памятника» с дальнейшим закреплением его положений в правовом регламенте практической охранно-реставрационной деятельности.

Второй аспект проблем связан с их существованием в самой реальной практике. Внешне понятно, но парадоксально по существу, например, что рассматриваемый нами памятник, будучи федеральным по категории историко-

культурного значения, но находящийся вне зоны быстрого реагирования на события, остается безнадзорным по его положению со стороны местного административного органа охраны, находящегося в «шаговой» доступности. В силу упомянутого, например, многие годы действовавшая во Владимирской области общественная региональная секция памятников искусства уже не функционирует, хотя, казалось бы, для судьбы этих памятников неважно, кто, Москва или Владимир, реагирует в первую очередь на его неблагополучие.

В указанном же аспекте не менее важен и еще один практический момент. Он касается конечных результатов проведенных реставрационных работ на памятнике, зафиксированных документально. В этом отношении обязательным следует считать проведение высококачественной профессиональной цветной фотосъемки памятника и подготовку его к научной публикации с выделением в реставрационной смете для этих целей необходимых средств.

Рассмотренный нами случай – явление достаточно типичное в силу как раз методического несовершенства в постановке итоговых целей реставрации. Главное – возвращение памятника в активную общественную жизнь, что является фактом его огромной общегосударственной ценности.

Резюмируя, отметим, во-первых, что эстетическая константность памятника всегда есть в нашем понимании результат оптимально возможного выявления и представления в нем в ходе реставрационных работ всех свидетельств его историко-художественных и научных ценностей. Это своего рода уже достигнутая базовая точка отсчета, на основе которой возможно дальнейшее развитие указанных ценностей, но не снижение уровня их эстетического осознания. Во-вторых, как показывают рассмотренные примеры, константность теряет подчас свою устойчивость в силу воздействия на нее быстротечных потребительских запросов и меркантильных интересов времени, противостоять чему можно лишь посредством повышения профессиональной компетентности специалиста и более активной гражданской позиции.

Библиографические ссылки

1. Денисов Д.В. Росписи Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире. – М.: Северный паломник, 2021.
2. Скворцов А.И. Публикация памятника древнерусской монументальной живописи в контексте его реального состояния: постфактум: сборник трудов конференции // Педагогика, психология, общество: от теории к практике : материалы V Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (Чебоксары, 22 дек. 2022 г.) / редкол.: Ж.В. Мурзина [и др.] – Чебоксары: ИД «Среда», 2022. – С. 34-36.

THE AESTHETIC CONSTANCY OF THE MONUMENT AS THE REALITY OF HIS CONDITION: BEYOND THE PERMISSIBLE

A. I. Skvortsov

Annotation: the final estimates of the restoration of a number of objects of the cultural heritage of the Vladimir land are considered, comparatively compared with their previously achieved basic aesthetic constancy, in which such leading components as the architectural environment and the interior of the monument fall into the orbit of attention, having in each case their own internal conditionality of interrelations, which in general determines the level of deviation of the newly acquired value indicators of the object from already stably existing; the vector of behavioral and educational competencies accompanying the modern security and restoration process, in which the social and professional position of a specialist acquires a deep, morally conscious civic character, is also regarded.

Keywords: cultural heritage of Russia; protection, restoration and use of monuments; professional education; civic ethics of behavior.

**«ВЛАДИМИРСКАЯ ШКОЛА ПЕЙЗАЖА» И ЕЕ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ
ПАРАДИГМА: ГРАНИ СОПРЯЖЕНИЯ**

А. И. Скворцов

*Заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения,
профессор кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: рассматривается обусловленность взлета владимирского пейзажа самобытностью глубинных взаимосвязей искусства и природы, ставших базовым мерилom эстетической ценности создаваемых произведений. Устанавливается взаимосвязь пейзажного образа в живописи с пейзажем во владимирской литературе послевоенной эпохи. Определяется синонимичность поэтического языка «деревенской прозы» писателей и живописных полотен художников и намечаются контуры их творческого сопряжения.

Ключевые слова: искусство России, соцреализм, послевоенная «деревенская проза», «владимирская школа пейзажа», народное искусство.

В нашем понимании под «владимирская школой пейзажа» следует подразумевать то весьма яркое художественное явление, которое зародилось в послевоенную эпоху и развивалось в условиях советской реальности до конца восьмидесятых годов прошлого столетия, распавшись вместе с образованием нового общественного уклада жизни. Расцвет ее пришелся, на шестидесятые-семидесятые годы.

Прошло уже более семидесяти лет с того момента, когда владимирский пейзаж впервые заявил о себе и более трех десятилетий, когда творческая жизнь Владимира лежит уже на новом витке освоения эстетического

пространства. Это, конечно, побуждает нас начать разговор о самобытном феномене советской художественной культуры в более широком плане, касаясь его генетических корней и взаимосвязей с другими сферами жизни, реально влиявшими на самовыражение художников. В то же время подобный детерминизм, обозначенный как «школа», подразумевал и определенное единство взглядов на сам жанр пейзажного искусства, что и предопределило появление в нем лидеров и единомышленников. Это был путь к художественному коллективизму, подобному иконописным артелям и народным промыслам. Поэтому закономерным было бы искать истоки пейзажной школы в той сфере, из которой вышли сами ее лидеры – Владимир Юкин (1920–2000), Ким Бритов (1925–2010) и Валерий Кокурин (1930–2019).

Художественной колыбелью этих мастеров было народное искусство владимирской земли. В. Юкин родился во Мстере и жил в ней до 1959 года, работая после возвращения с фронта во Мстерском художественном профессионально-техническом училище. К. Бритов в 1945–1947 годах, после возвращения с фронта, тоже учился во Мстере. В. Кокурин живописи учился в 1950-е годы самодеятельно во Владимире, посещая изостудию Дома народного творчества, где приобщился к искусству Древней Руси.

Но они не стали мастерами декоративного искусства. Умами завладел реалистический пейзаж. По разным причинам. Одна из них крылась в том, что художественные познания они получали от мастеров-академистов. В. Юкин перед войной учился в Ивановском художественном училище у М. С. Пырина, К. Бритов – во Мстере у К. И. Мазина. Полученные от них академические навыки письма давали о себе знать. Но и здесь был резкий жанровый поворот. Установочная доктрина писать на тему войны разошлась с их личностным восприятием ее. Они участвовали в ней, получили ранения и лучшим ответом на нее считали мирный созидательный труд, в котором природа была первоначалом красоты божественного мироздания. Опаленные огнем войны,

люди жаждали тишины и покоя на земле. Именно это откровенно звучит в стихах замечательного владимирского поэта-фронтовика Алексея Фатьянова:

«Пришел солдат с войны домой
и сразу – за дела.
Коня очистил добела,
Сводил на водопой...
На зорьке он ушел в поля
И слушал за рекой,
Как дышит ровно и легко
Весенняя земля» (1947) [3].

Оглушающему грохоту пушек поэт противопоставляет умиротворенную тишину земли. Этому следовали и Юкин с Бритовым. Поэтому их уход в пейзаж был закономерен. Виды сел и деревень, широко распахнутых к зрителю, открытые поля с перелесками и лугами, тенистые речки в ложбинах оврагов и раскидистые рощи на взгорьях холмов, тихая неторопливая жизнь районных городков с незатейливым набором бытовых сцен – основные мотивы полотен тех лет. А манера письма – сугубо традиционная, вполне в духе «Союза русских художников» конца XIX – начала XX века (Л. Туржанский, С. Жуковский, В. Серов, И. Остроухов, К. Крыжицкий, К. Юон), развивавшая наследие А. Саврасова и И. Левитана, и даже русского импрессионизма начала XX века (К. Коровин, И. Грабарь). Не осталось в стороне и творчество советских довоенных пейзажистов – В. Бакшеева, С. Герасимова, Н. Ромадина.

В этом широком потоке пейзажного наследия был поиск своей индивидуальности. Последовательный традиционализм не выходил пока за рамки общеустановленных идейных берегов соцреализма, направленных на натурное воспроизведение природы, наиболее доступное широкому зрительскому пониманию. Колористические находки В. Юкина, К. Бритова и В. Кокурина сложились в те годы в своеобразную гамму тонких серебристо-жемчужных и нежно-охристых, почти импрессионистических тонов. Гладкое

письмо сменяется легкой взрыхленностью красок, пронизанных воздушно-мерцающим светом. Это были, скорее, работы этюдного порядка, идущие от живого общения с натурой и несшие в себе ее мимолетное дыхание. Но уже пробивалась характерность почерка каждого. Холсты В. Юкина камерны по построению и личностны по эмоциональному восприятию, у К. Бритова был настрой на обобщенность форм и приподнятую эпичность образа. У В. Кокурина пробивалась тяга фольклорной занимательности. В пятидесятые годы все это уже закладывалось, но не находило пока выхода в силу допустимых параметров соцреализма.

Есть и еще одна причина отхода художников от мстерского фольклоризма. Она исходила, скорее всего, из нежелания идти путями, которые уже проложили в лаковой миниатюре знаменитые мастера еще довоенной поры – Н. П. Клыков, А. И. Брягин, А. Ф. Котягин, И. Н. Морозов, И. А. Серебряков, И. А. Фомичев, Е. В. Юрин. Не привлекала, видимо, и перспектива следовать новейшим идеологическим установкам – вносить в традиционное народное ремесло, сугубо декоративное и условное по своей природе, навыки правдоподобия станкового реалистического искусства. Борьба мнений по этому поводу достигла во Мстере своего апогея к середине пятидесятых годов, когда «репродуцирование картин» знаменитых русских художников, особенно любимых в народе В. Васнецова, И. Шишкина, И. Репина, В. Сурикова и других, стало нормой для подражания. В этом, скорее всего, кроется причина долгого неприятия В. Юкиным и К. Бритовым мстерского традиционного наследия в открытой форме, хотя опосредованно повышенный интерес к цвету будет проявляться все сильнее.

Наконец, не следует не замечать и того, что наибольшие возможности к реализации своих идей художники могли получить не в периферийной, хотя и прославленной Мстере, а во Владимире, ставшим с 1944 года центром области и собравшим в себе в послевоенную пору лучшие художественные силы региона, группировавшиеся вокруг вновь созданных объединений художников,

писателей, архитекторов, музыкантов, деятелей театра и самодеятельного искусства.

Творческому росту способствовал и карьерный. С 1954 года вначале К. Бритов, а затем В. Юкин долгие годы будут возглавлять Владимирское областное отделение Союза советских художников. Это давало реальные возможности для выхода за пределы уже достигнутого и более смело идти на эксперимент. Но, как оказалось, их готовность к нему еще не была подкреплена идеологически общественным сознанием, в котором прочно удерживались сложившиеся эстетические стереотипы нормированного соцреализма. Для дальнейшего раскрепощения художественной формы и большей свободы эмоционального соприкосновения со зрителем необходима была готовность самого зрителя к этому. Представляется, что лишь «оттепель» сверху, начавшаяся со знаменательного XX съезда КПСС в 1956 году, подвела к реальному реформированию владимирского пейзажа и новому эстетическому осознанию художественного пространства, в котором он обрел необходимую поддержку более идеологически сильного и влиятельного вида искусства, каковым оказалась в тот период литература.

Творческие контакты владимирской литературы с живописью установились рано, практически в начале 1950-х годов, когда при областной газете «Призыв», а затем вокруг вновь созданного областного книжного издательства образовалось литературное объединение, которое уже в 1950 году провело во Владимире при активном содействии широко известных московских литераторов Эмиля Казакевича и Алексея Фатьянова областное совещание молодых писателей, участники которого составили ядро будущего нового творческого отделения Союза советских писателей. Среди наиболее ярких дарований – Сергей Никитин, Сергей Ларин, Иван Ганабин, Борис и Иван Симоновы, Евгений Осетров, Юрий Сеницын. Постоянные связи с владимирцами поддерживал Владимир Солоухин, уроженец села Оледино Собинского района, проживавший в Москве. Владимир, Ковров и Вязники

стали своеобразными литературными гнездами, в которых зарождалась яркая деревенская пейзажная проза и поэзия владимирского края, привлекавшая внимание художников большим искренним восхищением природой и необычной самобытностью ее выражения. Между мастерами пера и кисти надолго установились дружеские отношения, что еще более сплавило поэтическое видение ими пейзажного образа, в котором все задышало неожиданно легко и свободно, проникновенно просто и неподдельно взволнованно. Разве не тем же близким восхищенным чувством и широким зрением проникнуты ранние живописные полотна В. Юкина («Лето». 1957) и К. Бритова («Весна в деревне». 1958), что и стихотворение, например, Ивана Ганабина «Край родной» (1954), в котором есть такие предельно емкие по обобщению пейзажные строчки:

«Взглянешь кверху –
Синь такая,
Что и глаз не отведешь.
Взглянешь вдаль –
Не видно края...
Разве тут не запоешь?» [1].

Но в подобном пейзажном контексте, оказавшимся своеобразным поэтическим рефреном, владимирская живопись и литература соседствовали на равных до тех пор, пока художественные поиски в живописи не натолкнулись на тот идеологический порог, перешагнуть через который невозможно было без прорыва в новое эстетическое осознание общественных ценностей, в том числе художественных. К середине 1950-х годов литература оказалась более способной к этому. Феномен советской «деревенской прозы» того времени, представленный такими широко известными писателями России, как Федор Абрамов, Владимир Тендряков, Валентин Распутин, Василий Белов, Владимир Солоухин, родился на фоне преобразований села, в которых новый уклад жизни

увязывался с глубоким уважением духовных ценностей народной традиционной культуры.

Выход в свет в 1958 году массовым тиражом лирической повести Владимира Солоухина «Владимирские проселки», а затем «Капли росы» (1960) были полным откровением для всей страны. Записки писателя, совершившего путешествие в глубинку Владимирской земли, были попыткой увидеть Россию реальными глазами, передать конкретные чувства людей, показать их быт и мироощущение. Деревни, вписанные в широкие просторы полей и лесов, жили самобытно, чувствовалась ностальгия по ушедшей старине, по красоте заброшенных храмов и народных песен (рис. 1).



Владимир Солоухин,
1924-1997



М.: Молодая гвардия,
1958



М.: Молодая гвардия,
1960

Рис. 1. Владимир Солоухин. Лирические повести: «Владимирские проселки» (1958) и «Капля росы» (1960)

Для художников, восторженно воспринявших произведения В. Солоухина, открывалась возможность для взлета новых исканий и живописных открытий. Писательское слово и образ в красках нашли, наконец, прямые идейные точки соприкосновения.

Для владимирских пейзажистов (В. Юкин, К. Бритов, В. Кокурин) они завершились открытием в Москве в 1964 году их совместной выставки, ставшей итогом начатого ими в конце 1950-х годов смелого живописного

эксперимента, определившего рождение сугубо «владимирского пейзажа», необычайно фольклорного по природе и весьма импрессионистичного по приподнятой эмоциональной окраске.

Конечно, и до того владимирский пейзаж, не выражая это внешне, уже проявлял тягу к тому, чтобы писать не столько тональным цветом, сколько краской, как это было в иконах, фресках, лубочных картинках, в росписях бытовой утвари по дереву и резных наличников. Подобный «примитив» здесь был почвенно синкретичен. Он словно растекался по деревням и селам, улочкам небольших городков с их церквушками на холмах и беспредельностью окрестных видов (рис. 2).



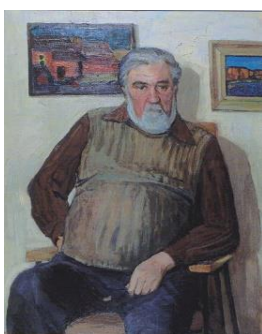
Владимир
Юкин,
1920-2000



«Сено везут». 1959



«Село Любец». 1969



Ким Бритов,
1925-2010



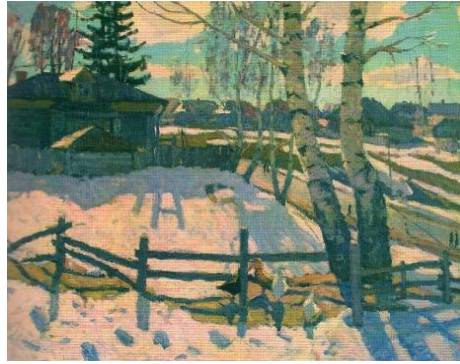
«Мстерская мельница», 1950



«В Суздале. Голубой день»,
1996



Валерий
Кокурин,
1930-2019



«Осеннее кружево», 1962



«Осенний звон», 1996

Рис. 2. Владимирская школа пейзажа. 1950-1990-е гг.

Это была, по существу, вторая жизнь природы, пока еще зримо не включенная художниками в чистую цветовую форму, но получившая с приходом новой литературы мощный стимул для своего выражения как реальный эстетический фон бытия владимирской провинции, глубоко понятой и наиболее ярко выраженной у Солоухина.

Будучи выходцем из владимирской деревни, Владимир Солоухин внутренне обладал даром красочного восприятия природы. В арсенале писателя практически оказываются те же средства образного выражения, что и у художников. Его слово наполнено цветом, колоритом, фактурой, композицией, видовыми планами, пространством, воздухом и объемом. Оно многомерно и динамично. Вот пример из «Капли росы»: «Необыкновенна живопись леса в те весенние дни, когда перепутываются и соседствуют рядом разные изобразительные средства: как видно, природа не заботится о том, чтобы выдержать все в одном жанре и стиле, она хорошо знает, что все, что бы она ни делала весной, все будет прекрасно, от всего не оторвешь глаз.

Лиственные деревья: сосны, осины, ольха, березки – еще голы, стволы и сучья их на холсте безветренного теплого дня набросаны так и сяк – углем и мягким карандашом. Так и видно, что уголь крошился и обламывался, но художник был в экстазе, он отбрасывал негодные карандаши, хватал новые и

писал, писал, писал... Прямо по рисунку углем, среди всего серого и черного, не побоялся художник ударить масляной кистью, и вспыхнул осыпанный розовыми цветочками куст волчьего лыка.

Густым, тяжелым маслом написана темень еловой хвои, но перед елями растет березка, и теперь она окропила это “масло” нежной, яркой, солнечной акварелью свежих, только что развернувшихся листочков. Стоит ли говорить, сколько “воздуха” в этой картине, он тут даже и не достоинство, а то, чего не может не быть» [2].

С прозой Солоухина во владимирский пейзаж вошла широкая панорамность сел и деревень с их четко выстроенными цветовыми планами и самой привлекательной пространственной доминантой – церквями и колокольнями. Писатель здесь своеобразно предваряет и закрепляет в общественном сознании необходимый идеологический поворот к историческому наследию – его сохранению, порывая с нигилизмом предшествующих лет. Оттепель пришла и в осознание эстетической ценности памятников. В год выхода «Владимирских проселков» в свет (1958), когда Владимир отмечал свое 850-летие, на государственном уровне было принято постановление о создании в стране целой сети республиканских музеев-заповедников, в том числе объединенного Владимиро-Суздальского. А вскоре, в 1960 году, вышло судьбоносное для памятников постановление Совета министров РСФСР «О дальнейшем улучшении дела охраны памятников культуры в РСФСР». Во Владимирской области, например, из памятников архитектуры 187 объектов церковного зодчества подлежали государственной охране. Поэтому естественным стало то, что во владимирский пейзаж, литературный и живописный, широко теперь вливались самые привлекательные его виды – храмы, красочно увенчивающие его просторы (рис. 3).

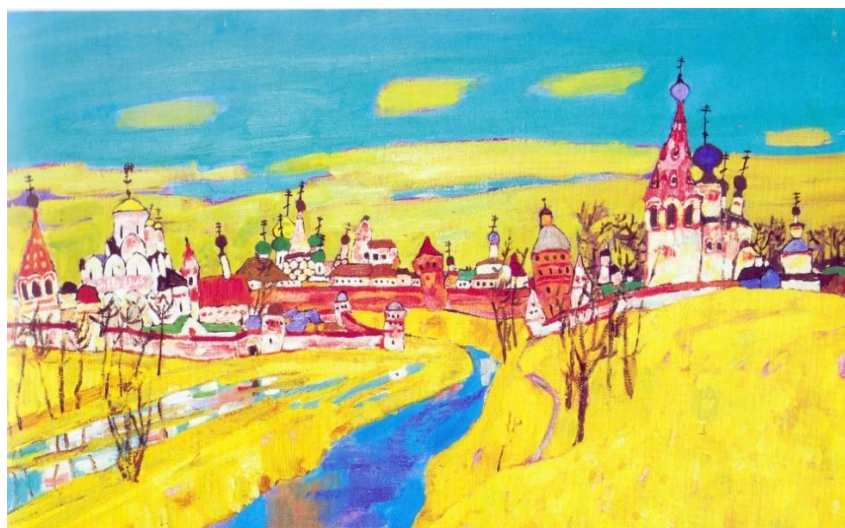


Рис. 3. В. Кокурин. Монастыри Суздаля. 1983

Живописным откровением для писателя было знакомство с Суздалем: «... подняли глаза и остановились замороженные. С легким поворотом дорога врезалась в высокую густую рожь. Далеко над рожью сверкнула белизной островерхая башенка с голубой луковкой над нею, а рядом еще – с золотистой луковкой, а рядом пять башенок и пять луковок вместе, а левее – высокая тонкая колокольня, а еще левее розоватые, как бы крепостные стены монастыря – тоже все с башнями, а там уж еще и еще подымались изо ржи колокольни да церкви. Они рассыпались в длинную цепочку, взгляд не схватывал их все сразу, но нужно было поворачивать голову то вправо, то влево. Небо в том краю совсем разголубелось, и, значит, кроме полутонов, участвовали в создании сказочной картины три основных цвета: зелено-золотистый – ржаного поля, темно-голубой – небесного фона и сверкающий белый – многочисленных суздальских церквей» [2].

Столь же сильные живописные приемы сопровождают показ и отдельных элементов его пейзажа. Цвет, например, звучит то контрастно («яркая зелень сосновых крон оттеняется яркой белизной облаков»), то переходит в состояние рефлексии («золотистая солнечная краска лежала поверх всех возможных цветов»), или даже растворяется в неопределенности тонких нюансов («почти белые, но все же розовые колокольчики»).

Емкие образные эпитеты и метафоры наполняют пейзажные формы Солоухина всей возможной палитрой человеческих чувств и целой гаммой ощущений и определений. На синем небе вдруг выпукло проявляется белизна «крепко-сочных кучевых облаков», которые часто принимают определенную фигурную форму («плоские снизу и необыкновенно причудливые, округлые, кудрявые наверху»). Зримо ощущается «веселое кипение пчел», чувствуешь вкус и запах «медовой горячей духоты», реально осязаешь «разомлевшее солнце» и красный огонь осенних рябин, гроздь которых проглядывают «сквозь резную филигранную зелень кружевных листьев».

Пейзажное слово писателя всегда находится как-бы на гребне возможной точности состояния самой природы, от соприкосновения с которой его образы начинают дышать неожиданно легко и свободно, проникновенно просто и неподдельно взволнованно. Повышенная цветность восприятия природы всегда тесно соприкасается с исходящим от нее глубоким эмоциональным настроением.

Конечно, подобные пейзажные образы Солоухина в какой-то степени всеобщны, но то, что они оказались в активном арсенале художников и даже стали лейтмотивом их образов – свидетельство тесной взаимосвязи тогдашней литературы с живописью (рис. 4).



Рис. 4. В.Г. Кокурин. Владимирские проселки. 1997
(картина посвящена памяти писателя Владимира Солоухина)

Пожалуй, наиболее показательным эстетическим феноменом неразрывности связей повестей Владимира Солоухина и «владимирской школы пейзажа» могла бы стать картина Валерия Кокурина «Владимирские проселки» (1997), посвященная памяти писателя, оставившего о владимирской природе следующие эквивалентно звучащие строки: «И все же утро было необыкновенное. Алые облака, округлые, как бы туго надутые, плыли по небу с торжественностью и медленностью лебедей; алые облака плыли и по реке, окрашивая цветом своим не только воду, не только легкий парок над водой, но и широкие глянцевые листья кувшинок; белые свежие цветы водяных лилий были как розы в свете горящего утра; капли красной росы падали с наклонившейся ивы в воду, распространяя красные, с черной тенью круги... Стога сена, копны, дерево, растущее поодаль, перелесок, шалаш старика – все виделось особенно выпукло, ярко, как если бы произошло что-то с нашим зрением, а не игра великого солнца была причиной необыкновенности утра» [2].

Писательские открытия не оставались, конечно, незамеченными. К рубежу пятидесятых-шестидесятых годов пейзажный стиль владимирских художников уже рельефно самоопределяется. Картины быстро набирают цвет, ложась на уже подготовленную почву. Теперь незамутненная чистота локального цвета звучит повышенно-мажорно, ярко-красочно и контрастно. Но при этом картинное пространство чувственно наполняется ароматом воздуха и реальным ощущением жизни природы. Рождался владимирский декоративный импрессионизм, вобравший в себя традиции народного искусства с их эмоционально повышенным восприятием поэтических образов.

Вскоре владимирский пейзаж получит широкое зрительское признание, общероссийскую и мировую славу, а после сенсационной выставки в Москве 1964 года, проходившей на фоне смены политической власти в стране, за ним закрепится понятие «школа». Но вместе с этим у него появится масса

подражателей, что подведет его в итоге не только к исчерпанности манеры письма, но и к растворению его самого как единого стиля.

У писателей же тема красочного пейзажа тоже отойдет на второй план. После «Владимирских поселков» и «Капли росы» Владимир Солоухин углубится в проблемы судеб культурного наследия России и напишет знаменитые «Письма из Русского музея» и «Черные доски», что вновь взбудоражит публику и подвигнет власть на создание народных музеев, Всероссийского общества охраны памятников, а вслед за этим и туристского маршрута «Золотое кольцо России».

В заключении остается только отметить, что затронутые аспекты эстетической парадигмы основных художественных явлений владимирской послевоенной жизни, не охватывают, конечно, всей глубины всплывающих проблем, особенно касающихся многообразия связей народной среды с ее художественным отражением в искусстве, особенно в живописи. Подчеркнем еще раз, что расцвет владимирского фольклорного пейзажа событие всецело советской послевоенной эпохи с присущей ей духом романтизма и ностальгически воспринимаемой красотой традиционного народного искусства.

Библиографические ссылки

1. Ганабин И. В. Избранное. – Владимирское книжное издательство, 1954. – С. 46.
2. Солоухин В. А. Лирические повести. – М.: Московский рабочий, 1962. – С. 321
3. Фатьянов А. И. Это все Россия...: стихи и песни. – Владимирское книжное издательство, 1961. – С. 23.

«VLADIMIR SCHOOL OF LANDSCAPE» AND ITS AESTHETIC PARADIGM: THE EDGES OF CONJUGATION

A. I. Skvortsov

Annotation: the article considers the conditionality of the rise of the Vladimir landscape by the originality of the deep interrelations of art and nature, which have become the basic measure of the aesthetic value of the created works. The interrelation of the landscape image in painting with the landscape in the Vladimir literature of the post-war era is established. The synonymy of the poetic language of the «village prose» of writers and the paintings of artists is determined and the contours of their creative coupling are outlined.

Keywords: Russian art, socialist realism, post-war «village prose», «Vladimir school of landscape», folk art.

УДК 377.5

РОЛЬ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В СОХРАНЕНИИ ГРАФИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ

В. И. Филиппова

профессор кафедры Социальных коммуникаций и медиа

Гуманитарного института

Череповецкого государственного университета

(г. Череповец, Россия)

Аннотация. В статье раскрываются исторические сведения о возникновении Вологодской графики, ее основных направлениях, об организаторах первых творческих объединениях на Русском Севере. В процессе создания благоприятных условий для развития графического искусства во многих провинциальных городах России конца XIX - начала XX вв. значимая роль принадлежит Императорской Академии художеств (СПб). Первые творческие кружки и школы,

как базовые объединения, направленные на возникновение системы художественно-педагогического образования. Раскрыты особенности сохранения и развития Вологодской графики на современном этапе, в том числе и в сфере образования.

Ключевые слова: художественные традиции, Вологодская графика, экслибрис, выставка, картинная галерея, художник, график, университет, магистранты, ксилография.

Рубеж XIX и XX веков стал периодом активного зарождения культурных традиций Вологодского края, что послужило началу здесь мощного графического движения. Вологодская графика как явление развивалось неравномерно. Это происходило в силу определенных причин и в первую очередь – в силу тех или иных исторических ситуаций в стране.

В конце XIX - начале XX вв в Вологде, как и в некоторых других губернских городах России, были созданы благоприятные условия для развития графики. Этому процессу во многом способствовала поддержка Императорской Академии художеств (СПб). Что же касалось конкретного города, то здесь определенную роль сыграла и гимназия в расположенном неподалеку городе Череповце. Лучшие рисунки наиболее одаренных учеников отправлялись в Академию и экспонировались в ее стенах. Большое значение в зарождении графического искусства на Русском Севере имела и активная деятельность, существовавшего в Вологде с 1906 по 1922 гг., «Северного кружка любителей изящных искусств» (СКЛИИ). Самые активные члены этого кружка Ф.Н. Бочков, Ф.М. Вахрушов, Н.П. Дмитриевский, В.Ф. Сысоев явились основоположниками того самобытного явления в отечественном изобразительном искусстве, которое в наши дни звучит как «Вологодская графика». СКЛИИ – первое общественное объединение художников и любителей изящных искусств на Русском Севере. Основная деятельность этого объединения была направлена на «изучение ху-

дожественной старины, поддержку современного изобразительного искусства и развитие в обществе любви к прекрасному».

В 1920-30-е гг. в этом регионе сформировалось творческое объединение художников-профессионалов. Вологодское товарищество «Художник», просуществовавшее с 1921 по 1932 гг., стало прообразом созданного в 1939 году вологодского отделения Союза советских художников (ВО ССХ). День основания этого Союза ознаменовался открытием первой выставки членов отделения, которая проходила на площадке музея-заповедника.

В 1928 г. на вологодской земле активно развернула свою деятельность, так называемая, Инициативная группа. В первой творческой выставке (1928) этой группы приняли участие такие художники как: Н.М. Алексеев, В.М. Быстров, Ф.М. Вахрушев, В.Р. Воскресенский, Н.П. Дмитриевский, С.Г. Желтоного, В.И. Котова, П.А. Куликов, Ф.П. Куропатников, В.А. Соколов, В.В. Тимофеев, Н.А. Тусов и др. Исходя из общего количества участников выставки (15), авторов графических работ оказалось значительно больше (10), причем основная часть этих работ была исполнена в технике печатной графики (ксилография, линогравюра, офорт, сухая игла, аква-тинта и др.).

Искусствовед С.Г. Ивенский (позже, первый директор ВОКГ) так обозначил этот период развития графического искусства на Вологодчине: «Сильны традиции культуры экслибриса в Вологде, где в 1920-е годы работал оригинальный, самобытный мастер ксилографической миниатюры Николай Павлович Дмитриевский. Небольшой кружок попечителей книжного знака – сотрудники областной картинной галереи и художники, педагоги и любители, в том числе рабочие местных заводов, - начали с активной пропаганды графики и экслибриса. Пользуясь поддержкой общественности, они организовали не одну экспозицию графики и экслибриса в области и за ее пределами. Выход каждого издания к таким выставкам был для них праздником».

Печалью и трагичностью окрашены страницы вологодского искусства 1930-50-х гг. Для периода ВОВ было характерно некоторое затишье в развитии

графического искусства в Вологде. Причиной тому служила общая для всей страны сложная историческая ситуация. В Великую Отечественную войну многие художники ушли на фронт, а оставшиеся в городе, работали в «Окнах ТАСС», писали информационные сводки, проводили небольшие выставки.

Во второй половине XX века тенденция возрождения и продолжения графических традиций вологодских художников проявила себя особенно ярко. Этому способствовало несколько причин.

Огромную роль в пропаганде и развитии вологодской гравюры и, в частности, книжного знака, сыграла, созданная в 1952 году на базе художественного отдела Областного краеведческого музея, Вологодская областная картинная галерея (ВОКГ). Ей принадлежит одна из ведущих ролей в возрождении, развитии и расцвете искусства экслибриса на Вологодской земле.

В рисунке и гравюре начинают пробовать себя и скульпторы, и живописцы. Их работы в виде граверных изысков практически не уступают творениям «истинных» граверов. Наступает время, когда узкий цеховой профессионализм уходит в прошлое и на смену ему приходит время «универсальных» художников. Графика начинает выступать не как «вспомогательное» начало к живописным или скульптурным произведениям в форме сюжетных или композиционных набросков и зарисовок, а все активнее звучит своей самостоятельностью и совершенством.

К следующему моменту, породившему мощный скачок искусства экслибриса в Вологодском крае, относится та художественная среда, в которую попали вологодские графики в начале 1960-х годов. Общение с такими «корифеями» искусствоведения как Семен Ивенский, Лев Дьяконицын, опытными музейными работниками, коллегами по творческому цеху создавали особую атмосферу, которая не давала ни минуты внутреннего простоя.

Авторитет С.Г. Ивенского, его популярность как крупного искусствоведа, коллекционера экслибриса, исследователя и знатока книжного знака особенно ценились среди художников, искусствоведов, музейных работников, любителей

и собирателей экслибрисов. Многие великие графики посвящали ему свои экслибрисы (А. Калашников, В. Сергеев, Д. Медведев, Н. и Г. Бурмагины и др. искусстве явилось то, что в этот период многие российские художники начали активно работать в технике линогравюры. В этой технике пробовали представлять свои работы и вологодские художники. В их листах стали заметно выделяться крупные формы, монументальные композиции, экспрессивные линии, резкие контрасты тонов. Активно велись творческие поиски разных технических возможностей графики. Многие вологодские художники достаточно длительный период своей творческой деятельности посвятили освоению такой сложной техники как ксилография. Строгая, умная графика, четкость линии – это то, что особенно выделяло их графические работы, в том числе и экслибрисы, исполненные в этой технике.

Одним из самых важных моментов мощного взлета в развитии экслибриса в вологодском крае явилось то, что в конце 1950-х – начале 1960-х годов здесь произошло массовое обновление и пополнение творческой среды художников. Толчковой и движущей силой тому стала политика партии и Правительства в этот период. Она была направлена на пропаганду русской культуры и искусства. Положение художественной иконографии на вологодской земле стало заметно меняться благодаря, появившемуся здесь к тому времени, таких талантливых граверов как Н.В. и Г.Н. Бурмагины, одаренного гравера, рисовальщика и живописца В.А. Сергеева, одержимого поисками нового, большого экспериментатора в области станковой графики, не менее талантливого мастера экслибриса А.Т. Наговицына и многих других мастеров графики. Приехавшие в Вологду после окончания Московского художественного института им. В.И. Сурикова В.Н. Корбаков, Н.В. Баскаков, Д.Т. Тутунджан, внесли в атмосферу местных художников дух новаторства и поиска индивидуальных выразительных средств. Ряды вологодских графиков-экслибристов стали активно увеличиваться количественно и усиливаться, развиваясь и совершенствуясь в качественном направлении.

В графическом творчестве вологжан второй половины XX столетия отразились все особенности переломного периода этого исторического времени.

Анализируя творчество художников-графиков вологодского края, приходишь к неоспоримому выводу, что вологодская графика второй половины XX века неотделима от вологодской графической школы начала этого же столетия, являясь в некотором роде ее продолжением. Она крепко основывается на традициях старой академической школы и, в то же время, заявляет о себе как о самостоятельном, мощном, ярком, уникальном явлении на Русском Севере, в строке истории развития отечественной графики, в истории развития экслибриса.

В начале XXI века проделана большая работа по возрождению искусства экслибриса на вологодской земле. Такие ценители искусства как второй директор ВОКГ В.В. Воропанов и коллекционер С.Ф. Птухин (г. Вологда) в разные годы организовали и провели в областном центре ряд мощных Конгрессов экслибриса всероссийского и международного уровня (2002, 2009, 2012, 2016, 2019 гг). В целях возрождения и популяризации этого редкого графического жанра в рамках президентского Гранта ими был организован образовательный проект по экслибрису, а затем проведено ряд выставок книжных знаков (Вологда, СПб и т.д.), исполненных молодыми вологодскими художниками, среди которых выпускники Художественно-графического факультета Череповецкого государственного университета (Государственный педагогический институт им. А.В. Луначарского) (Макаров Ярослав и др.)

В настоящее время в рамках учебного задания по учебным дисциплинам «Художественные материалы» у студентов направления «Коммуникативный дизайн», «Шрифтовое проектирование» магистратуры специальности «Графический дизайн» Гуманитарного института (ГИ) ЧГУ ведется разработка экслибрисов (руководитель проекта – В.И. Филиппова, профессор кафедры социальных коммуникаций и медиа). Магистранты создают книжные знаки в различных материалах и техниках. Так, например, М.С. Симонова (г. Елабуга, РТ)

разработала экслибрис библиотеки Покровского Собора Елабужской Епархии, и, одновременно, по просьбе настоятеля Покровского Собора, создала логотип этого Спасского Собора. Е.В. Орлова (г. Череповец) разработала книжный знак к 60-летию Сортопрокатного цеха металлургического комбината. Н.А. Поликарпова (г. Белозерск) – экслибрис для районной библиотеки. О.А. Южакова (г. Череповец) – создала книжный знак Устюженской районной библиотеки им. Батюшковых. Вдохновением для автора к выбору темы и созданию данной работы послужило историческое здание библиотеки. Все авторы экслибрисов прошли необходимые этапы создания графической разработки: от поиска сюжета, композиции, начертания шрифтов и технического исполнения до окончательной версии. В настоящее время итоговые варианты графических разработок переданы авторами в соответствующие учреждения. Студенты и магистранты постоянно принимают участие в выставках и конкурсах. Так, например, только что завершился конкурс на проект логотипа Музея-Усадьбы Батюшковых и А.И. Куприна в п. Даниловское. Данный Музей является филиалом Устюженского краеведческого музея. Организаторами конкурса выступила организация «Вологдареставрация» (г. Вологда). Магистранты и студенты направления «Коммуникативный дизайн» разработали более 40 вариантов логотипов. На конкурсах регионального, Всероссийского и Международного уровня студенты и преподаватели кафедры Социальных коммуникаций и медиа ГИ ЧГУ регулярно занимают почетные места, становятся победителями и лауреатами этих конкурсов.

В начале 2022 года в Казани прошел, ставший традиционным, конкурс «Окно в будущее» (при поддержке Президентского фонда культурных инициатив). Студенты ЧГУ представляли себя экслибрисами. И, если вновь заглянуть в историю возникновения Вологодской графики, то можно обратить внимание на тот факт, что еще в самом начале предыдущего столетия Н.П. Дмитриевский, проживая в Вологде, занимался экслибрисом, работал в технике ксилографии.

И впервые представил публике свои экслибрисы в 1923 году тоже в Казани на выставке «Русский книжный знак».

Анализ графических произведений ведущих вологодских художников, в том числе, и выпускников творческих направлений Череповецкого государственного университета, позволяет выявить их жанровую направленность. Экслибрис, как жанр графического искусства, а теперь еще и логотип, занимают одну из важных ролей в их творчестве. Перерабатывая возможности изобразительного языка, его художественные вариации, как начинающие художники-дизайнеры, так и мастера книжного знака остаются неизменны в содержательной сущности художественных образов, неизменны в сохранении сложившихся художественных традиций.

Библиографические ссылки

1. Ивенский С.Г. Книжный знак: история, теория, практика художественного развития. – Москва: Книга, 1980. – 271 с.: ил.
2. Минаев Е.М. Экслибрис / Е.М. Минаев, С.П. Фортинский. – Москва: Книга, 1970. – 240 с.: ил.
3. Воропанов В.В. Столетие Северного кружка любителей изящных искусств / В.В. Воропанов // Хронограф: информационно – искусствоведческий журнал. – Вологда, 2006. – №2 (12). – С. 84-98.: ил. – (Научно-краеведческий отдел).

THE ROLE OF THE EDUCATIONAL PROCESS IN PRESERVING GRAPHIC TRADITIONS

V. I. Filippova

Annotation: the article reveals historical information about the emergence of Vologda graphics, its main directions, about the organizers of the first creative associations in the Russian North. In the process of creating favorable conditions for the develop-

ment of graphic art in many provincial cities of Russia in the late XIX - early XX centuries, an important role belongs to the Imperial Academy of Arts (St. Petersburg). The first creative circles and schools, as basic associations aimed at the emergence of a system of artistic and pedagogical education. The features of the preservation and development of Vologda graphics at the present stage, including in the field of education, are revealed.

Keywords: artistic traditions, Vologda graphics, ex libris, exhibition, art gallery, artist, graphic artist, university, undergraduates, woodcut.

УДК 377.5

**РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ЛИЧНОСТИ
В КОНТЕКСТЕ ПЛЕНЭРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
(НА ПРИМЕРЕ ВСЕРОССИЙСКОГО, С МЕЖДУНАРОДНЫМ
УЧАСТИЕМ, ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЕКТА
«ДЕНЬ С ХУДОЖНИКОМ»)**

В. И. Филиппова

профессор кафедры Социальных коммуникаций и медиа

Гуманитарного института Череповецкого государственного университета

(г. Череповец, Россия)

Е. В. Шилина

ст. преподаватель Инженерно-техническое отделение

Елабужского института Казанского федерального университета

(г. Елабуга, Республика Татарстан, Россия)

Аннотация. Публикация посвящена вопросам развития творческого потенциала молодежи в рамках Всероссийского образовательного проекта «День с Художником». В Программу мероприятий данного проекта был запланирован пленэр профессиональных художников России и других республик и производственная практика студентов и преподавателей

Елабужского колледжа культуры и искусств и детских художественных школ г. Елабуга в июне 2021 и 2022 гг. В статье развитие творческих способностей личности рассматривается через призму совместной пленэрной и выставочной деятельности профессиональных художников, художников-педагогов и обучающихся.

Ключевые слова: художник, обучающийся, творческий потенциал, пленэрная практика, выставочная деятельность, образовательный проект, пленэр-симпозиум.

Проблема развития творческих способностей личности в настоящее время стоит достаточно остро. Актуальность данной проблематики усугубилась еще и тем, что наступило время мощного внедрения в жизнь человека компьютерных технологий, их возможностей решения за человека многих задач, в том числе и творческого порядка. В результате этого процесса работоспособность и целеустремленность обучающихся к достижению решений творческих задач на высоком и качественном уровне, желание преодоления препятствий, возникающих при решении тех или иных задач, ослабевает. В целом, творческий потенциал личности состоит из знаний, умений и навыков, которые необходимо постоянно совершенствовать и реализовывать в профессиональной деятельности. Если же теоретические знания, при необходимости, еще как-то можно восполнить материалами, размещенными на электронных сайтах, то отсутствие практических умений и навыков восполнить таким образом, навряд ли получится.

В каждом ребенке заложен творческий потенциал. Следовательно, уже с первых шагов своего развития ребенок может находить что-то новое, делать маленькие «открытия», творить, принимать решения и, в различных ситуациях, действовать нестандартно и оригинально.

Во многих учебных заведениях, где есть творческие направления и предусмотрена художественно-образовательная деятельность, в учебные планы

заложена производственная (пленэрная) практика. В рамках реализации рабочей программы по данной практике присутствует один из важных элементов образовательных программ в средних профессиональных и высших учебных заведениях – развитие творческих способностей обучающихся. Целью таких практик является углубление и закрепление, полученных в течение учебного года, теоретических и практических знаний, умений и навыков по спецдисциплинам (Академическая живопись, Академический рисунок, Основы композиции, Цветоведение и колористика и др.).

Пленэрные практики являются одним из важных направлений и в творческой деятельности как начинающих, так и профессиональных художников. Природа является главным «учителем» в процессе формирования творческой личности, приобретения им основных приемов мастерства. Живописцы отображают на своих полотнах исторические и храмовые памятники архитектуры, сельские и городские пейзажи. Если подобные пленэры проходят организованной группой художников, то, в этом случае, дополнительно происходит обмен личным практическим опытом, оттачивается мастерство каждого участника мероприятия.

Всероссийский (с международным участием) образовательный проект пленэр-симпозиум «День с Художником», проводимый в июне 2021 и 2022 гг. в г. Елабуга Республики Татарстан, первично был организован для студентов направления «Дизайн» Елабужского колледжа культуры и искусств. Проект активно поддержали профессиональные живописцы, члены нескольких творческих Союзов России и Кыргызстана. В результате такого совместного творчества, на различных площадках города, происходил обмен опытом как среди профессиональных, так и среди начинающих художников.

Ведущие педагоги-художники, яркие представители реалистической школы живописи, произвели неизгладимое впечатление на молодых и совсем юных участников пленэра-симпозиума. Во время проведения Всероссийского образовательного проекта «День с художником» активно и наглядно решались

важные задачи профессионального изобразительного искусства и современного художественного образования.

В процессе реализации данного проекта была поставлена дополнительная цель улучшения качества проведения производственной пленэрной практики с учащимися направления «Дизайн» Государственного автономного профессионального образовательного учреждения «Елабужский колледж культуры и искусств» (ГАПОУ «ЕККИ»).

Во время проведения Всероссийского образовательного пленэра-симпозиума, профессиональные художники работали вместе со студентами, применяя две основных формы обучения коллективную и индивидуальную, проводя мастер-классы и практические занятия на природе.

«Для лучшего овладения студентами приемов живописи на пленэре, эффективна система мастер-классов, по основным темам пленэрной практики, в процессе проведения которых демонстрируется личное умение преподавателя выполнять этюд с натуры от композиционного поиска, этапов выполнения работы, детализации и обобщения, до создания художественного образа. Мастер-классы, как систему творческого показа и пояснительного рассказа необходимой последовательности методически грамотного ведения работы, дает положительные результаты и стимулирует творческую деятельность студента». [1, стр.175-178]

Мастер-классы, как правило, давали невероятный результат.

Во-первых, общение с художниками-педагогами, прямая демонстрация и передача профессиональных навыков ведущими мастерами живописи молодым начинающим художникам во многом эффективнее по сравнению с практическими рекомендациями, изложенными «сухим» языком в учебно-методических пособиях. Художники не только поясняли свои действия на холсте, но и успевали отвечать на многочисленные вопросы обучающихся.

Во-вторых, фоном для проведения мастер-классов служили не только новые, только что появившиеся, работы художника-педагога, но и

персональные выставки других его работ, заранее привезенных на пленэр-симпозиум, что заметно активизировало творческий процесс всех участников мероприятия.

В-третьих, по окончании пленэра обучающиеся становились обладателями большого количества этюдов, набросков, зарисовок. Часть таких работ, затем, сохраняется в методических фондах, но большинство этюдов и зарисовок остаются не востребованными и, как правило, хранятся дома. В процессе реализации проекта было организовано и проведено несколько итоговых выставок пленэрных работ, что дало возможность увидеть их большому количеству зрителей, а авторам работ позволило заметно обогатить свои творческие биографии.

Обучающиеся прониклись атмосферой творческой деятельности, выставок с позиции прямых участников. Это наложило на них и определенную степень ответственности за качество своих работ. «Целью проведения и участия в художественно-творческих выставках является привлечение будущих художников со студенческой скамьи в мир искусства через погружение их в определенную профессиональную творческую атмосферу и среду, вызывающую дух соперничества и стремление к достижению лучшего результата, развитию необходимых профессиональных качеств; среду, способствующую стимулированию и раскрытию внутреннего резерва и творческого потенциала, расширению художественно-коммуникативного информационного пространства и интеллектуального художественно-эмоционального сознания». [1, стр.70-74]

По результатам проведения Всероссийского образовательного проекта Пленэр-симпозиум «День с художником», лучшие работы, выполненные обучающимися, экспонировались на двух выставочных площадках города Елабуга. Одна из выставок позволила им представить свои работы наравне с творческими работами профессиональных художников. Экспозиция была посвящена 30-летию Набережночелнинского регионального отделения Союза

художников России. Для многих юных участников проекта стала дебютом ежегодная городская выставка «Елабужский художник».

Данные выставочные экспозиции вошли в творческие биографии и профессиональных художников-педагогов. Особенно ярко и выразительно здесь прозвучали произведения таких художников, как Е.А. Баймяшкиной (г. Казань, Республика Татарстан), В.И. Филипповой (г. Череповец, Россия) и Р.С. Ханафеева (г. Бишкек, Кыргызстан). Живописные этюды и длительные творческие работы, выполненными ими во время проведения проекта, нашли и еще найдут свое «продолжение» на других выставочных площадках страны.

Во время проведения и по окончании образовательного пленэра-симпозиума были организованы и проведены следующие групповые выставки:

1. Выставка педагогов и художников в Детской художественной школе №1 им. И.И. Шишкина (г. Елабуга).

2. Выставка художников творческих объединений: Союз художников России, Союз художников Республики Татарстан, Союз художников Кыргызстан (Елабужское Городище).

3. Итоговая выставка участников Всероссийского (с международным участием) образовательного проекта Пленэр-симпозиум «День с Художником» (главном учебном корпусе ГАПОУ «ЕККИ»).

4. Выставка живописных работ участников Всероссийского (с международным участием) образовательного проекта Пленэр-симпозиум «День с Художником» (здание администрации г. Елабуги).

5. Городская выставка, приуроченная к 30-летию Набережночелнинского отделения Союза художников России (Дом культуры г. Елабуга).

В этих выставках приняли участие все участники проекта - художники-профессионалы, прибывшие из разных регионов России, художники-педагоги и обучающиеся учебных заведений г. Елабуги.

Одним их самых активных участников Всероссийского (с международным участием) образовательного проекта «День с Художником»,

его идейным вдохновителем стала Вера Ивановна Филиппова, профессор кафедры социальных коммуникаций и медиа (СКиМ) Гуманитарного института ФГБОУ ВО «Череповецкий государственный университет», член нескольких творческих профессиональных союзов (Союз художников России, Международная Ассоциация искусствоведов и художественных критиков (AIS), Международный Союз педагогов-художников и Международная Ассоциация деятелей художественного образования). В период проведения проекта Вера Ивановна выполняла длительные живописные работы, кратковременные этюды и зарисовки, обучала студентов и преподавателей ДХШ и колледжа живописному мастерству, проводила мастер-классы на открытых площадках города для всех желающих, организовывала свои персональные выставки, была куратором персональных выставок коллег, принимала активное участие в коллективных выставках. В экспозициях персональных выставок В.И. Филипповой были представлены живописные работы, отображающие елабужские сюжеты и пейзажи Русского Севера. Возле Соборной мечети г. Чистополя состоялась выставка ее работ под названием «Родные мотивы», а в залах Чистопольской Детской художественной школы – персональная выставка «Путешествие по Татарстану».

Отдельного внимания заслуживает творческое объединение «Ханафилы», зародившееся и образовавшееся во время проведения Всероссийского (с международным участием) образовательного проекта «День с Художником» на берегах Тоймы и Камы в районе Елабужского Городища. Профессиональные художники Ринат Салимзянович Ханафеев (Кыргызстан) и Вера Ивановна Филиппова (Русский Север) объединили свои творческие усилия и во время мастер-классов создали несколько живописных полотен - «в четыре руки». При этом мастера живописи работали слаженно, быстро, гармонично дополняя друг друга. Картины, созданные ими столь необычным способом, получились колоритными, наполненными энергией двух географически разных «полюсов» проживания. Одна из их совместных выставок носила название «Два берега».

Живописные произведения, созданные этими художниками на пленэре, позднее экспонировалась в городе Тихвине Ленинградской области (октябрь-декабрь 2021 г.). Работы, выполненные художниками объединения ХанаФилы (ХАНАФеев и ФИЛлипова), были также представлены публике на территории Елабужского Городища (июнь 2021 г.) и в городе Чистополь (июль и сентябрь 2021 г.).

Елена Аркадьевна Баймяшкина (член Союза художников РФ и Союза художников РТ, аспирантка Чебоксарского государственного университета, преподаватель ДХШ №2 г. Казань) во время проведения пленэра провела два мастер-класса в ДХШ №1 им. И. Шишкина и на территории Спасского собора. По итогам этих мастер-классов и пленэра она стала участницей трёх совместных выставок – «На Городище», в ДХШ № 1 и в Спасском соборе («Портрет сестры милосердия»). После Елабужского пленэра Елена Аркадьевна провела персональную выставку «Моё духовное пространство» в галерее «Серебряный век» г. Чебоксары (сентябрь 2021 г.). В экспозиции данной выставки автор представила этюды, написанные во время проведения Всероссийского образовательного проекта «День с Художником».

В целом, многочисленные выставочные экспозиции явились выразительным итогом и доказательством продуктивности прошедших мероприятий, ярким стимулом для обогащения и дальнейшего развития творческого потенциала как обучающихся, так и педагогов-художников. В настоящее время, с целью активного включения молодежи в творческую жизнь России, Союз художников Республики Татарстан совместно с администрацией и преподавателями колледжа г. Елабуга разрабатывают и планируют к реализации другие, не менее эффективные и содержательные, проекты. Всероссийский (с международным участием) образовательный проект Пленэр-симпозиум «День с Художником» подтвердил свою состоятельность и необходимость. Обучение работе на пленэре направлено на развитие творческой активности личности. Творческий потенциал обучающегося в

системе подготовки художника-педагога, дизайнера выразительно проявляется в эффективной форме творческого проекта, поскольку его содержание и сущность создаёт максимальные условия, необходимые для сохранения лучших традиций школы реалистического искусства и зарождения новых художественно-образовательных традиций.

Библиографические ссылки

1. Биньковская Л.Н. Значение пленэра по живописи в процессе обучения студентов–дизайнеров // Научно-практический электронный журнал «Аллея Науки» №2(18) 2018 Alley-science.ru, стр. 175-178.

2. Федотова, О.В. Выставочная деятельность как фактор популяризации традиционного прикладного искусства и расширения информационно-художественного пространства // «Декоративно-прикладное искусство и образование» №2(6) 2013, elibrary.ru, стр. 70-74.

EVELOPMENT OF THE CREATIVE POTENTIAL OF THE INDIVIDUAL IN THE CONTEXT OF PLEIN-AIR ACTIVITY (ON THE EXAMPLE OF THE ALL-RUSSIAN, WITH INTERNATIONAL PARTICIPATION, EDUCATIONAL PROJECT "DAY WITH THE ARTIST")

V. I. Filippova

E. V. Shilina

Annotation. The publication is devoted to the development of the creative potential of young people within the framework of the All-Russian educational project "Day with the Artist". The program of events of this project included a plein air of professional artists of Russia and other republics and the industrial practice of students and teachers of the Yelabuga College of Culture and Arts and children's art schools of Yelabuga in June 2021 and 2022. In the article, the development of

creative abilities of the individual is considered through the prism of joint plein-air and exhibition activities of professional artists, artists-teachers and students.

Keywords: artist, student, creative potential, plein-air practice, exhibition activity, educational project, plein-air symposium.

ЧАСТЬ 2

УДК 77.0

ОСОБЕННОСТИ СЪЁМКИ НОЧНОЙ УЛИЧНОЙ ФОТОГРАФИИ

К. А. Абрашова

студент бакалавриата

кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Научный руководитель – П. И. Рузанова

старший преподаватель

кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: В статье рассматриваются факторы, которые стоит учитывать при съёмке в ночное время. Особое внимание автор уделяет специфике ночной фотосъёмки, ее появление и развитие, а так же факторы, которые стоит учитывать при фотосъёмке в ночное время.

Ключевые слова: фотография, фотосъёмка, выдержка, диафрагма, история фотографии, ночная фотосъёмка.

В самом начале появления фотографии на создание фотографического изображения требовалось достаточно много времени, обычно чтобы создать один кадр необходимо было 8 часов. При этом такая длинная выдержка в ранних фотографических процессах не означала, что учёные и исследователи фотографии не пытались делать снимки в ночное время. Большой шаг вперёд произошёл с появлением механических часовых приводов. Это означало, что

камеры, прикрепленные к телескопам, в конечном итоге могли делать успешные изображения небесных объектов. С появлением дагерротипии в 1839 году время выдержки сократилось до 15 минут. Именно благодаря изобретателю процесса дагерротипии Луи Жак Манде Дагерру, принадлежит известная попытка астрономической фотографии Луны.

Но, не смотря на значительное сокращение времени, выдержки фотоаппарата для учёных ещё оставалась проблема отслеживания объекта при наведении телескопа во время длительной выдержки, из-за этого фотография получалась нечеткой и размытой. Джон Уильям Дрейпер, профессор химии Нью-Йоркского университета, врач и научный экспериментатор, буквально год спустя, двадцать третьего марта тысяча восемьдесят сорокового года, смог сделать первую удачную фотографию Луны. Он создал дагерротипный снимок при помощи двадцатиминутной выдержки с использованием пяти дюймового (тринадцать сантиметров) телескопа-рефлектора.

С ростом использования уличного освещения на протяжении второй половины 19 века означало, что стало возможным снимать ночные сцены, несмотря на длительную выдержку оборудования того периода. Таким образом, развитие освещения, особенно за счет использования электричества, совпало с сокращением времени выдержки. К началу двадцатого века газеты и журналы часто публиковали ночные виды, обычно освещенные городские улицы или места развлечений, такие как Кони-Айленд.

В начале 1900-х годов несколько известных фотографов, Альфред Штиглиц и Уильям Фрейзер начали работать по ночам. В тоже время становится известно о первой известной женщине-ночном фотографе Джесси Тарбокс Билс. Так же, первыми фотографами, которые, как известно, создавали большие объемы работ ночью, были Брассай и Билл Брандт. В 1932 году Брассаи опубликовал «Париж де Ньюи», книгу черно-белых фотографий ночных улиц Парижа. Во время Второй мировой войны британский фотограф Брандт

воспользовался условиями затемнения, чтобы сфотографировать улицы Лондона при лунном свете.

В 1970-х годах фотограф Джоэл Мейеровиц создал яркие широкоформатные цветные исследования Кейп-Кода с наступлением темноты, которые были опубликованы в его влиятельной книге *Capet Light* (1979). На цветных фотографиях Яна Сталлера в сумерках (1977–84) заброшенных и заброшенных частей Нью-Йорка запечатлены зловещие видения городского пейзажа, освещенного ярким светом уличных фонарей с парами натрия.

К 1990-м годам британский фотограф Майкл Кенна зарекомендовал себя как самый коммерчески успешный ночной фотограф. Его черно-белые пейзажи чаще всего происходили между закатом и рассветом в таких местах, как Сан-Франциско, Япония, Франция и Англия. В некоторых из его самых запоминающихся проектов изображены завод в Руж-Ривер компании Ford Motor Company, Электростанция Рэтклифф-он-Соар в Ист-Мидлендсе в Англии и многие нацистские концентрационные лагеря разбросаны по Германии, Франции, Бельгии, Польше и Австрии.

В современном мире в ночное время суток появляется большое количество материала для изучения источников света, таких как неоновых огни, яркие вывески на витринах, отражения в стёклах машин и магазинов, автомобильных фар, освещения в барах, ресторанах. Нет причин, по которым съемка в темноте должна быть более сложной, чем при дневном свете, но помимо эстетических, необходимо учитывать технические и практические аспекты.

Как и в любой другой форме уличной фотографии, ночная съемка заключается в поиске хорошего света. Это один из самых важных факторов в уличной съемке, уступающий только поиску достойного объекта. Для фотографа прежде всего необходимо определить хороший источник света, а затем строить композицию вокруг него. Но что такое «хороший свет»? Нужно стараться искать источники света, которые придают глубину изображению,

нужен приличный контраст с четко определенными областями света и тени — как эффект светотени в живописи.

Необходимо думать об интенсивности, направлении и цвете источника света и о том, как он падает на общую уличную сцену вокруг вас или потенциальных объектов. Важно наблюдать, как меняется свет, когда вы перемещаетесь вокруг него; наблюдайте за отражениями и тенями и наблюдайте за влиянием изменяющихся световых паттернов, таких как автомобильные фары. Также как при дневной съёмке внимание уделяется положению и углу солнца, при ночной съёмке следует также уделять пристальное внимание луне. Низкая луна может создать длинные тени на объектах с перекрёстным освещением, тогда как луна в зените создаёт более жёсткие, нисходящие тени. Ещё один фактор, который редко можно заметить в дневном свете, — это движение источника света (солнца или луны). Длительная выдержка, требуемая для съёмки при лунном свете, зачастую означает, что луна успевает значительно сместиться за время экспозиции. Движение луны сглаживает резкие тени, однако слишком сильное движение может создать видимость плоского света.

Ночная съёмка определяется теми же параметрами, что и дневная, а именно — диафрагмой, выдержкой и чувствительностью ISO, — но при этом все они зачастую достигают предельных значений. Если говорить о настройках, предпочтительно использовать ручную фокусировку, так как автофокус может быть немного медленным, и вы можете в конечном итоге упустить момент. Устанавливайте значение ISO в настройках вашего фотоаппарата не более чем 1600, на некоторых старых моделях можно и еще меньше, если вы не будете выходить за рамки ISO, то на ночной фотографии будет минимум шумов. Обязательно требуется светосильный объектив, диафрагма объектива при ночной съемке должна быть от F1,2 до F11 максимум. В отличие от дневной съёмки, где эталоном является 18% серая карточка, для экспонирования ночных фото подобных общепринятых эталонов не существует. Кто-то «недодержит»

снимок, чтобы сохранить темноту ночи, кто-то, наоборот, постарается заполнить гистограммой весь тональный диапазон, как при дневной съёмке. В целом рекомендуется всегда экспонировать полностью, как при дневной съёмке, и снимать в режиме RAW. При таком подходе экспозицию всегда можно погасить впоследствии — сохранив при этом минимальный визуальный шум, поскольку сенсора достигло больше света. Чем больше выдержка при ночной съёмке, тем больше света попадет на матрицу, а значит фотография будет светлее, но нужно учитывать и резкость, которая важна при съёмке ночного города.

Если ночной объект съёмки хорошо освещен фонарями, то смело выставляем диафрагму на значение F5,6 — F8 и не более, иначе потеряем в свете. Ну и конечно же вся ночная съёмка идет как правило на длинных выдержках, а значит без штатива у вас ничего не получится. Самое главное расположить штатив так, чтобы он стоял как вкопанный, особенно на снегу.

Для того чтобы при фотографировании ночью получить след от машин, увеличиваем выдержку от 5 сек, самый оптимальный вариант получить след от движущихся световых объектов — 15 секунд. Для того чтобы фонари на ночной фотографии имели вид звезд с лучами, вам потребуется прикрыть диафрагму до значения 11, но этим стоит увлекаться при больших источниках света, когда много фонарей.

Для ночной фотосъёмки требуются немного более точные настройки камеры и немного больше подготовки, чем для простых снимков в дневное время. Ночная фотография — непростой жанр, но при должном терпении и подготовке можно добиться невероятных результатов. Это направление сейчас популярно как никогда раньше — новые удивительные снимки ночных мегаполисов, Млечного пути и молний появляются каждый день. В XXI веке популярность цифровых фотоаппаратов значительно упростила для начинающих фотографов понимание сложности ночной фотосъёмки. Сегодня существуют сотни сайтов, посвященных ночной фотографии.

Библиографические ссылки

1. <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/chto-takoe-nochnaya-fotografiya> (дата обращения 14.05.2023)
2. <https://photo-monster.ru/lessons/read/nochnaya-fotografiya> (дата обращения 14.05.2023)

FEATURES OF SHOOTING NIGHT STREET PHOTOGRAPHY

K. A. Abrashova

Scientific supervisor – P. I. Ruzanova

Annotation: The article discusses the factors that should be taken into account when shooting at night. The author pays special attention to the specifics of night photography, its appearance and development, as well as factors that should be taken into account when photographing at night.

Keywords: photography, photography, shutter speed, aperture, photography history, night photography.

УДК 376.42

К ВОПРОСУ О МЕТОДИЧЕСКОМ ПОДХОДЕ К ОБУЧЕНИЮ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ ДЕТЕЙ С РАССТРОЙСТВОМ АУТИСТИЧЕСКОГО СПЕКТРА

И. А. Артёмова

студент магистратуры

Педагогического института

Научный руководитель - Л. А. Кошелева

кандидат педагогических наук,

доцент кафедры «Дизайн, изобразительного искусства и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: Статья посвящена проблеме поиска методического подхода к обучению изобразительному искусству детей с расстройством аутистического спектра. В ней рассмотрены основные методы и подходы изобразительной деятельности с детьми (с диагнозом расстройство аутистического спектра). Предоставлена разработка учебного курса занятий.

Ключевые слова: методика, арт-педагогика, изобразительное искусство, особенные дети, аутизм.

Федеральный государственный стандарт (ФГОС) предполагает дифференциацию обучения детей с расстройством аутистического спектра. Это условие диктует, что предельная наполняемость группы для детей с аутизмом не может превышать 8 учащихся. Благодаря оптимальному количеству обучаемых возникает возможность вводить в программу изобразительного искусства элементы Арт-педагогики [3].

Арт-педагогика – это синтез двух областей научного знания (искусства и педагогики), обеспечивающих разработку теории и практики педагогического коррекционно-направленного процесса художественного развития детей с недостатками развития и вопросы формирования основ художественной культуры через искусство [2].

Следует отметить, что работа с такими детьми имеет свою специфику. Школьники отличаются неустойчивым вниманием, неусидчивостью и низкой усвояемостью новой информации из-за проблем с запоминанием. Поэтому рекомендуется наполняемость класса не более пяти учащихся плюс тьютор для контроля поведения детей.

Как известно, одним из средств коррекции и развития внимания учащихся с нарушением интеллекта является изобразительная деятельность. Таким образом, занятия изобразительной деятельностью предполагают оптимальное количество - пять обучающихся, а также присутствие тьютора и педагога по изобразительному искусству.

О положительном влиянии искусства на развитие ребенка с задержкой в развитии и умственной отсталостью указывал известный отечественный психолог Л.С. Выготский, отмечая особую роль художественной деятельности, как в развитии психических функций, так и в активизации творческих проявлений учащихся с нарушением интеллекта [1].

По мнению другого российского психолога А.Н. Леонтьева, рисование как форма деятельности включает в себя многие компоненты психических процессов и в связи с этим его следует считать важным фактором формирования личности [1].

Особенно велика роль уроков изобразительной деятельности в школьных интернатах (образовательных) учреждениях. Она предполагает такие виды искусства: графика, живопись, скульптура. Дети осваивают жанры искусства: натюрморт, пейзаж, портрет, анималистический жанр. Выделяются следующие формы работы: с помощником (использование метода «совместное рисование») и выполненные самостоятельно.

Необходимо отметить следующие особенности изобразительной деятельности детей с РАС:

- детей нужно постоянно стимулировать и направлять, чтобы вовлечь в изобразительную деятельность;
- основное внимание педагога при рисовании с таким ребенком обращается непосредственно на процесс работы, а не ее результаты, так как дети зачастую не проявляют интерес к рассматриванию и обсуждению рисунков, как только заканчивают их создание.

На основании изученных трудов, представляется целесообразным использование в процессе обучения изобразительной деятельности особенных детей (с диагнозом расстройство аутистического спектра) определённого методического подхода, характеризуемого:

1. Использованием принципов реалистического изображения, как достоверного изображения окружающей действительности с познавательной

целью. В этом случае изобразительная деятельность детей выступает, прежде всего, как способ, как средство познания мира;

2. Применением метода «совместное рисование», который предлагается к использованию с детьми, не состоятельными в самостоятельном вхождении в работу. Данный метод помогает ребёнку включиться в процесс, поскольку он чувствует поддержку и внимание со стороны педагога, следуя его указаниям. Благодаря данному методу дети активнее вступают в контакт, повышается интерес к совместной деятельности, растёт познавательная активность и самостоятельность. Как только ребенок вошёл в процесс, педагогу следует постепенно отпускать руку, чтобы он сам продолжал вести работу. При этом отметим, что есть категория детей, которые отказываются от помощи, так как не тактильны. Но их всё же следует контролировать словом «стоп», «достаточно», «делай как я».

3. Включением в обучение метода рисования с натуры. Этот метод считается традиционным. Он эффективен в работе, как с обычными детьми, так и с особенными. Например, рисуя с натуры постановку натюрморта, детей важно познакомить с предметами которые будут рисовать. Это значит взять каждый предмет в руки и в игровой форме, передавая друг другу, описывать данный предмет (какого цвета, какой формы, тяжёлый/лёгкий, какой на ощупь, где можно встретить данный предмет/фигуру). Так можно говорить о различных окружающих нас предметах быта или природных материалах, о геометрических телах и т.д.

4. Использованием в работе нетрадиционных техник рисования. Детей с аутизмом не так-то просто научить рисовать правильно. Их в принципе сложно чему-то научить, так как они мало подвержены влиянию других людей. Такова сущность их состояния. На помощь приходят нетрадиционные техники изображения. Отсутствие рамок и чётких правил рисования помогает ребёнку раскрыться, способствует улучшению эмоционального состояния и повышению самооценки. Существует множество разнообразных техник рисования. Их

выбор индивидуален и зависит от личных предпочтений каждого ребенка. Один наотрез откажется сам пачкать ладони, зато будет рисовать руками педагога, другому подавай только кисть или губку, третий любит выдувать из трубочки, четвертый готов использовать любые техники.

Рассмотрим более подробно нетрадиционные техники, которые можно использовать в изобразительной деятельности особенных детей. Рисование штампами и различными подручными предметами, природными материалами (воздушный шар, ватные палочки, губка, зубная щетка, пакет и т.д.) увлекает детей. Практика показывает, что детям нравится работать с пластилином, поэтому имеет смысл вводить в занятия такую технику, как пластилинография. Благодаря ей развивается моторика пальцев рук детей. Монотипия нравится детям из-за неповторимости получившего в конце результата. Каждый раз это будет новый, неповторимый отпечаток. То, что отпечаталось можно оставить в таком виде, а можно дополнить новыми деталями.

Заметим, что детям с аутизмом необходимо осваивать и традиционные техники. Например, им интересна живопись. Особенно когда детям даешь свободу действия в ведении творческой работы. Или, когда изображение выполняется сразу краской «ала прима», без карандашного наброска. Замечено, что использование предварительного рисунка карандашом, всё же сковывает их.

В процессе обучения изобразительному искусству можно предложить следующие темы занятий: Натюрморт с весенними цветами в технике гуаши (Рисунок 1.); Орнаментальная декоративная композиция в круге в теплой или холодной цветовой гамме (Рисунок 2.); Деревенский пейзаж с утками в технике гуаши (Рисунок 3.); Зимняя композиция с птицами в технике пластилинографии (Рисунок 4.).



Рисунок 1.



Рисунок 2.



Рисунок 3.



Рисунок 4.

Библиографические ссылки

1. Грошенков И. А. Изобразительная деятельность в специальной (коррекционной) школе VIII вида: Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 031700 – Олигофренопедагогика. - Москва: Academia, 2002. – 204 с.
2. Артпедагогика и арттерапия в специальном образовании: Учеб. для студ. сред. и высш. пед. учеб. заведений / Е. А. Медведев, И. Ю. Левченко, Л. Н. Комиссарова, Т. А. Добровольская. — Москва: Издательский центр «Академия», 2001. — 248 с.
3. Примерная адаптированная основная образовательная программа общего образования, разработанная на основе ФГОС для обучающихся с расстройствами аутистического спектра.
<https://fgosreestr.ru/uploads/files/3c2234270f1a36a06a46cc0ec56ec767.pdf>

ON THE ISSUE OF A METHODOLOGICAL APPROACH TO TEACHING FINE ARTS TO CHILDREN WITH AUTISM SPECTRUM DISORDER

I. A. Artemova

Scientific supervisor - L. A. Kosheleva

Annotation: The article is devoted to the problem of finding a methodological approach to teaching fine arts to children with autism spectrum disorder. It discusses the main methods and approaches of visual activity with children (diagnosed with autism spectrum disorder). The development of a training course of classes is provided.

Keywords: methodology, art pedagogy, fine art, special children, autism. УДК-75

**ИССЛЕДОВАНИЕ И ПРИМЕНЕНИЕ «ТЕОРИИ ПРИБАВОЧНОГО
ЭЛЕМЕНТА В ЖИВОПИСИ» К. С. МАЛЕВИЧА В ПРОЦЕССЕ
ЛАБОРАТОРНЫХ ЗАНЯТИЙ СО СТУДЕНТАМИ-ДИЗАЙНЕРАМИ**

Е. О. Борисова

студент бакалавриата

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Научный руководитель – Ю. Ю. Негодаев

доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

Аннотация: Статья посвящена исследованию педагогической деятельности К.С. Малевича на основе его теории прибавочного элемента (ТПЭ) (1923г.) с целью применения в процессе лабораторных занятий по живописи у студентов дизайнеров опыта мастера.

Ключевые слова: Композиция, живопись, цвет, ритм, фактура, пластика, стиль, пространство, дизайн.

В основе будущей успешной профессиональной деятельности студента-дизайнера лежит умение креативно мыслить в процессе работы с композицией, умело оперируя её законами (равновесие, единство, соподчинение, композиционный центр), а так же средствами (ритм, метр, фактура, симметрия, асимметрия, модуль, контраст, комбинаторика, нюанс, пропорции, динамика, цвет, статика, масштабность, светотень, рельеф и т.д.)

Используя данный закон и средства выражения, будущий специалист будет способен, используя композиционный язык дизайна, разрабатывать не

только модели предметов быта, мебели, одежды и т.д., но и работать в области плоскостной живописи и графического дизайна.

Для получения необходимых навыков, студенты на занятиях по проектированию, а так же лабораторных занятиях по живописи, в процессе выполнения учебных и творческих заданий, закрепляют на практике знание принципов и закономерностей построения формальной композиции.

Натюрморт как жанр, является наиболее подходящей экспериментальной основой для развития творческого потенциала студентов-дизайнеров.

Стоит отметить, что эстетическое восприятие природы, есть неотъемлемая часть в развитии художественного мышления, работая с учебным академическим, плоскостным (абстрактным) и декоративным натюрмортами, студенты совершенствуются в области чувственного и визуального восприятия природы, а так же в процессе работы с плоскостной композицией, развивают логическое и абстрактно-ассоциативное мышление. "Преподавание формальной композиции в дизайне, в отличие от преподавания академической композиции в изобразительном искусстве, строится на абстрактной (нереалистической) основе, на неконкретных, ассоциативных образных решениях, на логическом построении форм, на разработке модульных и формальных структур и их комбинаторики, как в плоскости, так и в пространстве." [1] [Библов А. П. Основы формальной композиции: Учебное пособие. Владимир: ВГПУ, (2006. — 81 с.) с.18]

Для этого крайне важно понимание значения композиции как основы творческого процесса в создании идейного и пластического образа, особенностей формообразования которые существенно определяют характер образного строя всего произведения и творческой деятельности в целом.

В этой связи необходимо обратиться к теоретическим трудам в частности к "Теории прибавочного элемента в живописи (ТПЭ)", а так же личному творчеству одного из выдающихся художников первой волны русского авангарда Казимиру Севериновичу Малевичу, который был основоположником

и главным представителем супрематического космизма. Картины Малевича были подобны модели космоса: ритм, геометризм, невесомость, отсутствие перспективы и горизонта.

Концепция супрематиста исходит из беспредметной, конфигуративной живописи.



Рис1. Супрематическая композиция 1916г. Рис2. Супрематизм 1916 г.

В основу педагогического метода обучения К. Малевича положена задача реализации в сознании учащихся механизмов творческой деятельности, что сближает её с задачами, лежащими в основе обучения живописи и композиции студентов-дизайнеров. Основной механизм сформирован на теории прибавочных элементов (ТПЭ). В такой педагогической системе заложена обширная методология с философско-психологической и с практико-методологической точками зрения.

Выделение в сознании учащегося прибавочных или формообразующих элементов является исходным пунктом методики К. Малевича. Он направлял студентов к отказу от тем с целью принятия новых пластических идей.

К. Малевич подчеркивал, что в одной выбранной им группе учащиеся воспринимали структуру подсознательно, а в другой - сознательно. Трудности возникали, когда педагог делал акцент на структуре. В аналогичной ситуации К. Малевич, после создания учениками рецепта натюрморта, интуитивно передавал его педагогу, который мог сотрудничать в предложенном ими

направлении. Например, художнику живописцу Р. Фальку: «Фальк в это время работал над выводами сезанновской природы, передвигаясь по живописной орбите вглубь прошлого, пытаясь охватить полный живописный объем» [2, 86].

Из этой группы выходит небольшое количество студентов, способных уловить и выразить например, кубистический ПЭ и проследить структуру этого направления. На этом этапе К. Малевич присматривался к возможностям своей аудитории, создавая «изобразительный паралич» добавляя в постановку непривычные прибавочные элементы, затем делал вывод, что проблема возникает на уровне подсознания и её не решить исключительно при помощи теории.

К. Малевич и его ученики в школе доводили до предела ту или иную структуру, и уже после этой упорной практики преподаватель видел типичные сочетания новых направлений живописи. Он не прививал сразу супрематистские элементы, учащиеся были ограничены системой, которая должна была закрепиться в подсознании и стать основой для дальнейшей работы. «...живописцу например необходимо было дать изолированную от других течений комнату для укрепления живописной культуры привившейся в нем, скажем Сезанна, которую нужно развить до ста процентов, чтобы организм по словам мастера, был насыщен полностью в надежде, что эта полнота образует почву или устойчивость к восприятию новых живописных раздражений, получаемых от 1-й стадии кубизма» [3, 89].

Необходимо отметить, что лежащий в основе педагогической практики супрематический канон позволял изучать новые пластические идеи и в то же время применять уже укрепившиеся в сознании и в работе. Для К. Малевича в формулировке «Теории прибавочного элемента в живописи»(ТЭП) и в обучении на его основе, чрезвычайно важным было соотнесение приверженности ученика тому или иному прибавочному элементу.

Последовательное движение в обучении, стало результатом коллективного творчества, что явилось основой для индивидуального роста

учеников. Применение теории прибавочного элемента К.Малевича на практике не только помогает обеспечить структурированное обучение студентов дизайнеров, но и ведет к большему пониманию основ творческого процесса в целом.

Работы Казимира Малевича в разные периоды жизни:

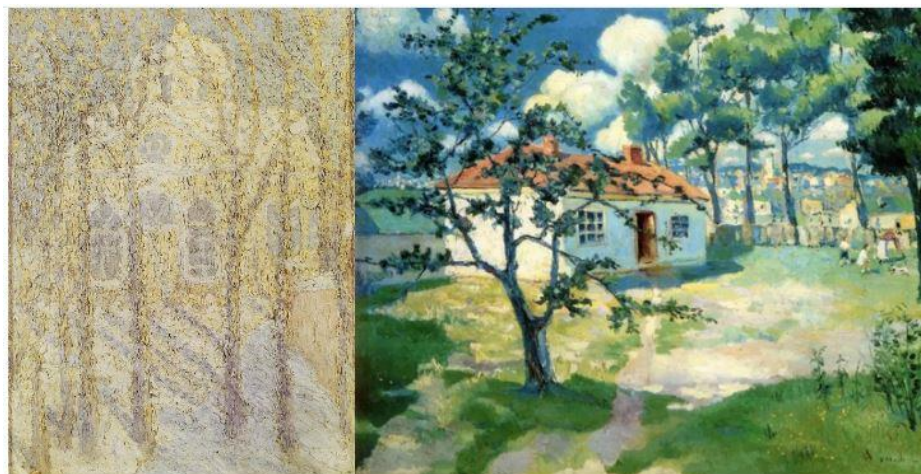


Рис 3. К.С.Малевич "Церковь" 1905 г.

Рис 4. К.С.Малевич "Весна" 1929 г.



Рис 5. К.С.Малевич
"Жизнь в большой гостинице" 1914 г.

Рис 6. К.С.Малевич
"Утро после вьюги в деревне" 1912 г.



Рис 7. К.С.Малевич "Супремус №56"
1916 г.



Рис 8. К.С.Малевич "Супрематизм"
1917 г.



Рис 9. К.С.Малевич
"Два крестьянина на фоне полей" 1930
г



Рис 10. К.С.Малевич
"Женщина с граблями" 1931 г

Учебные и творческие работы студентов- дизайнеров:





Рис11.

Библиографические ссылки

1. Библов А. П. Основы формальной композиции: Учебное пособие. Владимир: ВГПУ, 2006. — 81 с.
2. Казимир Малевич. Собрание сочинений: в 5 томах. Москва, 1998. Том 2.
3. Казимир Малевич. Собрание сочинений: в 5 томах. Москва, 1998. Том 2.

RESEARCH AND APPLICATION OF THE "THEORY OF THE SURPLUS ELEMENT IN PAINTING" BY K.S. MALEVICH IN THE COURSE OF LABORATORY CLASSES WITH DESIGN STUDENTS

E. O. Borisova

Annotation: The article is devoted to the study of K.S. Malevich's pedagogical activity on the basis of his theory of the surplus element (TPE) (1923) in order to apply the master's experience in the process of laboratory painting classes for design students.

Keywords: Composition, painting, color, rhythm, texture, plastic, style, space, design.

УДК 7.01

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ВЛАДИМИРСКОГО ХУДОЖНИКА

С. И. УСИКА

А. С. Бузинова

студент магистратуры

Педагогического института

Научный руководитель - А. И. Скворцов

кандидат искусствоведения,

профессор кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского Государственного Университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: В статье рассматривается творческое наследие, творчество владимирского художника С.И. Усика. Устанавливаются связи его живописи с направлением в искусстве Владимира. Анализируется портрет «Наташа», находящийся на реставрации.

Ключевые слова: советская живопись, соцреализм, портретное искусство Владимира

Развитие цветового направления русского реалистического искусства, реализовывалось художниками Владимирской школы живописи через стремление к передаче звонких, ярких, насыщенных, отношений. Живописцы основывались на передаче впечатлении от окружающего мира. Ради этого они, жертвовали деталями, завершенностью привычной взгляду. Поэтому часто о Владимирской живописи пишут, что художники данной школы живописи склонны к обобщенной и упрощенной, плоскостной трактовке пространства и формы. Эти черты побудили дать подобной живописи такое определение как «декоративность».

Хотя Владимирская школа живописи представлена в большинстве своем пейзажами, нашлось место и для портрета. На реставрацию во Владимирский государственный университет картина владимирского художника Сергея Илларионовича Усика «Наташа» (1971) поступила в 2022 году из частного собрания.

Работы художника представлены в Владимиро-Суздальском музее заповеднике. Коллекция не настолько богатая, как например К.Н. Бритова или С.В. Чеснокова. Главным образом подтверждается тем, что художник больше времени уделял музыкальной деятельности чем художественной карьере. Картины, в основном пейзажи, представлены в частных галереях, немногие портреты, что редкость, также можно найти в фонде музея или же на реставрации.

Сергей Илларионович Усик родился 30 декабря 1943 года в городе Владимире. В 1956-59 гг. С.И. Усик учился в изостудии при ДК ВТЗ, в том числе и у одного из основателей Владимирской школы живописи Владимира Яковлевича Юкина (1920-2000). В 1964 году он окончил Ивановское художественное училище одновременно с известным владимирским художником Юрием Федоровичем Лобачевым. С 1971 году он становится постоянным участником областных художественных выставок. В 1970-ые годы заметное влияние на молодого художника оказывает манера письма владимирских мастеров. С 1977 по 1992 годы работал в художественно-производственных мастерских Владимирского отделения Художественного фонда РСФСР. Членом Союза художников России стал лишь в 1996 г. Уделял очень много времени работе и репетициям в ансамбле «Диксиленд», играл на банджо.

Картина С. И. Усика «Наташа», имеет манеру письма характерную для живописи 1960-70-х годов. Картина написана в пастельных тонах. Сюжет представлен в виде бытового портрета. В качестве фона можем видеть типичный для советского времени интерьер ванной. Пространство уплощенное, что характерно для более условного художественного языка. В качестве отделки стен – кафельная плитка голубого цвета, белая раковина и зеркало над ней, под которым расположена полочка для принадлежностей. Фигура девушки в розовом халате расположена в левой половине картины и является основой композиции, в руках она держит полотенце. Художник добивается согласованности и слитности элементов пространства как с помощью правильно выбранной композиции, так и используя средства самой живописи, через хорошо подобранные светотеневые соотношения. Взгляд девушки направлен в пространство, холодный колорит, «замерзший» ритм. Мазки широкие, пастозные, - это отличительная черта для всех картин этого художника. В композиции нет движения, человек лишь опирается на кафельную стену, холодный колорит подчеркивает отчуждённость настроения.

Фигура пребывает в бездействии, меланхолии относительно будущего. Картина не несёт призыва к действию, надежд на светлое будущее, характерных для живописи 80-х годов.

Однако, сопоставляя его работы с картинами других Владимирских художников, можно сделать вывод, его произведения, стоят от них несколько отдельно.

Например, можно отметить сходство картины С.И. Усика «Диксиленд» с картинами другого художника-соцреалиста Е. Д. Редько - «Фантазия музыкальная» и «Лисичка», окончившего Одесское художественно-промышленное училище и Ленинградское высшее художественно-промышленное училище. С 1958 по 1964 годы обучался в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. Репина у академика Б.В. Иогансона. После окончания института переехал во Владимир. В 1967 году был принят в СХ СССР, а в 1968 стал членом Художественного фонда СССР. Основными темами творчества Редько являлись пейзажи, портреты, охотничьи натюрморты, балет, лениниана, регаты, полотна на исторические и военные сюжеты. Поэтому этот художник с трудом вписывался в стиль «владимирской школы пейзажа», с приоритетом в нем цвета.

Также эстетика цвета - то главное, что выделяет владимирских художников среди пейзажистов других школ. Даже К. Н. Бритов «Портрет Ю. Матушевского» (1972) наполнен яркими и насыщенными красками, отличающимися его от работ С.И. Усика и Е. Редько, выполненными в совершенно другой манере.

В заключение можно сказать, что картина С.И. Усика «Наташа» более характерна для соцреализма 1970-х годов, не только по дате создания самой картины (1971) но и по духу, её исполнения. Картина является весьма характерной для времени своего создания – эпохи соцреализма и находится в стороне от общего стиля «Владимирской школы живописи».

Библиографические ссылки

1. Севастьянова Н. И., Ткачев Ю.К. /Художники земли Владимирской: альбом-справочник – Владимир; Москва, 2020. – 330 с.: илл. 269 - Стр.

THE CREATIVE HERITAGE OF VLADIMIR ARTIST S. I. USYK

A. S. Buzinova

Annotation: The article presents information on the style of the 70s and comparison with the work of Vladimir artist S.I. Usyk and his painting "Natasha". The similarities and differences in the painting style of this artist in the context of the Vladimir school are considered.

Keywords: painting, post-impressionism, school

УДК 76

СТАРЫЕ ВЛАДИМИРСКИЕ ДВОРИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ИЗВЕСТНЫХ ХУДОЖНИКОВ

Р. В. Видякова

студент бакалавриата

кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета (г. Владимир, Россия)

Научный руководитель: В. Н. Семенов

доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета (г. Владимир, Россия)

Аннотация: в статье рассматриваются особенности техники владимирских графиков А.К. Саврасова, Б.Ф. Французова, М.В. Белана, В.В. Чернышова.

Обозначаются композиционные приемы: ритм, контраст, равновесие, цельность, открытость/замкнутость.

Ключевые слова: изобразительное искусство, графика, композиция, пейзаж, средства композиции.

На основании проработанной искусствоведческой литературы, было выявлено: понятие композиция (от лат. *compositio* – составление, связывание) – процесс создания художественного произведения, основанный на его содержании, характере и назначении и существенно определяющий его восприятие. Композиция — наиболее значимый и структурирующий аспект творческой формы, обеспечивающий связность и целостность произведения при подчинении его компонентов друг другу и целому. [1].

Понятие «композиция» весьма актуально при изображении пейзажа. Создавая композицию пейзажа, с натуры или по представлению, художник ориентируется на основные средства формальной композиции, такие как (рис. 1):



Рисунок 1. Средства композиции

В процессе исследования представляется необходимым отметить, при изображении пейзажа есть одно общепринятое правило: по композиционной массе небо и земля не должны быть равными. Автор посвящает большую часть изображения небу, если его целью является изображение бесконечного пространства. Если основной задачей является изображение элементов ландшафта,

то граница земли и неба на изображении оказывается выше оптического центра композиции. Следует подчеркнуть, если границу провести по центру, картина распадается на две части, каждая из которых претендует на главенство, нарушается принцип подчинения второстепенного главному.

Это хорошо иллюстрирует произведение Саврасова А.К. «Оттепель» (рис.2).



Рисунок 2. Саврасов А.К. Оттепель

Композиция сложна и вместе с тем вполне естественна; на первый взгляд работа кажется чересчур подробной, но при более внимательном рассмотрении оказывается, что несмотря на детальность, является цельной. Отметим, что все составляющие элементы композиции: небо, деревья, лужа, дом, забор и колокольня кажутся случайными в ритме темных тонов. Однако, именно этот ритм не позволяет взгляду зрителя отрываться от изображения. Четкое разделение пространства картины на три плоскости создает иной ритм: таяние снега, дача и деревья, храм, община. Между небом и землей отсутствует граница, что добавляет общей воздушности местности. Не вникая в специфику изображения, нельзя не восхититься творческой простотой, с которой показан пейзаж типичной русской деревни.

Так, в работе Б.Ф. Французова «Осенние деревья» (рис.3) произведение выполнено качественно и соответствует всем традиционным канонам. Найдено

идеальное соотношение тональных масс, несмотря на ассиметричность композиции, равновесие не теряется.



Рисунок 4. Б.Ф. Французов. Осенние деревья

Анализ показывает, ритм в произведении выстроен по вертикали, горизонтали и диагонали. Деревья и строения образуют вертикальный ритм. Линии крыш в местах их соединения со стенами, а также освещенная дорога к дому задают горизонтальный ритм. Весьма интересен и диагональный ритм в левой части изображения.

Также стоит отметить творческое видение малоизвестных владимирских графиков, которые сосредоточились на изображении фрагментарных пейзажей.

В работе М.В. Белана «Следы на снегу» (рис.5) композиция решается контрастом вертикальных и горизонтальных линий, монотонностью вытянутых по горизонтали форм или приемом кулис, тонко связанных друг с другом. При строгой простроенности элементов изображения, композиция остается незаметной, но остается действенной.



Рисунок 5. М.В. Белан. Следы на снегу

На основании проведенного анализа выявлено: в «Двориках» на работах художника присутствует ритм тоновых связей, а динамика вертикалей (повторяющиеся формы стен, движение и тяжесть снега) производит впечатление нежной, но большой сокрушительной силы.

Подчеркнем: Чернышев В.В. удачно разрешил в работе «Зима на задворках» ряд тоновых эффектов (рис.6). Это прослеживается в следующих деталях: овраги, деревеньки, реки, шатровые церкви, весенние разливы, дворы.



Рисунок 6. Чернышев В.В. Зима на задворках

Автор выбирает замкнутую композицию, ограничивая ее постройками, заборами и деревьями; он убирает все, что мешает расширению пространства; оно растет и уходит бесконечно глубже.

На основании изучения работ художников представляется необходимым сделать следующий вывод: все описанные средства создания композиции – ритм, контраст, равновесие, цельность, открытость/замкнутость – в пейзаже тесно взаимосвязаны и комбинируются друг с другом. Композиция самостоятельно существует, по своим законам, отражающим три основных черты композиции: цельность, уравновешенность и подчинение второстепенного главному.

Библиографические ссылки

1. Голубева О.Л. Основы композиции. Изд. 2-е. – М., 2006 – 121 с.
2. Паранюшкин Р.В. Композиция. Изд. 2-е. — Ростов н/Д : Феникс, 2005. — 79 с. : ил.
3. Ростовцев Н.Н. Учебный рисунок. — М., 1985 – 243 с.
4. Сокольникова Н.М. Изобразительное искусство: Учебник для уч. 5-8 кл.: В 4 ч. Ч. 3. Основы композиции/ Н.М. Сокольникова. — Обнинск: Титул, 2001 — 80с.

OLD BACKYARDS OF VLADIMIR BY WELL-KNOWN GRAPHIC ARTISTS

R. V. Vidyakova

Annotation: the article discusses the distinctive features of the technique of Vladimir graphs by A.K. Savrasov, B.F. Frantsuzov, M.V. Belan, V.V. Chernyshov. Compositional techniques are indicated: rhythm, contrast, balance, integrity, openness/closeness.

Keywords: fine art, graphics, composition, landscape, means of composition.

ОРГАНИЗАЦИЯ ЭКСПОЗИЦИИ ВЫСТАВКИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

А. Д. Винокурова

студент бакалавриата

Педагогического института

Научный руководитель – О. Н. Модоров

доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: В данной статье рассматривается важность приспособления консервативной деятельности музея к современным технологиям и способам организации выставочной деятельности в новом времени. Показаны шаги которые уже постепенно внедряются для популяризации культурных экспозиций.

Ключевые слова: выставка, выставочная деятельность, артефакты, овертуризм, экспозиция, коллекции, универсальный дизайн, визуальная культура.

Выставка – это одна из важнейших частей визуальной культуры современности. В культуре Нового и Новейшего времени характерной чертой является потребность в демонстрации произведений искусства и артефактов в публичном пространстве. Выставлять - делать видимым, представлять всеобщему вниманию, создавать возможность для всеобщего обсуждения, организовывать доступ к уникальному культурному наследию, формировать потребность в общении с ценностями мировой культуры. Однако, не всегда этот опыт глубоко осмыслен и понят посетителями музея. В связи с этим встаёт

вопрос, как сделать более объемными и сложными представления и впечатления, приобретаемые людьми в пространстве музея? В то же время важно сохранить ценность его деятельности, которая направлена на собирание, хранение, исследование, демонстрацию и популяризацию материального и нематериального наследия человечества и среды его обитания. Современные выставочные проекты взяли на себя ответственность в решении этого сложного вопроса. Их задачей является поиск новых возможных решений через осмысление накопленного опыта.

Движение новой музеологии оказало большое влияние на работу современных музеев, на сам смысл, понятие музея и на его роль в современном обществе. В рамках данного движения осуществляется идея интегрированного музея. Его работа направлена на решение актуальных проблем, вовлечение локальных сообществ в сохранение и представление местного культурного и природного наследия, привела к изменениям современного музейного ландшафта в целом. Музей стало возможно рассматривать как особое пространство взаимодействий, целью которых является создание культуры будущего.

Крупнейшие музеи тоже стали претерпевать значительные изменения, вектор их интересов направился на представление своих коллекций широкой национальной и международной общественности. Идея музея как культурного пространства привнесла разнообразие в их деятельность, подтолкнула к экспериментам и ярким выставочным проектам, осуществляемым высококвалифицированными музейными кураторами и знаменитыми архитекторами и дизайнерами.

Сегодня технология создания выставки и концепция её продвижения являются тесно взаимосвязанными и представляются как единый проект. Хотя не так давно их рассматривали и анализировали отдельно. В России широкое распространение получили программы, которые позволяют формировать единое пространство для дискуссии, включающее в себя вопросы создания

временных выставок, новых экспозиций и повторения выставляемых ранее, рассматривая их в различных масштабах. Для этого привлекается достаточно широкая аудитория, в том числе молодёжная, что способствует глубокому проникновению данного проекта в культурную жизнь общества.

Все чаще в профессиональных музейных дискуссиях обсуждается достаточно новый термин - овертуризм. Это феномен, с которым сталкиваются основные туристические направления по всему миру, который обозначает комплекс проблем, возникающих из-за избыточного потока туристов в тех местах, где находятся самые популярные достопримечательности.

Массовый туризм ориентирован, прежде всего, на проход между отдельными отличившимися произведениями и знаковыми отделами экспозиции. В то же время многие посетители из числа местных жителей, систематически посещающих музей, приходят в него в большинстве для того, чтобы посмотреть новую выставку и не уделяют внимания постоянным экспозициям. В связи с указанными реалиями в информационном пространстве создаются и популяризируются платформы, визуально воспроизводящие контент экспозиции, требующий внимания.

Заметна преемственность экспозиционной и музейной культуры в развитии постоянных экспозиций. В таких случаях музей находит выход: новые или отличающиеся по содержанию предметы включаются в постоянную экспозицию, выделяются средствами музейного дизайна и дополнительной информацией, объясняющей это временное контрастное вторжение. Такой прием обновляет и локально меняет постоянную экспозицию, дополняя её содержание.

Некоторые предметы требуют особых условий хранения, для стабильной сохранности. В связи с этим некоторые коллекции могут представляться лишь в формате временных выставок, после которых музейный предмет снова оказывается в специальном фонде. Таким образом, музеи, основывающиеся на

коллекциях, могут обходиться без временных или иногда – без постоянных экспозиций.

Следует отметить развитие тенденции к экспонированию ранее редко выставлявшихся музейных архивов. Становятся открытыми к доступу, ранее закрытые взгляду посетителя фонды музеев. Это явление обрело популярность в различных по масштабу государственных и частных музеях России, которые появляются, демонстрируя нам многообразие художественных, этнографических, исторических и естественнонаучных коллекций.

Средства универсального дизайна. активно используют в своём пространстве современные музеи. Главная его цель — создание равных возможностей для всех людей. Основные принципы: равенство и гибкость в использовании, простой и интуитивно понятный в использовании механизм, легко воспринимаемая информация, дублирующаяся визуально, тактильно и вербально. Он предполагает сведение к минимуму негативных последствий непреднамеренных или случайных действий пользователя. Часто средства этого дизайна введены в предметную среду, оборудование музея и интерфейс гаджетов посетителей. Например: аудио-гиды, таблички с дополнительной информацией, дублирование надписей шрифтом Брайля, яркие тактильные дорожки на полу, интерактивные плашеты и экраны, а так же доступ к официальным сайтам и приложениям музея из личного устройства.

Инновацией в представлении музеев стали outdoor проекты. Это экспозиция за пределами стен музея, в открытой городской среде, что представляет собой совершенно новый способ визуализации и продвижения образа музея. Эта практика призывает сотрудничать с современными художниками, или использовать копии музейных экспонатов, которые могут быть допустимы для показа в данном случае. В настоящее время сотрудничество музеев с творческими кластерами, в которых чаще всего организуются outdoor проекты, и с муниципалитетами, предоставляющими пространство для деятельности, является экспериментом.

Современный музей сталкивается с множеством вопросов, которые обусловлены новой изменяющейся реальностью. Приходится прибегать к помощи квалифицированных специалистов и применять современные технологии для их решения. Благодаря этому экспозиции музея развиваются, обогащаются и становятся более интересными и доступными для посетителей.

Библиографические ссылки

1. . Болами З.А. Как читать и понимать музей. Философия музея. М.: АСТ, 2018. 224 с.
2. Идема Й. Как ходить в музей. Советы о том, как сделать посещение музея по-настоящему запоминающимся. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 128 с.
3. Куклинова И.А. Развитие универсальных музеев в XXI в. // Вестник СПбГИК. 2019. № 1 (38). С. 109-113. URL: http://www.spbgik.ru/upload/file/publishing/vestnik/1_19.pdf (дата обращения 24.08.2019).
4. Ляшко А.В. Выставочное событие в пространстве художественного музея // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 6, 2006, вып. 1. С. 24-34. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vystavochnoe-sobytie-v-prostranstve-hudozhestvennogo-muzeya> (дата обращения 24.08.2019).
5. Юренева Т.Ю. Музеи мира: история и коллекции, шедевры и раритеты. М.: Эксмо, 2011. 496 с.

ORGANIZATION OF THE EXHIBITION IN THE MODERN MUSEUM SPACE

A. D. Vinokurova

Scientific supervisor – O. N. Modorov

Annotation: This article discusses the importance of adapting the museum's conservative activities to modern technologies and ways of organizing exhibition

activities in the new time. Steps are shown that are already being gradually introduced to popularize cultural expositions.

Keywords: exhibition, exhibition activity, artifacts, over tourism, exposition, collections, universal design, visual culture.

УДК 7.012

БУКВИЦЫ: ОТ ИСТОКОВ К СОВРЕМЕННЫМ ДИЗАЙН-ПРОЕКТАМ

Е. Г. Вылегжанина

студентка факультета ИЗО и НР

кафедры Графического дизайна

Государственного университета просвещения

Научный руководитель – Н. Ф. Гурская

член Творческого союза дизайнеров, г. Москва,

член ассоциации художников, г. Мытищи,

доцент кафедры Графического дизайна

Государственного университета просвещения

Аннотация: Изучение исторических предпосылок возникновения знаков и символов является для дизайнерской деятельности важной составляющей проектного мышления. Именно с изучения буквенных знаков люди осваивают возможности получать и передавать знания, так важные для развития цивилизованного человека. Для художника и дизайнера смысловые формы буквенных символов являются одной из основ освоения проектного анализа в творческом подходе. Формообразования букв, письменности, а затем и оформление текста в виде буквиц, стало основой в преподнесении информации. Понятийное строение букв и текста, способность передавать графическими символами разные визуальные образы, является важной составляющей для изучения влияния шрифтового образа на большое количество людей.

Ключевые слова: графический дизайн, реклама, дизайн-проект, рекламные технологии, образ фирмы, имидж компании, фирменный знак, презентация фирменной продукции, реклама фирмы, графический знак, реклама имиджа, оформление упаковки, визуализация, идентификация бренда, дизайн-проект, использование айдентики, рекламная индустрия, трансформация товарного знака.

Исследователи древнеславянской письменности практически в один голос говорят, что литеры старославянской азбуки – это особая тайнопись, имеющая одновременно и религиозный, и философский смысл. Интересная особенность букв в том, что они представляют собой сложную логико-математическую систему, способную донести до нас как цветовые коды, так и стройную музыкальную мелодию. Достаточно внимательно изучить буквы, их строение и проектную структуру, как становится понятно, что Кирилл не просто занимался созданием письменности, а хотел передать потомкам тайное послание древних букв, с которых он смоделировал известные нам литеры. Например, если сложить вместе отдельные знаки азбуки, то можно увидеть назидательные словосочетания: «Азь буки веде. Глаголь добро есте. Живите зело, земляне, и, иже како люди, мыслите нашъ онъ покои. Рцы слово твердо — укь фърътъ херь. Цы, черве, шта ъра юсь яти». Что можно сложить в интересный монолог: «Я изучаю написанное, умею передавать доброе «знание», которое есть в жизни, и оно имеет силу. Мыслите, «рассуждайте», «изучайте» наш мир, «потому что в нем» есть секрет покоя и гармонии. Будьте тверды в своих словах и «поступках». Умейте творить пространство вокруг себя, создавайте энергию света, «через помощь другим». Если вы сможете проникнуть в вечные правила вселенной, сможете постичь малый свет своей божественной сути. «Все зависит от вас и вашей веры» в ясность (божественного начала) внутри вас. [1]

Книгопечатание в Европе и в России появилось в XV и XVI веках. С этого момента Буквица приобретает иное значение и используется как отдельный символ. Буквица - цветные, расписные заглавные буквы с декором, или без, в виде растений, птиц и животных, а также сценами из жизни человечества и выполняющие функцию украшения рукописного. В прошлом печатные издания, иллюстрирующие текст в начале книги ставили ажурные и расписанные иллюстрации с новой страницы или в начале новой темы. Буквица стала являться не просто украшением произведения, но и отражать тему, иногда тайный смысл произведения. Поначалу для буквиц оставляли место и рисовали их от руки, на протяжении нескольких веков над заказами трудились монахи и художники – мастеровые, создавая произведения искусства высокого уровня. Но такие книги были очень дороги, поэтому постепенно во многих книгах стали применять линогравюру, где буквицы стали печатными. Потом их раскрашивали вручную и буквицы, как заставки и шмуцтитулы, по-прежнему оставались искусством. Но теперь буквица стала искусством не только художников, но и мастеров, умеющих делать штампы: резчиков по дереву и гравёров на меди. На гравировку одной сложной буквицы на металле уходило до нескольких месяцев, но уже ее можно было отпечатать в более большом тираже книг. Первым изобрел и применил в нашей стране первопечатник Иван Фёдоров в 1570 году, который создал при дворе Ивана Грозного первый печатный двор, создав и смастерив оборудование своими силами.

Красота буквиц достигалась утонченной работой проектной задумки, где часть буквицы становилась пейзажем или хвостами фантастических птиц. Часто добивались изящества и одной только красной киноварью, отсюда и произошло название красной строки, которую принято использовать и по сей день. Некоторые буквицы были большими, с обильной позолотой из переплетающихся ветвей, промежутки между которыми закрашивались яркими цветами. Буквица в начале книги могла быть просто гигантской и очень богато украшенной. Буквица в начале главы - поменьше, но тоже с цветными рисунками. У

буквицы было несколько этапов развития, каждый из которых привнес в её создание что-то новое и необычное. Так, например, самым древним орнаментом был так называемый древнерусский или старо-византийский стиль оформления. Буквицы этого образа построены на сочетании простейших геометрических мотивов - полукругов, кружков, ромбиков, с мотивами растительного царства - ветки, листья, стебли, цветы.

На смену древнерусскому стилю в оформлении XII веке пришел "звериный" орнамент. В буквице этого периода отсутствуют четкие контуры буквы. Часто в орнаменте использовались изображения животных или птиц. Буквы украшались звериными головами изображением двугорбого верблюда, оседланного коня, барсов, змеи, медведей, львицы, кошки, собаки, волка, единорога, фазана, журавля, сокола или ястреба, ворона в пасти волка. Интересные и необычные мотивы животных, птиц и людей - вот темы этого периода. Во многих буквах отражаются бытовые мотивы, так, буква М, например, изображается в виде двух рыбаков, тянущих сеть с рыбой. Букву сопровождает пояснительная надпись, указывающая на перебранку между рыбаками. В виде буквы Р представлен человек, держащий за ноги зайца. Буква Д изображает царя Давида, играющего на гусях. Варианты буквы Р могут показывать человека, обливающегося водой, где вода является ажурными потоками орнамента.

С начала XV века развиваются два новых стиля оформления буквицы жгутовый, плетеный и растительный. Буквицы плетеного периода как бы стянуты в разных частях узлами. В растительном стиле оформления буквицы отражены разнообразные растительные мотивы - стебли, листья, цветы и другие растительные элементы. В XVI веке начинают широко пользоваться старопечатным орнаментом, где, белые листья и травы изображаются на черном фоне, заполняя все поле. Оригинальность этого орнамента заключается также в применении штриховки, чем достигается объемность буквы. Начиная с XVII века, буквица оформляется в соответствии с тем стилем, которые господствовали в то время в печатных книгах: барокко, рококо, стиль Людовика 16-го, амбир. В

буквицах этих стилей использовались сложные узоры геометрией, всевозможные вычурные линии, разнообразные растительные мотивы, рельефные изображения. Так буквицы дошли и до наших дней. Буквицу часто можно увидеть в художественных произведениях, в газетных или журнальных статьях.

Активной частью графического языка является типографика. Это искусство работы с текстом – умение донести до зрителя смысл через художественно-выразительные средства, которые существуют в виде рисованных, печатных, экранных и объемных шрифтов, используемых в различных формах. [1] В настоящее время, термином "буквица" называют типографский прием, при котором первая буква абзаца выполняется большим размером, отличным, от основного текста, начертанием или украшением вязью, рисунками и цветом. Буквицы могут использоваться на обложке и в форзаце, в начале текста или в местоименном титуле, она помогают проявить читательский интерес и поддерживает его на протяжении развития повествования. Сейчас дизайнеры не ограничивают использование буквиц только в текстах. Некоторые дизайн-проекты используют буквицы в упаковочном сегменте и в текстах для крупной наружной рекламы, в оформлении вывесок и в сувенирной продукции. [2] В настоящее время буквицы используются не только как элемент книги, но и как отдельный самостоятельный символ для идентификации фирменного стиля. Например, элементы каллиграфии сопровождают различные торжественные мероприятия, где Буквица как элемент леттеринга или монограммы является главным атрибутом праздника молодоженов или юбиляра. Ее можно увидеть в деталях одежды байкеров и на форме сотрудников кафе, в оформлении дизайн-пространства выставки, выставочного подиума, навигации различных заведений. Буква уже не воспринимается как элемент какого-то слова, она становится самостоятельным предметом искусства. В наше время самые разные буквицы можно создавать при помощи компьютерной графики. Но и эти буквицы сохраняют сходство со старинными буквицами.

Библиографические ссылки

1. Гурская Н. Ф. Типографика и рекламная индустрия. Использование методов типографики. //Социальный идентификатор: педагогические науки. Сборник по материалам III Всероссийской научно-практической конференции по педагогическим наукам. – М.: Изд-во Эдитус, 2016. - №3. - С. 48-50.
2. Гурская, Н. Ф., Запруднова, В. Д. Разработка этнических логотипов с элементами русской культуры на примере дизайн-проекта для этнического фестиваля «Русская вечерка» / Н. Ф. Гурская, В. Д. Запруднова //Межвузовский сборник научных статей в честь 30-летия факультета ИЗО и НР МГОУ. №5. Москва, 2021. В рамках VI Международного фестиваля науки. Издательство: МГОУ.
3. Клеминсон, Р. Каллиграфия. Рукописные шрифты Запада и Востока. - М.: - Изд-во «Контэкт», 2006.
4. Кудрявцев, А. Шрифт. История. Теория. Практика. - М.: Изд-во Унта Н. Нестеровой, 2003.
5. Маргарет Морган. Буквицы: Энциклопедия декоративной каллиграфии. - М.: Арт-Родник, 2007.
6. Смирнов, С.И. Шрифт в наглядной агитации. - М.: Плакат, 1987.
7. Соловьёв, С.А. Шрифт и декоративное оформление. - М.: Высшая школа, 1993.

LETTERS, FROM THE ORIGINS TO MODERN DESIGN PROJECTS

E. G. Vylegzhanina

Scientific supervisor – N. F. Gurskaya

Annotation: The study of historical prerequisites for the appearance of signs and symbols is an important component of design thinking for design activities. It is with the study of letter signs that people master the opportunities to receive and transmit knowledge that is so important for the development of a civilized person. For an artist

and designer, the semantic forms of alphabetic symbols are one of the foundations for mastering project analysis in creative handwriting. The formation of letters, writing, and then the design of the text in the form of letters, became the basis for the presentation of information. The conceptual structure of letters and text, the ability to convey different visual images with graphic symbols, is an important component for studying the influence of the font image on a large number of people.

Keywords: graphic design, advertising, design project, advertising technologies, company image, company image, brand name, presentation of branded products, company advertising, graphic sign, image advertising, packaging design, visualization, brand identification, design project, use of identity, advertising industry, trademark transformation.

УДК 008

ПОНИМАНИЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КЛАССИКИ В СОВЕТСКОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ

Д. М. Гаврилов

аспирант кафедры Теории и истории культуры

Института искусств и культуры

Национального исследовательского Томского государственного университета

(г. Томск, Россия)

Научный руководитель – Д. В. Галкин

доктор философских наук,

доцент кафедры Культурологии и музеологии

Института искусств и культуры

Томского Государственного Университета

(г. Томск, Россия)

Аннотация. В основе статьи лежит рассмотрение ряда высказываний советских искусствоведов о классическом и, в частности, реалистическом искусстве.

Отличительной чертой работы является анализ трудов критиков модернизма и авангарда, в которых феномен классики представляется в качестве образцовой модели по отношению к течениям и направлениям в искусстве XX столетия. Понимание классического искусства нашло отражение в материалах В. В. Ванслова, Р. Р. Вахитова, В. А. Крючковой, М. А. Лифшица, Н. Я. Малахова и Л. Я. Рейнгардт. В качестве результата исследования предлагается развернутая картина, формулирующая мнение советской школы искусствоведения относительно рассматриваемой проблемы.

Ключевые слова: советское искусствоведение, марксизм, диалектический материализм, модернизм, реализм, социалистический реализм

Важнейшую роль в формировании соцреализма сыграла именно ленинская теория отражения, согласно которой жизнь — источник искусства, а искусство — отражение бытия. Ленин неоднократно применял теорию отражения для анализа произведений искусства, высоко оценивая русскую реалистическую традицию. Искусство ему представлялось мощнейшим средством познания жизни и формирования духовного облика людей. Учение Маркса и Ленина рассматривалось советскими искусствоведами в качестве закономерного продолжения классической культуры, чьи ценности были утрачены модернизмом, но отстаивались и развивались в рамках социалистического реализма [5].

Советское понимание классики оказалось наиболее ясно сформулировано в трудах М. А. Лифшица. Согласно его представлениям, революционные процессы порождают периоды, в рамках которых субъекту предоставляется возможность на короткий срок насладиться подлинным бытием, оценив существование за рамками несправедливости, угнетения, зла и любых страданий. Лифшиц называл такие исторические периоды «щелями», настаивая на том, что именно в них и формируется классика. К подобным периодам мыслитель относил Античность, Высокое Средневековье, Итальянский

Ренессанс и Золотой век русской литературы. Классика, в свою очередь, понималась Лифшицем как объективное отражение всеединства реальности, человека, общества, истории и культуры. Подобное отражение не являлось частым явлением и требовало совпадения целого ряда условий. Отражения высшего всеединства, в свою очередь, сами оказывались всеединствами, но уже в своих областях, например, в философии и искусстве. В связи с чем творчество Платона или Пушкина — своеобразные «площадки» сборки соответствующих сфер культур народов и даже цивилизаций [1].

М. А. Лифшиц также отмечал, что идея о разрыве с традициями прошлого является молодым явлением, восходящим лишь к XIX веку. В то же время, модернизм не может быть чем-то совершенно новым, будучи обращением к первобытности и архаике. Лифшиц счел несостоятельной теорию о том, что искусство авангарда требует специальной подготовки, а реализм, доступный массам, пригоден лишь для просветительских целей. Реализм, в его понимании, есть действительно трудное искусство, не требующее пустых обещаний и деклараций, а модернизм — легкое искусство, для которого разрушать — проще, чем создавать. Лифшиц также является автором идеи о «великих консерваторах человечества», к которым он относил Аристофана, Шекспира, Вальтера Скотта, Бальзака, Гегеля. Несмотря на приверженность идеализму, Платон и Аристотель, согласно Лифшицу, наследники «проигранных революций», а идеализм перечисленных мыслителей, в определенных обстоятельствах, мог быть не только оправдан, но и прогрессивен. Рассматривая предложенную концепцию, В. Г. Арсланов находит существенную разницу между такими консерваторами, как Гегель и Шатобриан: если Гегель подвергал революцию критике ввиду перерастания в крайность, способную уничтожить ее же прогрессивные достижения, то Шатобриан являлся противником революции как раз исходя из того, что она породила технический прогресс и демократию, устранив политическую и экономическую власть аристократов [4].

В. В. Ванслов отмечал, что Социалистическая революция вывела магистральную линию искусства из тупика, куда его завело капиталистическое общество и предложила широкие пути для служения общественному прогрессу. Не смотря на это, углубились тенденции распада художественного творчества в реакционном буржуазном искусстве. Ванслов делит искусство на две линии исторического развития: одна связана с прогрессивным восхождением от романтизма к реализму (сначала критическому, а после социалистическому), а другая с постепенным накоплением симптомов упадка. Согласно Ванслову, модернистские произведения попросту невозможно проанализировать с искусствоведческой точки зрения, но вполне возможно в качестве социального феномена, симптома упадка и регресса [6].

Советская психология выявляла большую роль мозга в возникновении зрительного образа, на основании чего рациональность мышления связывалась с порождаемыми человеком визуальными образами. Восприятие объективной действительности посредством зрения легло и в основу реалистического изображения, обобщающего, по выражению искусствоведа В. А. Крючковой, исторический опыт и предлагающего, по мере своего развития, новые концепции, более полно отражающие объективную реальность и осуществляющие процесс ее познания: в средневековой живописи символ восходит к слову, а через него — к библейскому мировоззрению (особенности иконописи хорошо отражают тип средневекового представления о мире). В искусстве же Ренессанса возникают образные структуры более свободного характера, в которых мирозерцание выражается уже не посредством символов, с присущей им строгой однозначностью, а путем отсылок к авторским трактовкам священных текстов, литературным произведениям, а также метафорам и сравнениям, заимствованным из философских учений. Иконописный канон сменяется широким спектром ассоциаций и аллегорическим мышлением, индивидуально трактующим образное содержание. Дальнейшее стремление сделать искусство более демократичным,

а его содержание общедоступным приводило к отказу от аллегоризма и исключению из картины литературных тропов и метафизических символов. Таким образом, живопись предложила прямое высказывание о мире, опираясь исключительно на свой сюжет, социальную и психологическую характеристику персонажей и описание окружающей среды. Художественная концепция разворачивается в миропонимание, зримый образ приводит к работе воображения и категорическое мышление. Восприятие картины проходит обычный для человеческого познания путь от наблюдения к умозаключению. Крючкова приходит к выводу, что авангардные течения повели атаку на устаревшую традицию, третируя фигуративную образность как пассивную копию окружающего мира. Модернизм нанес удар в первую очередь по изображению, тем самым разрушив основу реалистической системы [2].

По версии Л. Я. Рейнгардт, буржуазная демократия опирается на софизм, согласно которому классическое искусство хорошо лишь для своего времени, а история новейшего искусства принимает новый оборот и радость уничтожения, присущая модернизму, поднимается на новую ступень. Рейнгардт также отмечает, что классическая марксистская теория давно заметила, что господствующее направление буржуазного общества проходит под знаком упадка, упадок, в свою очередь, уже встречался в истории, например, когда античная художественная культура медленно перерождалась, а реальные формы переходили в условные, символические и отречение от пластичных образов древнего искусства смешалось с волной примитивного воображения варварских народов.

Рейнгардт настаивает на том, что капиталистическое общество настроено враждебно по отношению ко всей эстетической сфере, чувству красоты и творчеству художника — важнейшей чертой империализма стала война реакционных течений против реалистической традиции, какой бы революционной повесткой не прикрывалась их риторика, октябрьская революция дала могучий толчок искусству нового типа — искусству

социалистического реализма, в котором марксистская идеология нашла сочетание с освобождением от эпигонства и модернизма, в буржуазных же странах художник прогрессивного (реалистического, соцреалистического) направления лишается буржуазных покупателей, коллекционеров и выставочной активности, попадая под прицел буржуазной критики [8]. Западное искусствоведение не обошло стороной советское искусство, связав появление соцреализма с политикой нэпа и называя его не творческим методом, а суммой партийных директив [5].

В качестве примеров подъема реалистического искусства Рейнгардт приводятся некоторые явления западной живописи первых послевоенных лет, особенно во Франции, где опыт демократического движения во время борьбы с гитлеровскими оккупантами поставил вопрос об искусстве, близком и понятном массам. Согласно ее теории, реализм поднимает социальные вопросы, участвует в борьбе и именно поэтому является оружием, а французский рабочий, в свою очередь, является наследником всех достижений старой культуры и единственной силой современности, способной открыть для искусства новую эру общественного внимания и народной любви. Л. Я. Рейнгардт также отмечала, что недостатки реалистических течений вытекают из сложных обстоятельств времени и под влиянием затянувшегося процесса гниения буржуазной культуры, соединить же различные прогрессивные тенденции, выросшие независимо друг от друга, слив их в общий поток соцреализма можно только на почве глубокого понимания революционной диалектики Маркса и Ленина [8].

На основании вышеупомянутых теорий, следует прийти к выводу о том, что придерживаясь идей диалектического и исторического материализма, советские искусствоведы рассматривали социалистический реализм в качестве логического продолжения искусства, которое, в широком смысле, принято считать «классическим» (в чей репертуар могут входить произведения разных исторических периодов, от наскальной живописи и античности до

реалистических школ). Согласно советской искусствоведческой риторике, классическое миропонимание было ориентировано на высшие возможности нравственного, интеллектуального и эстетического развития, в то время как в модернизме ведущую роль заняли ценности буржуазных интересов, в числе которых идеализм и формализм. Ссылаясь на искусство средневековья и эпохи Возрождения, Крючкова связывала объективное (в т.ч. визуальное) восприятие действительности с реализмом, взяв во внимание постепенную демократизацию искусства и его отказ от аллегоризма в пользу прямого высказывания, раскрывшегося в реализме (в т.ч. социалистическом).

В общей сложности, вся советская риторика оказалась построена на противоборстве двух систем: (соц)реалистической (коммунистической и прогрессивной) и модернистской (буржуазной и реакционной), придерживаясь этой модели, В. В. Ванслов предлагал анализ модернистских течений в качестве деструктивного феномена за рамками искусства, именно в качестве социального явления.

М. А. Лифшиц оказался не настолько категоричен: искусствовед выделял прогрессивных мыслителей и писателей даже из числа идеалистов, беря во внимание исторические и социальные контексты. Впрочем, Лифшиц неоднократно находил сильные стороны даже у модернистских авторов и врагов советской идеологии (в разное время, искусствовед положительно высказывался о творчестве Винсента Ван Гога, Шарля Бодлера, Эрнста Барлаха, Кэте Кольвиц и А. И. Солженицына) [3; 7].

Библиографические ссылки

1. Вахитов Р. Р. Михаил Лифшиц о классической культуре и «консервативных революциях» // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 5 (103). С. 35-45.
2. Крючкова В. А. Антиискусство: теория и практика авангардистских движений / В. А. Крючкова. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 304 с

3. Лифшиц М. А. Искусство и современный мир. / М.А. Лифшиц. – М.: Изобразительное искусство, 1973. – 320 с.
4. Лифшиц М. А. Что такое классика? / М.А. Лифшиц. – М.: Искусство XXI век, 2004. – 512 с.
5. Малахов Н. Я. Социалистический реализм и модернизм. / Н. Я. Малахов. – М.: Искусство, 1970. – 319 с.
6. Модернизм. Анализ и критика основных направлений: сб. статей / Под ред. И. А. Шкирича. – М.: Искусство, 1987. – 400 с.
7. Павлов П. В. М. Лифшиц. / П.В. Павлов – Ростов н/Д.: Март, 2005. – 112 с.
8. Рейнгардт Л. Я. Современное западное искусство: борьба идей / Л. Я. Рейнгардт. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 360 с.

COMPREHENSION AND INTERPRETATION OF CLASSICS IN SOVIET ART HISTORY

D. M. Gavrilov

Scientific adviser — D. V. Galkin

Annotation. The article is based on a discussion of the questions of Soviet art critics about classical and, in particular, realistic art. A distinctive feature of the article is the analysis of the works of critics of modernism and avant-garde, in which the phenomenon of the classics is presented as an exemplary model in relation to trends in the art of the twentieth century. Understanding of classical art is reflected in the materials of V. Vanslov, R. Vakhitov, V. Kryuchkova, M. Lifshitz, N. Malakhov and L. Reinhardt. As a result of the study, a detailed picture is proposed that formulates the opinion of the Soviet school of art history regarding the problem under consideration.

Keywords: Soviet art history, Marxism, dialectical materialism, modernism, realism, socialist realism

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЦИФРОВЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ РЕСУРСОВ
В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ДЕКОРАТИВНОМУ ИСКУССТВУ
В ПЯТОМ КЛАССЕ**

Е. Н. Голец

студент магистратуры

Педагогического института

Научный руководитель - Л. А. Кошелева

кандидат педагогических наук,

доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: Статья посвящена вопросу использования цифровых образовательных ресурсов в обучении изобразительному искусству. Основное внимание уделяется освоению учащимися учебного модуля "Декоративно-прикладное искусство". В статье сделана попытка дать обоснование применения программы "Learning Apps. org" в процессе обучения декоративному искусству учащихся пятого класса. Приводятся примеры разработанных упражнений и заданий. В качестве примера приводится авторская разработка контрольно-проверочного задания.

Ключевые слова: изобразительное искусство, декоративная композиция, цифровые образовательные ресурсы, упражнения, задания, народные промыслы.

В современном российском образовательном пространстве художественное развитие обучающихся является неотъемлемой частью эстетического воспитания. Осуществляется оно в процессе личного художественного творчества обучающихся, в практической работе разнообразными художественными мате-

риалами. Основными результатами эстетического воспитания обучающихся по обновленным ФГОС являются: восприимчивость к разным видам искусства, традициям и творчеству своего и других народов, понимание эмоционального воздействия искусства; осознание важности художественной культуры как средства коммуникации и самовыражения.

Обучение декоративному искусству объединяет в себе: художественно-творческую деятельность обучающихся, восприятие произведений искусства и художественно-эстетическое освоение окружающей действительности. Для организации указанных видов деятельности учителю необходимо осуществлять поиск наиболее эффективных технологий. В современных условиях цифровые образовательные ресурсы не только помогают учителю обеспечить наглядность в процессе художественного воспитания, но и формируют информационную грамотность обучающихся. Однако, образовательный процесс художественно-эстетической направленности нуждается в конкретных методических разработках. Они должны соответствовать современным требованиям и быть применимы в условиях цифровой образовательной среды.

Вместе с тем, проблема видится в том, что информационные технологии имеют недостаточно широкое поле применения на уроках изобразительного искусства. В частности, в процессе обучения декоративному искусству. В большинстве случаев это связано со стереотипами представлений. Считается, что цифровые образовательные ресурсы можно использовать исключительно с целью формирования зрительных образов и организации контроля знаний. Существует мнение, что при этом практически невозможно дать умения и привить навыки художественно-творческой деятельности.

На основании вышесказанного представляется необходимым дать научное обоснование и разработать методику обучения основам декоративной композиции учащихся общеобразовательной школы. В этой связи важнейшими этапами решения задачи являются: проведение анализа психолого-педагогической и учебно-методической литературы по вопросу исследования;

определение характеристики принципов построения декоративной композиции; проведение анализа содержания и методов обучения созданию декоративной композиции; формулирование теоретических положений методики обучения основам декоративной композиции; разработка методики обучения основам декоративной композиции учащихся пятого класса общеобразовательной школы с использованием цифровых образовательных ресурсов.

Исходя из обозначенной проблемы и необходимости поиска решения поставленных задач, можно предположить следующее: методика обучения принципам построения декоративной композиции будет эффективной, если произвести отбор оптимального содержания учебного материала и на его основе разработать серию заданий на усвоение принципов построения декоративной композиции, формирование умений и навыков построения декоративной композиции в универсальных онлайн-сервисах. Это должно способствовать повышению учебной мотивации учащихся и развитию творческих способностей.

Следует заметить, что под цифровым образовательным ресурсом (ЦОР или ЭОР) понимается информационный источник, содержащий графическую, текстовую, цифровую, речевую, музыкальную, видео-, фото- и другую информацию, направленный на реализацию целей и задач современного образования. В одном цифровом образовательном ресурсе могут быть выделены информационные (или информационно-справочные) источники, а также инструменты создания и обработки информации, управляющие элементы. В специальной литературе даётся понятие: электронные средства обучения - это наглядный вид полученной информации, которая расширяет представление ребят об окружающем мире. Они дают мотивацию для продолжения самостоятельного изучения тем и проходить самопроверку [2]. Электронно-образовательные ресурсы можно использовать на каждом этапе урока: объяснение нового материала, повторение, закрепление, контроле УУД (ЗУН).

Одной из рекомендуемых специалистами платформ для работы на базе Электронных Образовательных Ресурсов является сервис "Learning Apps. org".

Благодаря ему у педагогов появляется возможность создавать электронные интерактивные и вариативные тесты, упражнения. "Learning Apps. org" представляет собой удобное приложение, предназначенное для обучения с помощью интерактивных модулей [4].

Закономерности создания декоративной композиции изучаются в пятом классе во всех современных учебных программах по изобразительному искусству: ритм, симметрия, асимметрия, композиционный центр и средства композиции (контраст, нюанс, тождество).

Значимое место в них занимают традиционные русские художественные промыслы: Хохлома, Городец, Гжель, Жостов, Мезень, Полхов-Майдан, Дымковская, Каргопольская и Филимоновская игрушки и др. Лаковая миниатюра, декоративное убранство деревянных построек, традиционный женский и мужской костюм, вышивка и другие виды декоративно-прикладного творчества несомненно обогащают художественный опыт детей и закладывают основы национальной культуры. В педагогической психологии процесс усвоения знаний, умений и навыков предполагает последовательное прохождение обучающимися следующих этапов: восприятие; осмысление; понимание; обобщение; закрепление; применение. Цифровые образовательные ресурсы имеют универсальный характер и могут использоваться на всех этапах процесса обучения декоративной композиции:

– Восприятие - рассматривание произведений, высказывание своего отношения к ним, понимание техники исполнения. Осмысление - сравнение произведений декоративного искусства, понимание смысла произведений, работа с художественно-дидактическими таблицами. Понимание - выделение характерных признаков, определение видов декоративного искусства, составление описания по плану, дорисовывание композиции. Обобщение - выполнение элементов декора, выполнение графических зарисовок. Закрепление - исправление ошибок в композиции. Применение - создание эскиза декоративного убранства,

оценивание собственной творческой работы и работ одноклассников, способность дать эстетическую оценку произведениям.

На основании проведённого исследования и сделанных выводов, автором разработана система контрольно-проверочных упражнений и заданий с использованием цифровых образовательных ресурсов. Направлены они на закрепление теоретических и практических знаний, умений и навыков по принципам построения декоративной композиции учащимися пятых классов.

Контрольно-проверочные задания подразделяются на: теоретические (направлены на усвоение знаний) и практические (на освоение умений).

В целом, задания классифицируются по их обучающей направленности:

а) на активизацию (развитие) зрительного восприятия (узнавание видов декоративного искусства); б) на усвоение закономерностей декоративной композиции; в) задания-конструкторы на овладение практическими действиями (форма "конструктор").

Онлайн-сервис "Learning Apps. org". предлагает следующие электронные формы упражнений и заданий: "Найди пару"; "Классификация"; "Хронологическая линейка"; "Простой порядок" (задания-конструкторы); "Заполни пропуски"; "Викторина с выбором правильного ответа"; "Ввод текста"; "Сортировка картинок"; «Пазл "Угадай-ка"»; «Игра "Парочки"»; "Кроссворд"; "Викторина с вводом текста"; "Таблица соответствий"; "Угадывание слов".

В процессе проведенного исследования выработан методический подход к использованию электронно-образовательного ресурса "Learning Apps. org". в процессе обучения принципам построения декоративной композиции. Данный подход предполагает неразрывную взаимосвязь уроков живого общения учителя с воспитанниками на занятиях и использования ЭОР (онлайн-сервиса "Learning Apps. org".) в качестве домашнего контрольно-проверочного задания и реализуется поэтапно в следующей последовательности: 1 - расширение и углубление знаний, умений и навыков при построении декоративной композиции (на законах композиции: целостность, типизация, соподчинение) – учебное

задание, выполняемое на уроке; 2 - домашнее задание в онлайн-форме сервиса "Learning Apps. org". (закрепление и систематизация учебного материала урока, развитие интереса к обучению) – самостоятельная работа учащихся; 3 - применение усвоенного учебного материала в учебно-творческом задании, а также освоение средств выразительности декоративной композиции: симметрия, асимметрия, модуль, ритм, динамика, статика, доминанта, контраст – учебное задание, выполняемое на уроке.

Исходя из этого, автором разработана серия контрольно-проверочных упражнений и заданий на усвоение закономерностей декоративной композиции и овладение навыками её построения: "Виды народных промыслов", "Композиционный центр", "Симметрия и асимметрия", "Элемент композиции", "Контраст и его виды", "Нюанс и контраст в композиции", "Изобразительный язык техники письма", "Орнамент в полосе", "Орнамент в круге", "Орнамент в квадрате", "Орнамент в заданной форме" (прялка, дощечка, шкатулка).

Рассмотрим контрольно-проверочное задание "Виды глиняных игрушек" (Рисунок 1.). Цель: закрепление материала о видах и характерных особенностях традиционных глиняных игрушек - Дымковская, Каргопольская, Филимоновская, Абашевская. Это задание имеет не только обучающее значение, но развивает зрительное восприятие, память и внимание. Обучающиеся определяют игрушки по внешним признакам. В процессе узнавания происходит закрепление понимания отличительных признаков каждой из глиняных игрушек.

Подводя итог, можно сделать вывод: проведённое исследование подтвердило предположение о том, что задания с использованием цифровых образовательных ресурсов позволяют не только сформировать представление у обучающихся о декоративной композиции, но и развивать у них умения и навыки построения декоративной композиции. Важно подчеркнуть - данные задания помогают учителю обеспечить индивидуализацию и дифференциацию образовательного процесса, в том числе, в условиях дистанционного обучения.



Рисунок 1. Задание "Виды глиняных игрушек"

Библиографические ссылки

1. Алферов А.Д. Психология развития школьников [Текст]: Учебное пособие по психологии. – Ростов-на-Дону: Издательство «Феникс», 2000.–384с.
2. Апатова Н. В. Информационные технологии в школьном образовании. – Москва: ИОШ РАО, 1994. – 228 с.
3. Божович Л.И. Изучение мотивации поведения детей и подростков. / Под ред. Л.И.Божович и Л.В.Благонадежной. – Москва, 1972. – 352 с.
4. Система научных ценностей Российского общества: междисциплинарные исследования: Сборник статей по итогам Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (Саратов, 06 марта 2023 г.). / – Стерлитамак: АМИ, 2023. – 139 с.

THE USE OF DIGITAL EDUCATIONAL RESOURCES IN THE PROCESS OF TEACHING DECORATIVE ARTS IN THE FIFTH GRADE

E. N. Golets

Scientific supervisor - L. A. Kosheleva

Annotation: The article is devoted to the use of digital educational resources in teaching fine arts. The main attention is paid to the development of the educational module "Decorative and applied arts" by students. The article attempts to justify the application of the program "LearningApps. org" in the process of teaching decorative arts to fifth grade students. Examples of developed exercises and tasks are given. As an example, the author's development of a control and verification task is given.

Keywords: fine art, decorative composition, digital educational resources, exercises, tasks, folk crafts.

УДК 726

О ПРЕДПОСЫЛКАХ СТРОИТЕЛЬСТВА ГЕОРГИЕВСКОГО ПРИДЕЛА УСПЕНСКОГО СОБОРА ВО ВЛАДИМИРЕ

Е. В. Грибкова

студент магистратуры

Педагогического института

Научный руководитель – А. И. Скворцов

*Заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения,
профессор кафедры «Дизайн, изобразительного искусства и реставрация»*

Педагогического института

Владимирского государственного университета (г. Владимир, Россия)

Аннотация: Рассмотрена роль великого князя Георгия Всеволодовича в истории Владимиро–Суздальского княжества. Героическая личность князя и его всеобщее почитание значительно усилили его значимость в сакральной

жизни Успенского собора, что послужило поводом для строительства самостоятельного Георгиевского придела кафедрального храма.

Ключевые слова: Владимиро–Суздальская Русь, великий князь Георгий Всеволодович, Георгиевский придел Успенского собора во Владимире.

Исходя из поставленных задач, целесообразным представляется рассмотреть три следующих аспекта темы, касающихся во–первых, самой неординарной личности князя, его широкого почитания после гибели и дальнейшей мемориализации его памяти, что привело в конечном итоге к пристройке к храму самостоятельного придела.

Великий благоверный князь Георгий Всеволодович родился 26 ноября 1188 года, его родителями были великий князь Владимирский Всеволод III и великая княгиня Мария Шварновна. Георгий рос благочестивым, боголюбивым сыном. На двадцатом году жизни он вступил в брак с дочерью великого князя Киевского Всеволода Чермного, Агафьей [4; 3].

Великий князь Всеволод III перед смертью решил, что старший сын Константин, княживший на тот момент в Ростове, получит в правление город Владимир, а Георгий будет править Ростовом, но Константин пренебрег волей отца и не приехал на переговоры о престолонаследии, Георгий Всеволодович 24 лет от роду, был объявлен великим князем Владимирским.

После смерти отца, первое время братья жили мирно, но потом началась вражда за престол Владимирский [4;5].

Около города Юрьева произошла кровавая битва. Георгий потерпел поражение. Назначен ему был в удел бедный Волжский Городец.

Но вскоре Константин упросил брата Георгия переселиться в город Суздаль и объявил его наследником престола [4;5].

Через год Константина не стало, и Георгий второй раз сел на престол Владимирский. На престоле князь Георгий занялся благоустройством своих областей. Дружными действиями всех князей Владимирского княжества были

усмирены враги внешние—болгары и мордва, занимавшие места по берегам Оки и Волги, часто беспокоившие набегами Владимирские земли. Великий князь Георгий, чтобы навсегда обезопасить восточные границы своего княжества от врагов, отправился на берега Волги, и осмотрев местность, построил в 1221 году город Нижний Новгород, населил его жителями и построил в нем храмы: Всемиловитого Спаса и Архангела Михаила. Жители этого города благоговейно почитали основателя его—великого князя Георгия Всеволодовича[4;8]. Успех оружия и внутреннее спокойствие страны возвысили славу великого князя. Вследствие этого князь южной Руси стали обращаться к Георгию за советом и помощью, и он не отказывал никому. Два раза во время его княжения киевские Митрополиты посещали его во Владимире и благословляли за благоустройство церковное, за благолепие храмов Божиих и благочестивую жизнь подданных его. Митрополит Кирилл, во время пребывания во Владимире в 1225 году, рукоположил в епископы игумена владимирского Рождественского монастыря Митрофана. Событие это было небывалое для Владимира [4;8]. На благочестие великого князя Георгия это отразилось тем, что по его повелению были перенесены из Болгарской земли во Владимир святые мощи мученика Авраамия, принявшего мученическую смерть за ревностное распространение христианской веры. Георгий Всеволодович пожелал иметь святые мощи во Владимире, и болгары не отказали ему. В 1230 году 9 марта в день поминания 40 мучеников Епископ Митрофан и всё Владимирское духовенство, великий князь и все владимирские жители с почтением и церковными песнопениями встречали за городом его святые мощи [4;9].

Слухи о благочестии князя дошли до Рима, и папа Григорий IX пытался обратить его в католичество. В 1231 г. папа Григорий IX обратился к «славному королю Руси» Юрию Всеволодовичу с предложением перейти в лоно католической церкви, но доминиканские миссионеры, начавшие проповедь католицизма во Владимирской земле, были изгнаны князем Георгием, а

Ярослав, его брат, продолжал борьбу с немцами. Эти факты свидетельствуют о большом международном значении Владимирской Руси [2;12].

С конца 1236 года начали доходить слухи о татарах до города Владимира. 21 декабря 1237 года, татары пленили Рязань и пошли на Коломну, а от Коломны, на Москву. Коломна и Москва были сожжены, и татары двинулись на Владимир. Георгий Всеволодович понимал своё бедственное положение и осознавал, что ему только со своими силами не победить врага, нужны были объединенные силы всей Руси. Великий князь решил оставить свой город и близких своему сердцу людей, для того чтобы собрать рать и дать отпор вражеской силе. Он едет в Ярославскую землю на реку Сить, собирать войско. Батый спешно продвигался с ордой к столице северо-восточной Руси, к городу Владимиру. Во Владимире остаются близкие князя: жена, сыновья, снохи и внуки с небольшой дружиной. Сначала Батый взял город Суздаль, а Владимир держал в осаде, а затем город был сожжен и ограблен. 7 февраля 1238 года, свершилось страшное разорение и опустошение города Владимира. Утром в главном храме началось Богослужение. От зноя и дыма с молитвой к Богу на устах, погибли мученической смертью и причислились к мученическому лику епископ Митрофан, великая княгиня Агафья с дочерью, снохами и внуками [4;17].

Великий князь Георгий Всеволодович узнал печальную весть о гибели города и погибшем семействе его в последних числах февраля. Разом лишился он всего: и города, семьи, и подданных своих.

4 марта 1238 года завязался бой, в котором пролилась кровь, но как не бились мужественно полки русские за землю свою, не смогли победить врага. Сила взяла вверх над храбростью. Великий князь разделил участь воинов своих; обезглавленный, он пал на поле битвы. Мученическая смерть его настигла на 49 году жизни. Правил князь Георгий Всеволодович 24 года (1213–1217,1218–1238) [4;18].

Спустя время после битвы на реке Сити, проезжал в этих местах, Ростовский епископ Кирилл, он приехал, чтобы возвести молитву к Богу об упокоении душ за веру и отечество павших воинов. Среди множества мертвых тел, епископ узнал по великокняжескому одеянию тело Георгия Всеволодовича, но туловище лежало без головы. Он принес тело князя Георгия в Ростов и здесь при плаче и молитвах его похоронили в соборном храме. Через какое-то время была обретена голова Георгия и приложена к телу его [4;20].

В 1239 году-год спустя, после битвы на реке Сити, новый великий князь Владимирский Ярослав Всеволодович, повелел перенести гроб с телом своего убитого брата Георгия из Ростова во Владимир. Гроб с телом убитого великого князя Георгия Всеволодовича перед городом Владимиром встречали епископ Кирилл со всем духовенством и монашеством, великий князь Ярослав и брат его Святослав, их дети, бояре и все жители Владимира от мала до велика. С великим плачем и церковным песнопением поставили гроб с мощами князя в храме Богоматери, где покоились родители и другие державные предки его. Все бывшие свидетелями перенесения мощей его, увидели чудо-святая голова Георгия, отсеченная варваром, приросла во гробе к телу, так что не видно было следа. С тех самых пор от святого тела великого князя Георгия, по сказанию древнего жизнеописания его, начали происходить исцеления всем болящим и с верой приходящим к мощам его[1;13].

Через 407 лет после смерти великого князя Георгия, в 1645 году 5 января, при царе Михаиле Федоровиче и при патриархе Иосифе, обретенные нетленные святые мощи князя Георгия из каменного гроба были переложены в богатую серебряно-позолоченную раку, устроенную по обету патриарха и на его собственные средства. Рака со святыми мощами благоверного великого князя Георгия Всеволодовича помещалась в Успенском соборе между двумя столбами. На одном из столбов золотыми буквами над головою его, написаны стихи, сочинённые впоследствии, как гласит предание, Императрицей Екатериной II [1;13].

Празднество в честь святого благоверного великого князя Георгия совершается церковью 17 февраля (4 февраля по старому стилю). В день памяти святого благоверного великого князя Георгия совершается во всех церквях Владимира, Москвы и Нижнего Новгорода праздничное Богослужение [1;14].

Церковное почитание князя складывалось постепенно. В образе святого, с нимбом, изображение князя Георгия появилось в стенописи московского Архангельского собора уже во второй половине XVI в. В 1638 г. составлена служба великому князю Георгию Всеволодовичу. На протяжении XVII в. создавался целый корпус литературно–церковных произведений, посвященных святому. До начала XX в. в храме сохранялось серебряное кадило – вклад царевны Татьяны Михайловны 1646 г [1;86].

Реликварий князя Георгия, представлял собой целый художественный ансамбль, созданный в Москве лучшими мастерами усердием патриарха Иосифа. Драгоценный убор гробницы состоял из многочисленных серебряных украшений: трех клейм–картушей с чеканным текстом вязью, повествующим о житии, подвигах и обретении мощей святого орнаментированных баз, капителей, полос–пилястр и других деталей. Крышкой гробницы служила икона Георгия, написанная, по предположению, устюжским иконописцем Анисимом Артемьевым[1;96]. Крышку украшал серебряный золоченый оклад и такие же, с чернью, дробницы с изображениями владимирских князей Андрея Боголюбского, Георгия Всеволодовича и Александра Невского. В возглавии стоял второй образ. Первоначально поверх раки возлежал шитый в царской мастерской покров с образом князя Георгия. Вторая шитая икона, меньшего размера, но почти повторяющая покров, вероятно, первоначально висела над гробницей, на столпе. В таком виде реликварий сохранялся до середины XVIII в. Раку делал серебряных дел мастер Костромской губернии села Сидоровского крестьянин Иван Секерин [1;96].

Живописная икона с 1774 г., прежде находилась на гробнице князя вместо крышки, была снята по определению епископа Иеронима и поставлена в

иконостасе зимней церкви, в числе местных образов. Она была украшена серебряным вызолоченным окладом старинной отделки. Образ этот написан, по всей вероятности, в первой половине XVII века, когда открыты были нетленные мощи святого князя Георгия. В XIX в. с упразднением Георгиевского придела, живописную икону перенесли во вновь построенную зимнюю церковь, по-прежнему в качестве храмового образа. В новом храме образ занимал место по правую сторону царских врат против правого клироса. Благоверный князь изображен на нем во весь рост с крестом в правой руке и в великокняжеской мантии поверх ратных доспехов [3;5].

В 1852 г. в самом храме, на раку было сделано новое серебряное надгробие – задняя сторона раки; при этом старое надгробие оставалось, составляя лицевую и две других стороны раки. В 1896 г. прибавилось еще одно надгробие на раку – серебряное, позолоченное, с оградкой. Балдахин и пьедестал также были устроены новые, из белого итальянского и коричневого "лифляндского" мрамора на средства московской купчихи А.А. Шишкиной. При раке имелись малиновые бархатные пелены гладкой голубой парчи, пошитые в 1913 г. к приезду Государя Императора на средства, пожертвованные купеческой девицей Елизаветой Андреевной Белоглазовой, вдовой Параскевой Ивановной Морозовой и купеческой девицей Серафимой Ивановной Петровской [1;96].

Успенский собор является усыпальницей целых поколений князей, княгинь и святителей земли Русской и предваряет своей славой Архангельский собор в Москве и Петропавловский в Санкт–Петербурге, хранящие останки державных властителей великого княжества Московского, разросшегося в обширное государство, а затем в могущественную империю. В тесном ряду славных гробниц соборного храма во Владимире, заключается как–бы живая мемориальная летопись Древней Руси.

С момента обретения святых нетленных мощей великого благоверного князя Георгия Всеволодовича в 1645 году, тысячи богомольцев потекли к ним

на поклонение. И по этой причине было решено построить Георгиевский придел. Известно, что инициатором строительства Георгиевского придела, был епископ Иустин (Михайлов Иаков Евдокимович, 1798–1879 гг.) назначенный 25 февраля 1850 г., на Владимиро–Суздальскую кафедру.

Преосвященный Иустин, много занимался благоустройством новой раки для святых мощей великого князя Георгия. Рака, сооружена была из чистого серебра в 1852 году, на жертвованную от всех сословий сумму [1;74].

Перед ракой в 1855 году преосвященным повешена золотая лампада, пожалованная великим князем Константином Николаевичем и супругой его великой княгиней Александрой Иосифовной по случаю рождения у императорских высочеств–дочери великой княгини Веры Константиновны. Осознав неудобство для совершения богослужения в зимнее время внутри собора, был построен между колокольней собора и храмом новый Георгиевский придел. Этот новый храм и освящен был владыкой в 1860 году 15 октября, в честь святого благоверного великого Князя Георгия [1;74].

С 7 по 9 сентября 1862 года по всей стране отмечалось Тысячелетие России. Согласно записанной в летописи легенде, Рюрик–вождь варяжских дружин, был приглашен для правления в Новгород. Эту дату принято считать годом рождения России. Поэтому случаю во Владимире через 1000 лет, состоялось открытие вновь построенного Георгиевского придела.

Епископ Иустин пребывал на кафедре во Владимире в то время, когда Россия вела войну с тремя великими державами – Англией, Францией и Турцией. Георгиевский придел начал строиться в период русско-турецкой (Крымской) войны 1853–1856 годов, что должно было поднять народный патриотизм, единство и воодушевлять воинов на подвиги. Также известно, что после войны знамёна всех владимирских подразделений были сданы на хранение в Успенский собор и демонстрировались в Георгиевском приделе. Эта функция Георгиевского придела, перешла в него от Успенского собора, вместе

с глубокой сакральностью имени святого князя и наполнила собою всё духовное пространство нового придела [1;75].

Библиографические ссылки

1. Виноградов. А.И. История кафедрального Успенского собора в губернском городе Владимире.–Владимир: Типо–Литография В.Паркова,1905.-147с.
2. Воронин. Н.Н. Зодчество Северо-Восточной Руси 12–15 веков: в 2т. – М.: Изд–во СССР,1961-1962.Т.1.гл.16,23.
3. Георгиевский. В. Город Владимир на Клязьме и его достопримечательности. –Владимир,1896.–208с.
4. Косаткин. В. Святой благоверный великий князь Георгий Всеволодович, чудотворец Владимирский.–Владимир, 1882.
5. Покровский. Н.Н., Ленхофф Г.Д. Степенная книга царского родословия по древнейшим спискам: Тексты и комментарий. Том 1. Житие св. княгини Ольги. Степени I-X Подгот. Н.Н. Покровского. — М.: Языки славянских культур, 2007. — 598 с.
6. Тимофеева.Т.П. Реликварий святого благоверного великого князя Георгия Всеволодовича в Успенском соборе г. Владимира (XVII–началоXX вв.)//Материалы областной краеведческой конференции (22 апреля 2005 г.)–Владимир,2005. С.105-114.

ABOUT THE PREREQUISITES FOR THE CONSTRUCTION OF THE ST. GEORGE CHAPEL OF THE ASSUMPTION CATHEDRAL IN VLADIMIR

E. V. Gribkova

Annotation: The role of Grand Duke George Vsevolodovich in the history of the Vladimir–Suzdal Principality is considered. The heroic personality of the prince and

his universal veneration significantly increased his importance in the sacred life of the Assumption Cathedral, which served as a reason for the construction of an independent St. George chapel of the cathedral church.

Keywords: Vladimir–Suzdal Rus, Grand Duke George Vsevolodovich, St. George's chapel of the Assumption Cathedral in Vladimir.

УДК 73.03

ВЕРТИКАЛЬНОСТЬ ЛИЧНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АЛЬБЕРТО ДЖАКОМЕТТИ

К. М. Двуреченская

студент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Научный руководитель - П. В. Мавшов

доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: в статье говорится о самом высокооплачиваемом скульпторе современности Альберто Джакометти, добившемся сокрушительного успеха в своем творчестве. Объясняется его востребованность в мире искусства, рассказывается о его развитии и творческом пути, освещаются особенности скульптур Джакометти и причины его выбора индивидуального творческого стиля. Делается вывод о том, что всемирное признание Джакометти – результат огромного труда и своеобразная плата за тяжелую судьбу и одиночество, преследующее скульптора на протяжении всей жизни.

Ключевые слова: искусство, скульптура, сюрреализм, скульпторы Швейцарии, современное искусство, Альберто Джакометти.

В современном мире ценность предметов искусства нередко определяется их материальной стоимостью. Конечно, на этот счет можно поспорить, но такой точки зрения придерживается немаленькая часть общества, готовая платить за чье-то творчество большие деньги. Человек, о котором пойдет речь, является самым «дорогим» скульптором двадцатого века. Работы неповторимого мастера Альберто Джакометти не оставляют равнодушным никого, вызывая или чувство неподдельного восторга, или непонимания и отторжения. Они всегда являлись, и по сей день остаются предметом споров и дискуссий среди ценителей искусства по всему миру. Его сюрреалистичные скульптуры, лишенные всякой нежности и обтекаемости форм, были высоко оценены теми, кто понял философию Джакометти, так старательно вложенную в его творения. Несмотря на это, открытым остается вопрос: почему же творчество Альберто Джакометти столь коммерчески успешно, несмотря на свою противоречивость?

Стоит заметить, что имя Альберто Джакометти вызывает у многих ассоциацию с Италией, но родился скульптор в Швейцарии и всю жизнь прожил именно там. Он обучался в Женевской школе изобразительных искусств. С двадцати одного года учился в Париже у скульптора Антуана Бурделле. Именно в Париже Джакометти начал свои эксперименты с кубизмом и сюрреализмом, и в итоге получил признание как один из ведущих скульпторов-сюрреалистов.

Уникальный взгляд Джакометти на реальность начал прослеживаться со статуй, для которых ему позировала сестра и художница Изабелла Роустхорн. Им была создана серия скульптурных портретов женщины, за этим последовала фаза перехода к неповторимому стилю Джакометти – скульптуры начали вытягиваться и становиться тоньше, конечности заметно удлинились. Сам Джакометти рассказывал, что, порой, увлекаясь творчеством, продолжал вырезать до тех пор, пока скульптуры не становились настолько тонкими, что

приводили в ужас и негодование самого художника. Стоит заметить, что перемены в личной жизни также оказали влияние на творчество Джакометти. После бракосочетания с Аннет Арм скульптуры становились больше, параллельно с этим и тоньше.

Интересно, что начало творческого пути Альберто Джакометти сопровождалось созданием реалистичных скульптур, и помимо этого он занимался живописью. Но картины Джакометти не получили должного признания при его жизни. Это же касается и реалистичных скульптур, которые не принесли мастеру известности даже близкой по сравнению с его работами в стиле кубизма и сюрреализма, которые уже при жизни сделали своего автора востребованным и известным.

Следует подчеркнуть, что, даже когда Джакометти достиг популярности и его работы пользовались большим спросом, он все еще переделывал скульптуры, часто даже уничтожая их. Брат Альберто Бруно рассказывал, что, когда художник приходил к ним домой, жена Бруно прятала расставленные по дому скульптуры Альберто. Делала она это потому, что в любой момент художник мог достать свой знаменитый резец и приняться за доработку своего творения. Альберто Джакометти считал, что готовых произведений искусства не существует, и всегда готов был вернуться к одной из работ годами позже [1].

Очевидно, что в работах Джакометти прослеживается некоторая депрессивность. Он говорил, что его цель – зафиксировать образ человека современности. Действительно, в мире, полном неопределенности, Джакометти точно уловил дух времени. Вытянутые, истощенные фигуры навевают мысли об одиночестве личности, ее незначительности в огромном, противоречивом мире. Альберто сам испытывал эти чувства – бесприютность и космическое одиночество. Он неоднократно говорил об этом, но по большей части, как и любой художник, выражал свои чувства в своих работах. Квинтэссенцией всех экзистенциальных эмоций сам скульптор считал бронзовую собаку (1951), печальную в своей реалистичности. По мере того, как

печаль и тревога окутывали душу Джакометти, он все жестче обходился со своими скульптурами.

Подчеркнем, что основным материалом своих скульптурных композиций Джакометти сделал не пластичный материал, а пустоту и пространство. Сжатые до предела, скупые формы скульптур беспощадны в своей выразительности. Существует мнение, что каждый художник проецирует себя в своем творчестве. Альберто Джакометти не стал исключением – на протяжении жизни он страдал от глубокого внутреннего одиночества, переносил многочисленные удары судьбы. Это терзало и истощало его душу, и он видел самого себя таким же изнеможенным, измученным и хрупким, как его скульптуры. В работах Джакометти нет даже намека на любимые всеми рубенсовские формы, они стиснуты, стянуты в максимально выразительные формы, резкие и истощенные – несут в себе все тайны ужасов войны и личных переживаний автора. Скульптуры Джакометти, изображающие человека, всегда вытянутые, строго вертикальные. Эту вертикальность скульптур можно соотнести с вертикальностью личности самого автора, который, как и его работы, подвергался нескончаемым «доработкам» от жизни, которая в качестве резца использовала войну, потери, горе, переживания.

Неповторимый стиль Джакометти ни к чему его не обязывал, его не сдерживали никакие условности, он мог творить так, как чувствует его душа. В мастерской скульптора появлялись скульптуры людей без каких-то конечностей, или наоборот, отдельные части тела, наделенные своим смыслом и выразительностью. Всеобщее признание и собственный вольный характер обеспечивали Альберто Джакометти полную творческую свободу, так необходимую любому человеку искусства.

Конечно, все относится к работам Джакометти по-разному, но никого они не оставляют равнодушными, безусловно вызывая какие-либо эмоции, варьирующиеся от восторга и очарования до ужаса и отвращения. Именно эта способность скульптур Джакометти задеть любого зрителя за живое и стала

причиной его востребованности при жизни и после смерти. Он получал заказы от престижных компаний, дружил со знаменитыми и скандальными личностями. Хорошая дружба связывала его с писателем Жаном Жене, который формулировал суть стиля скульптора как стремление «показать то, что останется от человека, когда исчезнет видимость». Работы Альберто Джакометти продавались на аукционах за рекордную стоимость, а его «Шагающий человек» украшает швейцарские банкноты [2].

Экзистенциальные страдания, вселенское одиночество, терзания, ужасы несправедливости и жестокости мира – цена, которой Альберто Джакометти заплатил судьбе за свой сокрушительный творческий успех. Несмотря на это, можно с уверенностью сказать, что работы Джакометти узнают до того, как прочитают на табличке имя художника – а это, без сомнения, лучшая награда для любого творца, которую нельзя измерить деньгами.

Библиографические ссылки

1. Жан Жене "Мастерская Альберто Джакометти" - Ад Маргинем Пресс, 2017.
2. Альберто Джакометти. Скульптура, живопись, графика: Выставка из собраний Швейцарии. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2008

VERTICALITY OF PERSONALITY IN THE WORKS OF ALBERTO GIACOMETTI

K. M. Dvurechenskaya

Annotation: the article talks about the highest paid contemporary sculptor Alberto Giacometti, who achieved a crushing success in his work. Explains his demand in the art world, tells about his development and creative path, highlights the features of Giacometti's sculptures and the reasons for his choice of an individual creative style. It is concluded that the worldwide recognition of Giacometti is the result of enormous

work and a kind of payment for a difficult fate and loneliness that haunts the sculptor throughout his life.

Keywords: art, sculpture, surrealism, Swiss sculptors, contemporary art, Alberto Giacometti

УДК 374.7

ПРОЕКТИРОВАНИЕ МУЗЕЙНЫХ ЭКСПОЗИЦИЙ. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ И ПРОЕКТНАЯ ДОКУМЕНТАЦИЯ

Л. А. Добрынина

студент бакалавриата

Педагогического института

Научный руководитель – О. Н. Модоров

доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: В данной статье предложены и охарактеризованы структура, разработки и развитие проектирования музейных экспозиций и выставочного пространства. Рассматривается архивация основных материалов по созданию и проведению выставок.

Ключевые слова: музейная экспозиция, документация, научная концепция, архив, экспозиционное пространство, современность.

Сложившаяся в отечественном музейном деле практика в качестве основы всего проектирования выставки называет создание её научной концепции как чётко структурированного документа, «содержащего основы экспозиционного замысла», на базе которого формируется вся последующая проектная документация. Комплекс необходимых документов, его

последовательность и содержание, в котором особое внимание уделяется структуре тематико-экспозиционных комплексов и сопроводительным текстам (заглавиям, аннотациям, экспликациям и цитатам), ориентированы на тематический метод проектирования.

Научная концепция предполагается как полноценное музейное исследование. Она представляет собой научный текст с необходимым справочным аппаратом, состоящий из двух частей: аналитической и проектной. В основе научной концепции составляются последующие документы – расширенная тематическая структура экспозиции и ее тематико-экспозиционный план. Все эти документы ложатся в основу разработки архитектурно художественного решения экспозиции.

В современной музейной деятельности структура и форма объяснения научной концепции вариативна и имеет локальные отличия в определённых музеях. В последнее время многие выставочные проекты оформляются в виде конкурсных заявок, образцы которых можно видеть на сайтах благотворительных организаций, занимающихся финансированием проектов, направленных на развитие музеев и музейной деятельности. Ко всем специалистам, оформляющим подобные документы выдвигаются некоторые требования, такие как чёткость и ясность формулировок, продуманная фиксация целевых установок, корректное описание основных этапов реализации и ясно представленные сроки. На сегодняшний день экспозиционная практика и соответствующая документация многих музеев смещается к широко распространённой в разных странах схеме, при которой основным документом, фиксирующим замысел и основные этапы работы над экспозицией, становится кураторский проект.

Как уже было отмечено, классическая научная концепция как проектный документ предполагает под собой полноценное исследование, основывающееся на достижениях современной музеологии и профильных тем музея научных дисциплин, имеющее необходимый справочный аппарат (сноски и списки

литературы, подтверждающие идею и обосновывающие выбираемые в качестве проектного инструментария экспозиционные методы и приемы). Сегодня такое музейное исследование непосредственно связано с задачами проектирования постоянных экспозиций, а также с разработкой концепции их реэкспозиции. В некотором смысле эта деятельность, принципиально важная для музея, остается в стороне от более заметной выставочной практики, направленной на поиск и показ ярких стилеобразующих имен, резонансных событий и тенденций.

Существует ряд документов, которые неразрывно связаны с кураторским проектом экспозиции. Социокультурная миссия различных музеев отражается в таких документах, как тексты. Эти документы, обозначающие стратегические и актуальные задачи его развития, определяют целевые установки и ожидаемые результаты проводимых временных выставок, а также возможность и необходимость изменения постоянных экспозиций. Эти взаимосвязи отражаются как в аналитической части научной концепции, так и в обосновании кураторского проекта. Важнейшим этапом проектирования экспозиции выставки является разработка, а позже и реализации художественного замысла. К реализации данного этапа привлекаются различные специалисты: архитекторы, дизайнеры.

К XX был накоплен огромный опыт, который сформировал подходы к созданию экспозиций различных выставок. В XX–XXI на первый план в экспозиционной деятельности выходят музейные аналитики, смещая архитекторов и художников на второй план. Возникли, так называемые, «сценаристы» музейных экспозиций. Музейный дизайн направлен на создание пространственных взаимодействий и предметной среды вокруг культурного артефакта. При верной организации среды вокруг экспозиционного элемента, зритель вовлечён в то событие, которое происходит внутри выставочного пространства.

Архитекторы занимают важнейшее место в проектировании музейной экспозиции – в отечественной практике это Е.В. Асс, К.Е. Асс, С. Чобан и др. В

эпоху постмодернизма, в конце XX в., наиболее ярко расцвела музейная архитектура. Так же к проектированию выставок обращались режиссеры, дизайнеры.

Сотрудничество с технологами является важнейшим аспектом организации музейных выставок. Именно технологи реализуют такие сложные оснащения как обеспечения музея в оборудовании, как осмысливание технического оснащения музейной экспозиции. Свет может выступать не только в качестве визуального восприятия зрителя природы, но и в качестве объекта, моделирующего экспозиционное пространство, создавая тем самым световую среду вокруг культурного артефакта. Часто используют различные инсталляции, как видео-, так и звуковые, таким образом объединяя различные аспекты культуры: музыку, киноиндустрию и т.д.

В то же время очевидна мера, необходимость аргументированного использования высокотехнологических средств, которая будет становиться тем острее, чем доступнее будут эти средства для различных выставочных институций. Важно при организации дизайн-проекта музейной экспозиции не забывать о том, что она обязательно должна согласовываться с нормами музейной безопасности, должна обеспечивать сохранность музейных артефактов. Поэтому действия архитекторов и дизайнеров требуют совместной работы с профильными специалистами, следящими за техникой безопасности музея в целом.

Архивация основных материалов по созданию экспозиции и её проведения- завершающий этап документооборота выставки. Собранные во время экспозиции документы могут быть полезными для дальнейшей работы музея над экспозициями различных выставок. Не всегда сохранялись документы по организации выставок, что затрудняло работу музея. Напротив, сохранённые архивы позволяли музею изучить аналитику своей выставочной деятельности. В зарубежной практике такие архивы становятся не только базой научных исследований, но также могут находиться в общественном доступе,

опубликованные на официальных сайтах музеев, как это происходит с Музеем современного искусства (МоМА) в Нью-Йорке, который на базе архивных материалов представляет раздел по истории выставочной деятельности музея и списки проведенных выставок, фотокопии пресс-релизов экспозиций с 1929 г. до нашего времени, а также информацию о выставках архивных материалов, которые происходили и происходят в музее.

Таким образом, сохранение и аналитика музейной документации один из главных аспектов оформления экспозиционно-верного выставочного пространства музеев. Музейная документация позволяет проводить актуальные в современной культуре междисциплинарные исследования.

Библиографические ссылки

1. Джордж Э. Справочник куратора: музеи, галереи, независимые пространства. М.: Ад Маргинем, 2018., 352 с.
2. Майстровская М.Т. Музей как объект культуры. XX век. Искусство экспозиционного ансамбля. М.: Прогресс-Традиция, 2018. 680 с.
3. Музейная экспозиция (теория и практика, искусство экспозиции, новые сценарии и концепции) / отв.ред. М.Т. Майстровская. М.: [Б.,м.], 1997. URL: http://www.future.museum.ru/lmp/books/mus_expo.htm (дата обращения 4.08.2019).

DESIGN OF MUSEUM EXPOSITIONS. MAIN STAGES AND PROJECT DOCUMENTATION

L. A. Dobrynina

Scientific supervisor – O. N. Modorov

Annotation: In this article, the structure, developments and development of the design of museum exhibitions and exhibition space are proposed and characterized.

The archiving of the main materials for the creation and holding of exhibitions is considered.

Keywords: museum exposition, documentation, scientific concept, archive, exhibition space, modernity.

УДК 792

ПЛОСКОСТИ И ПРОСТРАНСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ МАУРИЦА КОРНЕЛИСА ЭШЕРА

Ю. Е. Евреева

студент бакалавриата

Педагогического института

Научный руководитель – С. В. Евграфов

член Союза художников РФ,

доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: Статья посвящена Маурицу Эшеру— основоположнику импоссибилизма и мастеру оптических иллюзий. В данной статье исследуется влияние его работ на восприятие плоскости и пространства. Разработанный метод разбиения плоскости позволит применять замощения в дизайне. В статье приведены методы разбиения плоскости на основе работ эшера, подтвержденные математическими исследованиями мозаик – разделение на регулярные и нерегулярные мозаики. Собственное преобразование Эшера-«Метаморфозы»- разбиение плоскости, в котором фигуры не только изменяются, но и искажают плоскость. Представленная эволюция работ – мозаик Эшера покажет его влияние на искусство и дизайн.

Ключевые слова: М. Эшер, мозаика, композиция, дизайн, геометрические фигуры, плоскость.

Мауриц Корнелис Эшер – самый яркий представитель имп-арта, голландский график, известный своими детализированными реалистичными гравюрами, в которых достигаются причудливые оптические и концептуальные эффекты. Родился художник 17 июня 1898 года в Нидерландах — умер 27 марта 1972 года в Ларене.

Мауриц Корнелис Эшер — мастер литографии и редкий пример художника, имевшего при жизни профессиональное признание как среди «физиков» — научного математического сообщества, так и среди «лириков» — в мире искусства. Стоит отметить, что в настоящее время, когда произошёл синтез изобразительного искусства и дизайна; точных наук, цифровых технологий с художественным творчеством, возникли предпосылки, условия для восприятия, понимания и оценки творчества этого незаурядного художника.

Среди работ известного графика можно выделить серии мозаичных композиций, интерес к которым возник в 1936 году, во время путешествия по Испании. Художник, зарисовывая арабские мозаики, провел много времени в Альбгамбре. Позже Эшер скажет, что это послужило для него «богатым источником вдохновения».

Общеизвестно, что мозаика - набор замкнутых фигур, которыми можно замостить плоскость без пересечений фигур и расстояний между ними. Мауриц Корнелис работал над регулярными мозаиками, где делил графический лист на одинаковые фигуры. В математической науке ранее было доказано, что для такого разбиения плоскости возможно использовать только три правильных многоугольника: треугольник, квадрат, шестиугольник. Примером тому служит его графическая работа 1941 года «Ракушки и морская звезда».

Особое место в творчестве Эшера занимают и нерегулярные мозаики, в которых образуется неповторяющийся узор, на основе правильного пятиугольника, создающий у художника сложные композиционные сюжеты, как например гравюра «Небо и вода» 1938 года. Мастер создаёт собственный вид разбиения плоскости – «метаморфозы», фигуры в этих мозаиках не только изменяются, взаимодействуют друг с другом, а также в отдельных работах искажают и плоскость. Этому открытию Эшера посвящена серия «метаморфозы».

Мауриц Корнелис работал с Королевской почтой Нидерландов, создавая дизайн поздравительных открыток и почтовых марок. Также в период вышеназванного сотрудничества художник выполнил 50-метровое панно «Метаморфоза III», в котором наглядно продемонстрировал различные приемы мозаичного замощения пространства в сочетании с оптическими иллюзиями. В «Метаморфозе» геометрические фигуры плавно перетекают в изображения птиц, животных и архитектурных форм, чтобы потом закольцеваться и вернуться к первоначальному рисунку. Среди прочего, Эшер также выполнил дизайн обёрточной бумаги для нескольких компаний, в том числе для крупной сети нидерландских магазинов De Vijenkorf, почтовых марок, денежных банкнот, экслибрисов для своих друзей, плафона для главного здания компании Philips в Эйндховене, трёх колонн для учебного в Гааге и рельефа «Пегас» для школы также в Гааге. Панно «Птица» Эшера на стене Национального музея керамики Принцессехоф, Леуварден и композиция «Птица-рыба» на фасаде промышленного здания в Гааге. Большая часть этих проектов не была реализована.

Считается, что графика Эшера повлияла на современный дизайн и анимацию. Эшер известен, прежде всего, своими сюрреалистичными литографиями, гравюрами на дереве и металле, в которых он исследовал пластические аспекты понятий бесконечности и симметрии, а также особенности психологического восприятия сложных трёхмерных объектов

и «невозможных фигур»- оптических иллюзий, в которых фигура кажется проекцией обычного трёхмерного объекта, но при внимательном рассмотрении которой становятся видны противоречивые соединения элементов фигуры. Создаётся иллюзия невозможности существования такой фигуры в трёхмерном пространстве. Очарованный «невозможными фигурами» и парадоксами в природе, Эшер черпал идеи из неевклидовой геометрии, интерпретировал законы математических статей геометра Джорджа Поля и физика Анри Пуанкаре продолжал исследовать формы и пространства с помощью оптических иллюзий в своих работах.

Эшер использовал регулярные образцы мозаик, применяя к ним трансформации, которые в геометрии и изобразительном искусстве называются симметрией, отражением и смещением. Также он искажил основные геометрические фигуры, превратив их в животных, птиц, ящериц и других живых существ. Вышеназванные деформированные образцы мозаик имели трех-, четырех – и шести-направленную симметрию, таким образом сохраняя свойство заполнения плоскости без перекрытий и пауз. Эшер вдохновил последователей на использование в дизайне его композиций, основанных на геометрических схемах.

Автор рисунков – А. Цукарь разработал свои мозаики, опираясь на творчество Эшера [1]. Дизайнер Давид Кайхой заполняет изображениями объемных кубических орнаментов жилое пространство интерьера, создавая оптическую иллюзию излома поверхности стен. Подобный эффект у дизайнера сложился благодаря фрагментам изображений Эшера, который часто использовал прием искажения поверхности в пространстве в работах «Метаморфозы I, II, III», «Цикл» творческого периода «Швейцария и Бельгия».

Изучение и анализ графики Эшера и его последователей актуально в процессе профессиональной подготовки студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлениям: дизайн, изобразительное искусство, реставрация, архитектура. Важность освоения основ формальной композиции,

её законов и средств в своих трудах отмечали такие педагоги и художники, как Е.В. Шорохов, Н.Н. Ростовцев, Н.Г. Ли, И. Иттен. Эшер мастерски организует плоскости форматов графических листов, в которых пространственные иллюзии с математической точностью выстраиваются по законам композиции. Анализ данного подхода к ведению работы, его изучение и применение на практике студентами художественных и педагогических ВУЗов повысит уровень их профессиональной подготовки, компетентности. В связи с этим большую роль будет играть разработка ряда упражнений, направленных на освоение законов и средств композиции.

Большинство работ знаменитого голландского графика выполнены в ахроматической гамме, что при этом не лишает их яркости и выразительности. Художник, сузив диапазон, работая с ограниченной тоновой шкалой, применяет контраст. Роль вышеназванного средства композиции в книге «Искусство формы» отмечает и Иоханнес Иттен, указывая, что его занятия по созданию образа базировались на учении о контраста [4], основательно им изученные и систематизированные, ставшие одной из главных линий в его системе заданий и упражнений. С целью изучения возможности тона, ограничивая его диапазон, можно рекомендовать применение монотипии, как основы для создания формальной композиции. Важность включения упражнений с использованием абстрактных пятен отмечает и Николай Ли. Художник-педагог предлагает ограничивать кляксу на листе бумаги сообразно её форме и размеру, а так же включать процесс воображения и рисование предметов по памяти, как помещая их в определённые границы, так и выполняя обратную операцию [6].

Кроме того, следует отметить, что расширению кругозора и развитию мотивационной компоненты в учебном процессе способствует включение различных техник и приёмов, как например фроттаж, активно применявшийся в своей творческой деятельности художником-сюрреалистом – М. Эрнстом и разработанный им в 1925м году. Фроттаж (фр. Frottage — натирание, протирка) — техника переноса на записываемую поверхность текстуры материала

рельефа посредством натирающих движений незаточенного карандаша. Весьма образно немецкий художник определял термин «коллаж», как «... систематическую эксплуатацию случайного или искусственно спровоцированного соединения двух или более чужеродных реальностей в явно неподходящей для них среде, и искра поэзии, которая вспыхивает при приближении этих реальностей».

На наш взгляд, целесообразно предложить дальнейшее развитие системы упражнений с акцентом на более математически выверенное создание композиций, основываясь на ряде схем графических листов Эшера. Однако, следует отметить, что изменение баланса в сторону «математики» не исключает творческую компоненту. В учебном процессе она должна оставаться одним из главных составляющих на всех его этапах. Такие техники, как коллаж, фроттаж, монотипия позволяют получать большое количество решений за короткий промежуток времени, отличаются мобильностью и вариативностью.

Важную роль в творчестве Эшера играют знания законов линейной и воздушной перспективы, которые наряду с точными, выверенными композиционными схемами создают сложные, сюрреалистичные образы с продуманным положением, длиной и толщиной каждого штриха. Как отмечают Е.В. Шорохов и Н.Н. Волков, композиция произведения искусства есть замкнутая структура с фиксированными элементами, связанная единством смысла и важнейшим критерием, характеристикой композиционно грамотной работы определяют цельность [3]. Стоит подчеркнуть единство, универсальность и взаимодополняемость компетенций, формируемых различными науками, что является актуальным в процессе профессиональной подготовки студентов ВУЗов.

Можно сделать вывод, что анализ произведений изобразительного искусства, включение в учебный процесс специально отобранных упражнений, направленных на усвоение знаний законов и средств композиции и развитие умений грамотно организовывать площадь формата, работая с плоскостью, или

с пространством способствует процессу становления будущего специалиста в области изобразительного искусства, дизайна, реставрации и архитектуры.

Библиографические ссылки

1. Волков Н.Н. «Цвет в живописи»: Учеб. Пособие изд. В. Шевчук : В. Шевчук, 2014.
2. Гарднер М. «Математические новеллы»: Книга/ Пер. с англ. Ю. А. Данилова. Под ред. Я. А. Смородинского 2-е изд., испр. И доп. М. : Мир 2000. 416 с.
3. Диль Г. Макс Эрнст /под. Ред. Н.А. Борисовской, Е.С. Гордон. Изд. Слово, 1995
4. Иттен И. «Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах»: Пер. с нем. И пред. Л.Монаховой, худ. Изд. Д.Аронов. М. : Д. Аронов 2018.
5. Ли Н. Г. Учеб. Для студентов худож.-граф. И архитект. ВУЗов и Фак. : Эксмо, 2005, 480 с.
6. Ростовцев Н.Н. Академический рисунок: Учеб. Для худож.-граф. Фак. Пед. Ин-тов.2-е изд., доп. И перераб. М : Просвещение, 1984.
7. Цукарь А. «Развитие пространственного воображения. Задания для учащихся»: Учеб. Пособ. М. : Союз, 1999. 144 с.
8. Шорохов Е.В. «Основы композиции»: Учеб. Для студентов худож.-граф. Фак. Пед. Ин-тов 2-е изд., перераб. И доп. М. : Просвещение, 1986.
9. Эшер. Каталог. / под ред. Е. Алленова, А. Извеков, П. Спинелла. Изд. Арт Гид, 2013.
- 10.Арт Электроникс [Электронный ресурс]: интернет- журнал/ П.Шулешко:К.Головко2003.URL:<https://artelectronics.ru/posts/matematicheskie-illyuzii-moritsa-eshera> (дата обращения 10.04.23)

11. Невозможный мир [Электронный ресурс]: интернет- журнал/ В. Алексеев: Жос де Мей. 1998. URL: <https://im-possible.info/russian/articles/eschers-legacy/jos-de-mey-painting-after-escher.html> (дата обращения: 13.05.23)

PLANES AND SPACE IN THE WORKS OF MAURITZ CORNELIS ESCHER

Yu. E. Evreeva

Scientific supervisor – S. V. Evgrafov

Annotation: The article is dedicated to Maurits Escher, the founder of impossibilism and the master of optical illusions. This article explores the impact of his work on the perception of the plane and space. The developed method of partitioning the plane will allow the use of tessellations in the design. The article presents methods for partitioning a plane based on Escher's work, confirmed by mathematical studies of mosaics – division into regular and irregular mosaics. Escher's own transformation – «Metamorphoses» - a partition of the plane, in which the figures not only change, but also distort the plane. The presented evolution of Escher's mosaics will show his influence on art and design.

Keywords: M. Escher, mosaic, composition, design, geometric shapes, plane.

УДК 7.01

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ИКОНЫ «КИЕВО-ПЕЧЕРСКАЯ БОГОМАТЕРЬ С ПРЕДСТОЯЩИМИ» ИЗ СОБРАНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ ВО ВЛАДИМИРЕ

Е. В. Жильцова

студент магистратуры

Педагогического института

Научный руководитель – А. И. Скворцов
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»
Педагогического института
Владимирского государственного университета
(г. Владимир, Россия)

Аннотация: В данной статье представлен иконографический анализ иконы «Киево-Печерская Богоматерь с предстоящими» конца XIX века, поступившей на реставрацию во Владимирский Государственный университет на кафедру дизайна, изобразительного искусства и реставрации. Рассматривается каноническая иконография представленного образа, а также проводится сравнение между двумя образами и композициями.

Ключевые слова: иконография, композиция, образ.

Киево-Печерская икона Божией Матери является одной из самых древних икон, дошедшей до наших дней, написанных в Киево-Печерской Лавре. Считается, ее автором стал преподобный Алипий Печерский. В центре композиции изображена Богоматерь, сидящая на троне и держащая обеими руками своего сына - Иисуса Христа. Этот иконографический образ Девы Марии относится к типу "Панахранта", что означает "Всенепорочная, Пречистая". Младенец сидит на коленях с распростертыми руками и вытянутыми указательными пальцами в жесте благословения. По сторонам Богоматери на иконе помещены фигуры преподобных – слева с непокрытой головой темноволосый Феодосий, а справа – Антоний. В руках святых изображены длинные свитки с плохо читаемыми черными надписями. Святые Антоний и Феодосий изображены не случайно – они являются основателями Киево-Печерского монастыря, основоположниками монашества на Руси, а также Феодосий был учеником преподобного Антония. Композиция имеет теплый колорит и выполнена преимущественно в охристых и красно-

коричневых цветах. Эта икона имеет огромное значение для верующих и является настоящим культурным сокровищем.

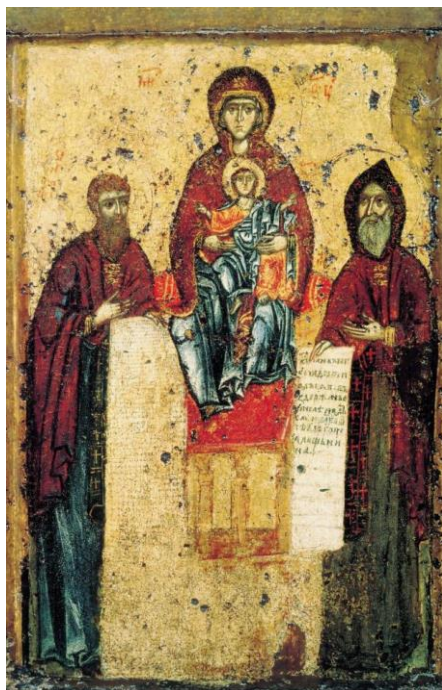


Рис. 1

На иконе, поступившей на реставрацию во Владимирский Государственный Университет, мы можем наблюдать Богородицу, восседающую на троне. Обе ее стопы находятся на амвоне, а на коленях сидит Младенец Иисус Христос, его правая рука сложена в жест благословения. Одно из основных и важных отличий в композиции изображения связано с присутствием святых, расположенных по обе стороны от Богородицы. На левой стороне располагается Николай Чудотворец, чья правая рука находится в благословляющем жесте, а в левой, возможно, держится Евангелие. Святой одет в темно-зеленый фелонь и омофор - знак архиерейской власти. в левой руке, предположительно, Евангелие. Святой облачен в тёмно-зеленого цвета фелонь и омофор – знак архиерейской власти. Левая рука, держащая Евангелие, покрыта омофором и ризой в знак почтения к Божественным словам. Справа на композиции находится Симеон Богоприимец, держащий на руках Младенца Иисуса Христа, возрастом младше, чем Иисус, сидящий на коленях

Богородицы. Сама композиция выполнена преимущественно в темных оттенках, в красных, охристых и зеленых цветах.



Рис. 2



Рис. 3

Нельзя с точностью определить, почему иконописец изобразил именно этих святых, можно предположить, что икона была написана для помощи болящим, ведь сам образ «Киево-Печерской Божией матери», а также Николая Чудотворца и Симеона Богоприимца объединяет помощь в исцелении.

Что касается самого образа «Киево-Печерской Божией Матери», мы можем наблюдать не только за изменением, непосредственно, самой композиции, но и за изменением колорита. Сравнивая первоначальную икону, написанную Алипием Печерским и иконы, написанные позднее, можно наблюдать за тем, что во многих композициях преимущественно остаются охристо-коричневые цвета, колориты икон в основном остаются тёплыми.



Рис. 4



Рис. 5

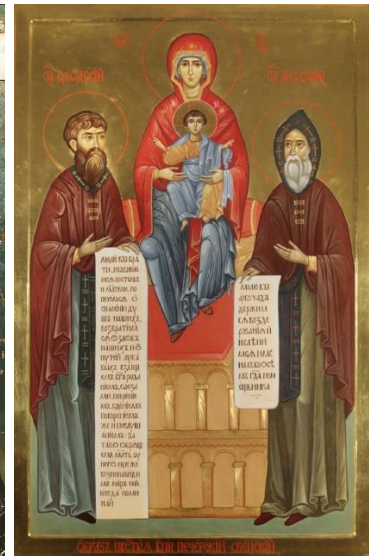


Рис. 6

Библиографические ссылки

1. Ефимова М. Ю. (сост.). Святые Киево-Печерской лавры / Лонгин (Чернуха ; игумен) (отв. ред.). — Киев: Типография Киево-Печерской Лавры, 2011.
2. Овчинников 1986. [506] [М.4-10-1] Овчинников А. Н. «Пантелеимон» из ГМИИ и «Богоматерь Печерская» из ГТГ в свете реставрационного исследования. (Доклад, прочитанный на конференции «Живопись домонгольской Руси 28 октября 1974 года») // Русское искусство XI–XIII веков: Сб. статей. — М.: Изобразительное искусство, 1986.
3. Лазарев 2000/1. [9] [М.7-6] Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. — М.: Искусство, 2000.
4. Русская иконопись 2003. [575] [М.] Русская иконопись. Большая коллекция. — М.: Белый город, 2003.
5. ГТГ 2020. [11758] [М.7-5] Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Древнерусская живопись XII–XIII веков. — М., 2020. — (Древнерусское искусство X–XVII веков. Иконопись XVIII–XX веков; т. 3)

ICONOGRAPHICAL ANALYSIS OF THE KIEV-PECHERSK MOTHER OF GOD WITH THE UPCOMING ICON FROM THE COLLECTION OF THE NATIVITY MONASTERY IN VLADIMIR.

E. V. Zhiltsova

Scientific adviser - A. I. Skvortsov

Annotation: This article presents an iconographic analysis of the icon "Our Lady of the Caves with the Coming Ones" of the late XIX century, received for restoration at the Vladimir State University at the Department of Design, Fine Arts and Restoration. The canonical iconography of the presented image is considered, and a comparison is made between the two images and compositions.

Key words: iconography, composition, image.

УДК 7.012

ИССЛЕДОВАНИЕ КОНСТРУКТИВНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ПРИ ПРОЕКТИРОВАНИИ ОСВЕТИТЕЛЬНОГО ОБОРУДОВАНИЯ

Е. М. Изотова

студент бакалавриата

Педагогического института

Научный руководитель – Н. А. Варламова

доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия).

Аннотация: в статье рассматривается взаимосвязь функциональных и конструктивных особенностей при проектировании осветительного оборудования. Приведено описание этапов проектирование осветительного прибора для спальни.

Ключевые слова: конструкция, светильник, жилой интерьер, настольное освещение, рассеивание света, источник освещения, дизайн, сценарий пользования, среда.

Общеизвестно, что освещение в жилой и общественной среде имеет не только функциональное значение, способствуя комфортному процессу жизнедеятельности, но и влияет на визуальное восприятие пространства.

Заметим, что искусственное освещение обеспечивается осветительными приборами, формаобразование и конструкция которых разрабатываются таким образом, чтобы обеспечить наиболее эффективную реализацию функционального назначения [1].

Представляется необходимым раскрыть понятие «Осветительный прибор» – это устройство, включающее источник света и конструкцию, которая обеспечивает перераспределение светового потока источников света в пространстве требуемым образом.

Вместе с тем, технический регламент Евразийского экономического союза определяет «светильник» как устройство, которое распределяет, фильтрует или преобразует свет, излучаемый одной или несколькими лампами и включает конструктивные элементы, необходимые для удержания, фиксации и защиты лампы, средства для подключения электропитания. При этом под лампой понимается источник оптического излучения, создаваемого в результате преобразования электрической энергии [2].

Следует подчеркнуть, что элементом для защиты и фиксации лампы чаще всего называют плафон, конфигурация которого обеспечивает распределение светового потока – направленный или рассеянный. Элементы для удержания плафонов и ламп различаются по способу установки осветительного прибора, среди которых различают напольные, настольные, настенные потолочные.

Конструктивные элементы светильника могут быть статичными и трансформируемыми - оснащенными механизмами, обеспечивающими

регулировку высоты и поворота плафона или изменения его конфигурации для регулировки светового потока.

Отметим, что проектирование оптимальной конфигурации конструктивных элементов светильника связано с учётом следующих факторов: области применения - интерьер и экстерьер, жилая и общественная среда характера и площади освещения - оборудование для общего и локального освещения.

Рассмотрим подробнее взаимосвязь конструктивного решения осветительных приборов в зависимости от выполняемой функции. Поскольку общее освещение должно обеспечивать равномерное распределение света в пространстве, конструктивное решение таких объектов включает следующие особенности: потолочное, реже настенное расположение, размещение выше уровня глаз, наличие нескольких источников света, конфигурация и материал плафонов должны предполагать равномерное распределение света в пространстве.

Локальное освещение направлено на подсветку отдельных объектов и элементов среды. В связи с этим конструкция должна обеспечивать направленный свет и возможность регулировки светового потока.

Жилое пространство предполагает разнообразие сценариев взаимодействий пользователя с осветительным прибором. Освещение в жилой среде подразумевает необходимость настройки освещения в зависимости от индивидуальных потребностей потребителя.

Названный сценарий может включать трансформацию конструкции - регулировка светового потока за счет изменения формы, высоты, конфигурации плафона, взаимодействие в процессе включения, монтажа и обслуживания, что обуславливает необходимость доступности элементов управления и конструктивных узлов, предполагающих замену лампы.

Следует заметить, что при проектировании осветительных приборов для жилой среды часто предусматривают дополнительные функции, которые

обеспечиваются дополнительными элементами конструкции - наличие органайзера, зон хранения, будильника.

Рассмотрим процесс проектирования конструкции прикроватного светильника для спальни.

Следует подчеркнуть, что проектирование светильного оборудования проводится в несколько этапов: определяется тип объекта в соответствии с основной функцией и областью применения, целевая аудитория пользователей.

Основной функцией прикроватного освещения является локальное освещение, обеспечивающее мягкое рассеивание света в помещении. Как правило, прикроватное освещение выполняет эстетическую функцию, гармонично вписывается в стилистику интерьера.

В процессе анализа ситуации были выявлены примерные размеры поверхностей и высот прикроватных тумб, что позволило рассчитать оптимальные габариты прибора, учитывая эргономические требования к углам падения и распределения света относительно положения человека.

На основании исследования спроектирован универсальный настольный ночник, формообразование которого основано на приеме унификации элементов. Корпус ночника представляет собой объемно-пространственную композицию из параллелепипедов, отличающихся по длине, которые стыкуются с помощью разъемного соединения. Плафоны крепятся к модулям корпуса помощью пазов, что обеспечивает пользователю возможность легкого доступа для замены лампочки. Унифицированные элементы закомпонованы таким образом, что образуют шесть плоскостей параллелепипеда, каждая из которых может устойчиво ставиться на поверхность.

Кроме того, установка ночника на поверхность может производиться в нескольких положениях, что позволяет расширить зону использования (когда имеются поверхности различной ширины, длины и высоты). Положение кнопки выбрано таким образом, что она находится в доступе при любом расположении светильника.

Форма плафона представляет собой усеченный цилиндр с лампочкой внутри. Габариты плафона соответствуют ширине и длине модуля каркаса, что позволяет достичь визуального единства формы. Лампа крепится к цоколю, встроенному в специальную заглушку, которая углублена в торец каркаса.

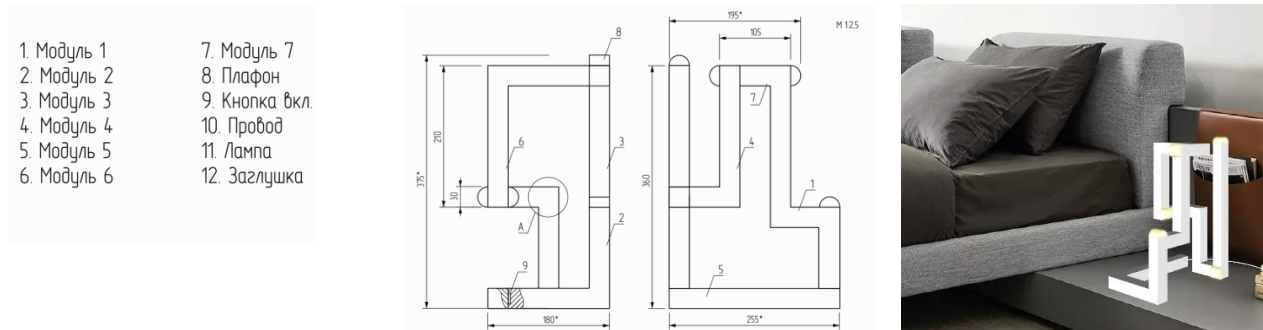


Рисунок 1. Проект прикроватного светильника. Изотова Е.

Конструктивное решение тесно связано с технологией изготовления. Элементы корпуса выполняются из пластика, плафоны выполняются из литого поликарбоната.

На основании изложенного можно утверждать, что конструкция разработанного осветительного прибора отвечает технологическим и потребительским требованиям, а так же будет способствовать формированию жилой среды и гармонично впишется в современный интерьер в скандинавском стиле, лофт, выполняя эстетическую функцию.

Библиографические ссылки

1. Основы эргономики. Человек, пространство, интерьер : справ. по проектным нормам / Джулиус Панеро, Мартин Зелник. - Москва : АСТ : Астрель, 2006 - Смоленск : Смоленский полиграфкомбинат – 319 с/
2. ТР ЕАЭС 048/2019 Технический регламент Евразийского экономического союза "О требованиях к энергетической эффективности энергопотребляющих устройств". Приложения NN 9, 13/
3. Рунге В.Ф., Манусевич Ю. П. Эргономика в дизайне среды : учебное пособие для специальности 290200 "Дизайн архитектурной среды" направления

630100 "Архитектура" и специальностей 052400 "Дизайн среды" и 052500 "Искусство интерьера" направления 530000 "Культура и искусство" / В. Ф. Рунге, Ю. П. Манусевич. - Москва : Архитектура-С, 2007. - 327 с.

RESEARCH OF DESIGN FEATURES IN THE DESIGN OF LIGHTING EQUIPMENT

E. M. Izotova

Scientific supervisor – N. A. Varlamova

Annotation: the article discusses the relationship between functional and design features in the design of lighting equipment. The description of the stages of designing a lighting device for a bedroom is given.

Keywords: construction, lamp, residential interior, table lighting, light scattering, lighting source, design, usage scenario, environment.

УДК 76

ОСОБЕННОСТИ ПОДГОТОВКИ ГРАФИЧЕСКИХ РАБОТ К ТВОРЧЕСКОЙ ВЫСТАВКЕ

E. M. Izotova

студент бакалавриата

кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Научный руководитель Ю. А. Мокшин

доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: В статье рассматривается подготовка выставочной работы и организация выставочного процесса. Проанализированы ключевые составляющие художественного образа произведения на примере двух графических работ.

Ключевые слова: рисунок, линия, штрих, ритм, выставка, натюрморт, драпировка, уголь, законы, гармония, освещение.

Выставка работ занимает одну из наиболее значимых позиций в творческой карьере. Выставка – не только форма отчета автора о своих результатах, анализ проведенной работы и закрепление достижения в списке личных побед. Это лучшая возможность наиболее полно представить знания и навыки, приобретенные в процессе работы, и четко отразить прогресс развития способностей. Это глубокое переживание своей причастности к общему делу – большому и важному, осознание значимости и уникальности своей личности. Это мощный толчок и стимул продолжать осваивать свое ремесло.

Каждая работа имеет тему, цель и задачи. Целью являются положительные изменения в среде, окружающей человека. В контексте творческой выставки это непременно получение эмоции. Творцу необходимо создать нечто уникальное и качественное, чтобы заполучить зрительскую симпатию и похвалу профессионала. Чтобы добиться желаемой цели, перед созданием произведения ставятся задачи. Необходимо собрать воедино теоретическую базу с наработанными практическими навыками и подготовить сюжет.

Рассмотрим этапы подготовки автора графических работ к творческой выставке. Творческая профессия в первую очередь требует знания законов гармонии и средств, помогающих создавать гармоничные произведения [2]. Художественная ценность работы определяется созданным художественным образом, выражением мастера своего чувства. В качестве примера для наглядной характеристики особенностей при подготовке к выставке выбраны

две графические работы автора, выполненные углем: «Натюрморт 1», «Драпировка». Тема была определена простой и незамысловатой. Однако, изображение бытовой сцены с неодушевленными предметами – задача не из простых. Главной целью презентации работ является эмоциональный отклик, который зритель может получить через прочтение художественного образа.

Техника исполнения также была выбрана неслучайно. Уголь – универсальный графический материал с большим потенциалом. Работа, выполненная углем, не только графична, но и живописна. Уголь дает возможность с легкостью совмещать техники штриховки и тушевки в одной работе, которые будут гармонично перекликаться между собой и работать на художественный замысел. Еще одним средством выражения художественного замысла является композиция. По словам П. Руссо, «Композиция существует с момента, когда предметы начинают изображаться не только ради них самих, но для того, чтобы их внешний вид передал отзвуки, которые они вызывали в нашей душе» [2]. Равновесие и единство в «Натюрморте 1» достигнуто балансом светлого и темного. Выдержан строгий ритм вертикальных линий предметов, с которым перекликаются хаотичные складки на заднем плане. Драпировка на второй работе как будто бы растворилась в пространстве, основные акценты – это линии света и тени, строящие композицию. Взгляд непременно будет перемещаться от одного края к другому.

При подготовке графической работы к выставке очень важно подобрать ей соответствующее оформление. Главное при художественном оформлении — найти зрительное, образное выражение основной идеи и предельно ясно и четко донести ее до зрителя. Художественное оформление должно представлять собой совершенно законченное единое целое. Оно не должно акцентировать на себе внимание, но обязательно должно поддерживать рисунок. Для показа натюрморта и драпировки был выбран минималистичный однотонный багет в темном сером оттенке и заказано белое паспарту. При размещении выставочной

работы следует учитывать внешние факторы: характер освещения, расположение в зале.

Подводя итог сказанному, следует отметить необходимость знания особенностей процесса подготовки графических работ к творческой выставке для более успешного экспонирования их в выставочном пространстве.

Библиографические ссылки

1. Все о технике: Рисунок. Незаменимый справочник для художников
Издательство: Арт-родник, 2004 г. – 144с.
2. Голубева О. Л. Основы композиции. – Москва: Издательский дом «Искусство», 2004. - 119 с.

FEATURES OF PREPARATION OF GRAPHIC WORKS TO THE CREATIVE EXHIBITION

E. M. Izotova

Scientific supervisor - U. A. Mokshin

Annotation: the article discusses the preparation of the exhibition work and the organization of the exhibition process. The key components of the artistic image of the work are analyzed on the example of two graphic works.

Keywords: drawing, line, stroke, rhythm, exhibition, still life, drapery, charcoal, laws, harmony, lighting.

УДК 7.01

**СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ИКОНЫ ИКОНОСТАСА В КРАПИВНЕ
КАК РЕСТАВРАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ОСНОВА
ЕЕ РЕСТАВРАЦИИ**

Е. О. Каретина

студент магистратуры

Педагогического института

Научный руководитель – А. И. Скворцов

кандидат искусствоведения,

профессор кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

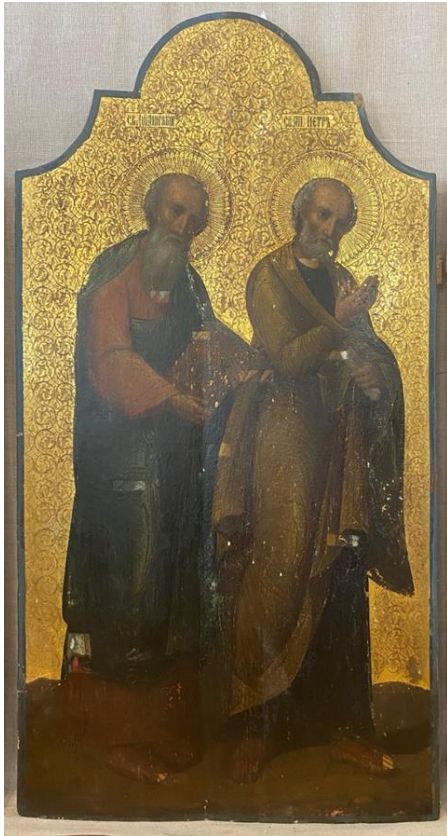
Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: данная статья содержит 7 страниц, 3 рисунка, 10 источников литературы. В статье рассматривается состояние сохранности масляной и темперной живописи, их стилистический анализ. Целью данной работы является проведение консервационно-реставрационных мероприятий на иконе, а также в изучении памятника как прямого источника знаний, который содержит информацию о прошлых эпохах, включая историческую, эстетическую и технологическую.

Ключевые слова: анализ, поновление, масляная живопись, раскрытие, темперная живопись.



Икона «Святой Апостол Иоанн Богослов и Святой Апостол Пётр» поступила на кафедру реставрации икон ВлГУ из Ансамбля Никольской церкви поселка Крапивна Тульской области в 2022 году с предварительной датировкой иконы XIX веком. Икона поступила в аварийном состоянии. Связь красочного слоя с левкасом находилась неудовлетворительном состоянии. На всей поверхности иконы наблюдались сильные шелушения и осыпи красочного слоя. Средне-сетчатый кракелюр присутствует практически на всей поверхности иконы. В утратах просматривались нижележащие слои красочного слоя. Покровный лак, был нанесен толстым,

Рис.1 Икона до реставрации.
неравномерным слоем, наблюдались затеки. Лак со временем потемнел, приобрел желто-коричневый оттенок, за счет чего искажал общий колорит живописи. Основа иконы была подвергнута короблению. Коробление иконного щита, вероятнее всего могло произойти из-за перепадов температурно-влажностного режима, так как храм – место постоянного хранения иконы – является неотопливаемым.

Рентгенограммой и другими методами лабораторного анализа, было установлено, что икона имеет несколько поновлений.

Исходя из опыта, можно сделать вывод, что олифа или масляно-смоляной лак полностью потемнеют в течение 30-90 лет. Это приводит к потере первоначальной яркости цвета и защитного покрытия авторской темперной живописи. Для восстановления яркости цвета и выразительности изображения иконы, не всегда требуется ее полная перезапись. Иногда достаточно ограничиться поновлением отдельных участков. Интересно отметить, что темперная живопись была одним из самых распространенных видов искусства

в Средневековье. Темпера - это краска, которая состоит из связующего вещества (обычно яичного желтка) и пигмента. При поновлении прописывали позем изображения, складки одежд, поновляли фон и по традиции переписывали надписи. В этом случае можно говорить о наличии частичных записей или прописей на иконе.

Поверх потемневшего покровного слоя русские иконописцы писали новое изображение, как правило, совпадавшее по сюжету, но в соответствии с новыми эстетическими требованиями, предъявляемыми временем. Новое время принесло с собой новые веяния. В православной иконописи стали применяться масляные краски. В ходе реставрации данной иконы можно заметить, что при поновлении были соблюдены пропорции, принципы композиционного построения авторского замысла.

Поновление потемневшей иконы свелось к новому золочению нимбов и фона иконы, а также нанесению нового сусального золота. Этому процессу предшествовала предварительная подготовка поверхности - спемзование и выравнивание. Участки под золочение на реставрируемой иконе вычищали до дерева и заново перелевкашивались, а остальная живописная поверхность оставалась нетронутой и прописывалась частично по пробелам. Именословные надписи поновлялись на вновь вызолоченном фоне.

Целью данной работы является проведение консервационно-реставрационных мероприятий на иконе, а также в изучении памятника как прямого источника знаний, который содержит информацию о прошлых эпохах, включая историческую, эстетическую и технологическую.

Изображение Иоанна Богослова идентифицируется по именословной надписи. На иконе апостол изображен в виде старца в рост в красном хитоне и зеленом гиматии в пол-оборота вправо, предстоящим в молнии ко Христу, чей образ расположен в центре деисусного ряда. Апостол бережно несет свое Евангелие ко престолу Божию. Святой апостол и евангелист Иоанн Богослов —

один из двенадцати ближайших учеников Спасителя, автор четвертого Евангелия.

Апостол Пётр, облачённый в тёмно-синий хитон и золотисто-жёлтый гиматий, на иконе изображен в полный рост в пол-оборота вправо. Ладонь правой руки апостола раскрыта, в левой — на белом шнурке он держит ключ и свиток. Пётр — один из двенадцати апостолов в Новом Завете.

Верхний слой масляной или академической иконы, как их принято называть в современной иконописи, выходит за границы авторской темперной живописи. От этого фигуры смотрятся массивно. Живописный позем



темперной живописи и детали растительного орнамента были поновлены масляной записью несколько раз. На более ответственных участках (прежде всего на личном письме) иконописцы, стараясь скрыть свои заделки, прописывали оригинал, тонко, лессировочно. И, наконец, исследование пленки покровного лака позволило установить причины разрушения памятника. Химический анализ лака показал, что он представляет собой сложную композицию из смолы, животного клея и воска. Подобное сочетание придавало покровной пленке особую прочность и непроницаемость. Однако эти свойства оказались губительными для ослабленного жесткой расчисткой авторского красочного

Рис.2 Икона после удаления 1 записи. слоя. Лак отрывал от левкаса частицы краски, что приводило к многочисленным осыпям.

Полученные результаты дали богатый материал, значительно уточняющий наши представления о иконе. На основании проведенных исследований

Реставрационный совет пришел к выводу о необходимости раскрытия нижележащей авторской живописи.

Темперная нижележащая живопись иконы во всей своей художественной яркости – это, определенно, и подлинный шедевр иконописного искусства XVIII столетия.

Отнесение данной иконы к работе учеников Оружейной палаты можно подтвердить присутствием признаков «живоподобия», правдоподобия при сохранении традиционных иконописных приёмов, к которым следует отнести пластичность в передаче фигур, написание ликов в реалистической манере, красочный, яркий колорит, активное стремление к психологической характеристике изображаемых персон, применение светотеневой лепки лиц и

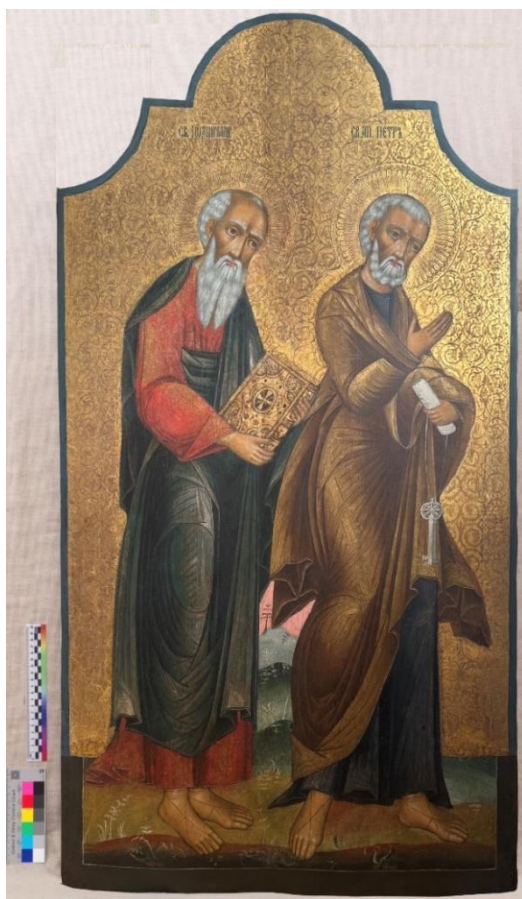


Рис.3 Икона после реставрации.

соблюдение естественных пропорций строения человеческого тела.

Чтобы убедиться в позднем происхождении той или иной части живописной поверхности, определить количество разновременных слоев живописи и их свойства, подобрать для каждого слоя комплекс растворителей, установить экспозицию, определить способ раскрытия проводят пробные раскрытия. Начинают пробные раскрытия на небольших, неответственных местах произведения, сначала на полях, затем на фонах, архитектуре, поземе, одежде. На изображении

ног, рук и ликах фигур святых на иконах пробные расчистки не рекомендуется к выполнению, они производятся уже по отработанной методике в последнюю очередь.

Первый этап — подбор растворителей. Подбор растворителя начинают с наиболее мягко действующего (составы, включающие спирт, воду, пинен), постепенно при необходимости усиливая композицию (используя диметилсульфоксид, этилцеллозольв, формальгликоль и другие растворители). Ватным тампоном, намотанным на черенок кисти и смоченным растворителем, протирают выбранный участок и наблюдают, растворяет ли состав запись. Подобным способом подбирается растворитель, воздействующий на слой записи, хотя запись на разных участках может иметь различную толщину и плотность и удаляться по-разному. Не всегда удается удалить наслоения с тампона. В таких случаях прибегают к использованию смоченного в растворителе компресса (небольшого куска мягкой фланелевой ткани) и определяют время, необходимое для размягчения всего однородного слоя записи.

На основании пробных работ ведут последовательное раскрытие. Раскрытие иконы необходимо контролировать с помощью бинокулярного микроскопа. Убедившись в удовлетворительном состоянии авторского красочного слоя, приступают к раскрытию выбранными методами и составами. Работы ведутся последовательно. Это дает возможность исследовать каждый слой и сохранить записи в тех местах, где авторская живопись утрачена. В местах утрат первоначального слоя оставляют запись.

Этапы раскрытия фиксируют фотосъемкой, подробно описывают, оставляя контрольные участки.

Поскольку икона находилась в неудовлетворительном состоянии это потребовало тщательного методического подхода к подбору растворителей и ведению поэтапного раскрытия.

Библиографические ссылки

1. Аврамов А.А. Переволоцкая волость Крапивенского уезда Тульской губернии / А.А. Аврамов. - Тула: ТППО, 1996. - 126с.

2. Афремов И.Ф. Историческое обозрение Тульской губернии / И.Ф. Афремов
Часть 1. – М.: Типография В. Готье, 1850. -241с.
3. Богуславский В.В. Тульские древности/ В.В. Богуславский. – Тула: Рус.
лексикон, 1995. – 286с.
4. Бобров Ю.Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и
противоречия / Ю. Г. Бобров Российская Академия Художеств,
Государственный Академический институт живописи, скульптуры и
архитектуры им. И. Е. Репина. – М.: Эдсмит, 2004. - 303с.
5. Брегман Н.Г. Реалии в реставрации живописи. Исследования в реставрации.
Тезисы докладов международной научно-методической конференции / Н.Г.
Брегман. – М.: 2001.
6. Брегман Н.Г. Фотодокументация как часть информационной базы в
реставрации живописи / Сборник докладов международной научно-
методической конференции. Н.Г. Брегман. - М.: 2001.
7. Венёвцева О.С. История православной церкви в уездном городе Крапивна.
XIX век. (на правах рукописи).
8. Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой
живописи. XIX век / Г.И. Вздорнов; ВНИИ Реставрации. – М.: Искусство, 1986.
– 382с.
9. Вздорнов Г.И. Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения
древнерусской живописи / Г. И. Вздорнов; М-во культуры Российской
Федерации, Гос. науч.-исслед. ин-т реставрации – М.: Индрик, 2006. – 412 с.
10. Кеппен П.И. Города и селения Тульской губернии в 1857 году: Изд. Имп.
Акад. наук; на основании приход. списков Тул. епархии под наблюдением акад.
П.И. Кеппена / П.И. Кеппен. – СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1858. – 214с.

STYLISTIC ANALYSIS OF THE ICONOSTASIS ICONS IN THE NETTLE AS A RESTORATION AND METHODOLOGICAL BASIS FOR THEIR RESTORATION

E. O. Karetina

Annotation: this article contains 7 pages, 3 figures, 10 sources of literature. The article examines the state of preservation of oil and tempera paintings, their stylistic analysis. The purpose of this work is to carry out conservation and restoration activities on the icon, as well as a comprehensive study of the monument, which is a direct source of knowledge bearing historical, aesthetic and technological information about past eras.

Keywords: analysis, renovation, oil painting, disclosure, tempera painting.

УДК 7.01

ИКОНА «СОЛОМОН И ЕЛИСЕЙ» ИЗ ИКОНОСТАСА НИКОЛЬСКОГО ХРАМА В КРАПИВНЕ В СВЕТЕ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА ЕЕ СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ

Ю. В. Кочеткова

студент магистратуры

Педагогического института

Научный руководитель – А. И. Скворцов

кандидат искусствоведения,

профессор кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: Выявляются и классифицируются стилистические признаки иконы, рассматриваются сюжет и иконография произведения. Проводится

также стилистическое исследование иконы до и после реставрации. На основе полученных данных дается сравнительный анализ авторской живописи и поздней записи. Установлены стилистические особенности иконы.

Ключевые слова: иконопись России, провинциальное барокко, поновление и иконография, реставрация икон, записи.

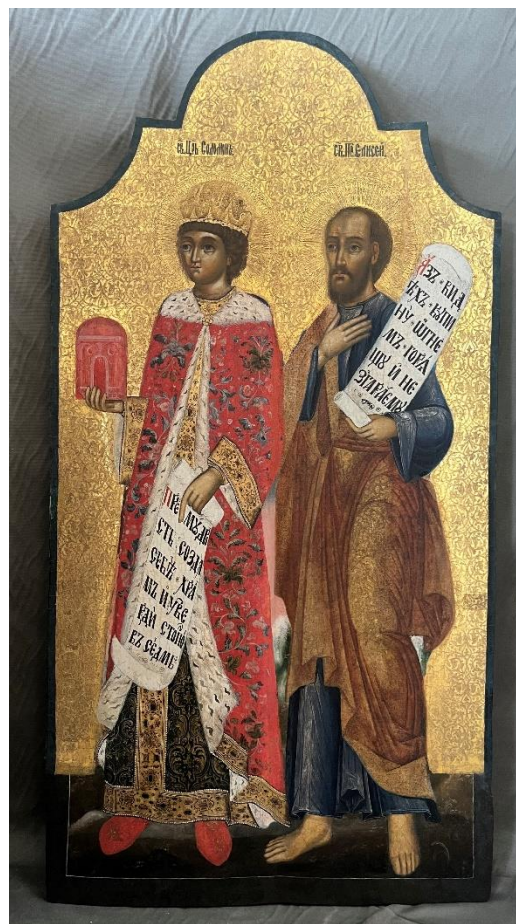
Икона «Святой Царь Соломон и Святой Пророк Елисей» происходит из храма во имя Святителя Николая Чудотворца поселка Крапивны Тульской области, из иконостаса его основного объема пророческого ряда. При поступлении на реставрацию икона находилась в аварийном состоянии и нуждалась в консервации и реставрации.

На заседании реставрационного Совета кафедры ДИИР ВлГУ было принято решение о ее восстановлении и сохранении. Перед тем как приступить к реставрации, изучалась история памятника по сохранившимся документам из Тульского архива. Храм известен уже с 1616 г. Принято считать, что это первое упоминание о существовании прихода и самого храма. До 1759 г. церковь была деревянной и уже стояла на нынешнем месте. Строительство каменного храма в стиле провинциального барокко шло на протяжении 5 лет и завершилось уже в 1764 г. В середине XIX века, в храмовых записях, упоминается богатый позолоченный иконостас, сохранившийся в неизменном виде до наших дней.

Иконостас выполнен в стиле провинциального барокко: криволинейной формы при общей симметрии, с фигурными рамами для икон, и характерной резьбой. Каркас иконостаса был выкрашен в белый цвет, украшен сквозной золоченой резьбой, где гармонично преобладают растительные мотивы. Резьба вполне соответствует деревянной части иконостаса. Икона «Святой Царь Соломон и Святой Пророк Елисей» находится в 4 (пророческом) ряду. Предположительное время создания – XVIII век. Размер иконы 125.8x65.9x3 см. Она имеет прямоугольную форму с фигурным завершением.



1.



2.

Рис 1. Икона «Святой Царь Соломон и Святой Пророк Елисей». Конец XVIII-XIX вв. До реставрации.

Рис. 2. Икона «Святой Царь Соломон и Святой Пророк Елисей». Конец XVIII-XIX вв. После реставрации.

При поступлении на реставрацию изображение святых и позем выглядели темными и мутными на золотом фоне. Поставленные пробы на раскрытие поздних записей показали, что икона неоднократно поновлялась и реставрировалась. Об этом свидетельствовали вставки левкаса в местах утрат. Фон из гипсового наполнителя, покрытого сусальным золотом, отличался от авторского грунта с меловым наполнителем. На поставленных пробах по удалению масляной записи, наблюдалась удовлетворительная сохранность нижележащего красочного слоя. В XVIII – XIX веках поновление икон было широко распространено. До конца XVII века записи исполняли в технике темперной живописи, а с начала XVIII века – преимущественно масляными красками. В XIX веке начинается массовое производство икон с золотыми и

серебряными окладами или с золотым фоном с разнообразной стилистикой. Золото в христианской символике означает Божественный свет. Начинают появляться новые школы и течения, навеянные европейской «модой». Барокко, рококо, ампир выходят из светского пространства и перемещаются на иконные доски. На иконе одновременно могли использовать разные типы серебра - золоченое, матовое или гладкое. В середине столетия главенствующее место начинает занимать эклектика. С одной стороны, в иконах снова используются барочные традиции, а с другой - появляется более мелкая и схематичная орнаментация. Таким образом изображение и фон не воспринимались как одно целое. Икона «Соломон и Елисей» из иконостаса Крапивны, так же была поновлена с учетом модных тенденций.

Над фигурами святых надписи «св. Царь Соломон» и «св. Пр. Елисей». Поздний слой записи на фигурах святых и поземе, выполнен в технике масляной живописи. Лики святых написаны в традиционной академической манере, реалистичны, с пропорциями и взглядом живых людей. Фигуры так же пропорциональны в естественных позах. Царь Соломон изображен молодым и безбородым, на нем царские одежды: красная мантия, обшитая мехом и скрепленная фибулой. Орнамент на мантии выполнен желтым цветом в стиле XIX века. Темная далматика с каймами, красные сапожки, а на голове царская митра. В правой руке он держит Иерусалимский храм белого цвета, в левой руке раскрытый свиток с надписью: «Премудрость созда себѣ храм и утверди». После удаления масляной записи открылась авторская живопись, выполненная в традиции яичной темперы. Фигуры автора более вытянутые, с узкими плечами, движения более угловатые чем на масляной записи. Лик царя Соломона написан в манере XVII-XVIII веков с крупными миндалевидными глазами, яркими светлыми пробелами, дающими ощущение светящегося лика. Мантия царя Соломона ярко-красная с растительным орнаментом и золотой отделкой, типичной для XVIII века. Далматика изумрудного темно-зеленого цвета с золотым византийским орнаментом и золотой каймой, так же типичны

для икон XVII-XVIII веков. На красных сапожках наблюдаются фрагменты позолоты. В правой руке царя Иерусалимский храм ярко-розового цвета с серыми прорисовками.

Пророк Елисей изображен в зрелом возрасте, с выпуклым лбом, почти лысый, с небольшой закрученной бородой. Цвет гиматия темно-коричневый, хитон зеленый с разделками. Правая рука в молебном жесте, в левой держит раскрытый свиток с пророчеством: «Исцелих воды сия не будет в них». Цвет поема и ног пророка Елисея не просматриваются из-за сильного загрязнения и потемнения олифы. После удаления масляной записи на авторской живописи лик пророка выглядит более вытянутым и молодым, с крупными миндалевидными глазами. В целом письмо аналогично лику царя Соломона. На фигуре пророка Елисея, открылся гиматий охристых оттенков, хитон синего цвета с серебристым ассистом. Руки святых изображены более изящно и тонко в соответствии с фигурами. Надпись на раскрытом свитке пророка Елисея: «Азь видех купину огнем горящую и не згараему». [Исх.3:2-3] Пророчество, написанное на авторском свитке, относится к пророчеству пророка Моисея. В Софийском списке подлинника новгородской редакции XVI века: «...надсед, аки Моисей Боговидец, риза багор, испод лазорь, рука правая молебна, в левой свиток, в свитце глаголет: «Рече Иелисей: кого ищите, идете» (во след мене)». Иконография пророка Моисея аналогична иконографии пророка Елисея. Моисей Боговидец изображался в синем хитоне и сверху на него надевался ефод. В руке изображали или жезл, или скрижали с десятью заповедями, или раскрытый свиток с одним из пророчеств. Если взять во внимание тот факт, что авторский фон с иконы был срезан до основания, то можно предположить, что надпись святого была утрачена, и при поновлении иконы имя святого было изменено. А возможно, что это могли изменить целенаправленно, руководствуясь какими-либо влияниями. Авторское решение фона можно предположить по вновь раскрытым фрагментам возле фигур на реставрируемой иконе и на других иконах из пророческого ряда иконостаса. Фон

соответствовал ярким фигурам святых и имел голубые, синие, изумрудные и розовые оттенки, плавно переходящие друг в друга. По принципу других икон можно предположить и наличие архитектурных деталей. Сохранившийся авторский позем являет собой изображение гор земляных оттенков и незатейливой изящной растительностью. На масляной записи позем выглядит цельным коричневым пятном.

Поздние записи отличаются глухим непрозрачным тоном. Тонкие поздние прописи так же имеют тусклый матовый оттенок, по сравнению с первоначальной живописью. Икона была покрыта олифой, которая под слоем копоти потемнела и изображения стали трудно различимы. Масляная живопись выполнена в традиционной манере, соответствующей XIX столетию с золотыми вставками фона, что придавало иконе барочную пышность и яркость, создавая при этом эклектический вид. Авторская темперная живопись исполнена в традициях XVIII века. Она яркая, звучная, со множеством деталей, с ассистами из золота и серебра. Лики приближены к академическому стилю письма.

Проведя источниковедческое исследование и сравнительный анализ иконы «Соломон и Елисей», было выявлено, что на иконе был заменен фон с надписями святых, пророчество на свитке святого Елисея не соответствует авторскому. Первоначальная живопись так же была изменена. В результате наблюдается, что при поновлении был утерян авторский замысел, икона приобрела иной стиль и наполнилась новым смыслом.

Библиографические ссылки

1. Афремов И.Ф. Историческое обозрение Тульской губернии / И.Ф. Афремов Часть 1. – М.: Типография В. Готье, 1850. -241с.
2. Библия. Книги священного писания ветхого и нового завета. – М.: 1997. – 1337с.

3. Богуславский В.В. Тульские древности/ В.В. Богуславский. – Тула: Рус. лексикон, 1995. – 286с.
4. Брегман Н.Г. Фотодокументация как часть информационной базы в реставрации живописи / Сборник докладов международной научно-методической конференции. Н.Г. Брегман. - М.: 2001.
5. Бобров Ю.Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия / Ю. Г. Бобров Российская Академия Художеств, Государственный Академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – М.: Эдсмит, 2004. - 303с.
6. Бычков В. В. Духовно-эстетические основы русской иконы. М.: Ладомир, 1995.
7. Вздорнов Г.И. Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи / Г. И. Вздорнов; М-во культуры Российской Федерации, Гос. науч.-исслед. ин-т реставрации – М.: Индрик, 2006. – 412 с.
8. Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век / Г.И. Вздорнов; ВНИИ Реставрации. – М.: Искусство, 1986. – 382с.
9. Гренберг Ю. И. От фаюмского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи: две тысячи лет эволюции. М.: ИД «Искусство», 2004.
10. Кеппен П.И. Города и селения Тульской губернии в 1857 году: Изд. Имп. Акад. наук; на основании приход. списков Тул. епархии под наблюдением акад. П.И. Кеппена / П.И. Кеппен. – СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1858. – 214с.
11. Филатов В. В. Краткий иконописный иллюстрированный словарь. М.: Просвещение, 1996.

**THE ICON "SOLOMON AND ELISHA" FROM THE ICONOSTASIS
OF THE ST. NICHOLAS CHURCH IN KRAPIVNA IN A VIEW
OF A COMPARATIVE ANALYSIS OF ITS STYLISTIC FEATURES**

Y. V. Kochetkova

Annotation: Stylistic features of the icon are identified and classified, the plot and iconography of the work are considered. A stylistic research of the icon before and after restoration is also conducted. Based on the data obtained, a comparative analysis of the author's painting and late recording is given. The stylistic features of the icon are established.

Keywords: iconography of Russia, provincial Baroque, renovation and iconography, restoration of icons, recordings.

УДК 7.012

**СОВРЕМЕННЫЕ ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ
В ПРОЕКТИРОВАНИИ СТУЛЬЕВ**

А. Ю. Кузюткина

студент бакалавриата

Педагогического института

Научный руководитель – Н. А. Варламова

доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия).

Аннотация: В работе изучаются современные подходы к конструированию стульев, их изготовлению и материалам, из которых создается современная мебель. Проведен анализ ресурсосберегающих технологий, используемых

инновационными студиями дизайна. Рассмотрено несколько экземпляров стульев, наиболее ярко отражающих технологичные тренды.

Ключевые слова: Стул, пластик, 3D печать, 3D принтер, ресурсосбережение, нестинг, повторная переработка.

Общеизвестно, что формообразование объектов дизайна видоизменяется с появлением новых технологий, а также связано с актуальными тенденциями социальной жизни и мировоззрением общества.

Такие объекты материальной среды как мебель серьёзно влияют не только на качество жизни и на восприятие, поскольку человек взаимодействует с ней ежедневно.

Одним из самых распространённых и необходимых предметов мебели является стул. Историческая ретроспектива показывает, что протяжении десятилетий этот предмет модернизировался и улучшался в связи с потребностями общества.

На современном этапе появляются инновационные подходы и материалы, которые существенно расширяют возможности формообразования, конструктивного и образного решения этого предмета мебели.

Подчеркнём, что при проектировании современных стульев можно выделить несколько основных векторов и тенденций.

Одним из наиболее востребованных сегодня направлений развития технологичного дизайна является повторная переработка материалов. Это связано с глобальным трендом на осознанное потребление и сокращение мусорного загрязнения. Вторичная переработка — это рациональный принцип утилизации мусора с возвращением в хозяйственный оборот его ценных компонентов [1]. Чаще всего сегодня вторичной переработке подвергаются различные типы пластиков. Эта группа материалов отличается высокими прочностными характеристиками, простотой обработки и невысокой стоимостью. За счёт своих термопластичных свойств изделия, выполненные из

пластика, довольно легко перерабатываются. А обрабатывать пластик для придания ему необходимых форм можно сегодня множеством различных способов. Наиболее инновационные из них будут рассмотрены в данной статье. Именно это и делает этот материал привлекательным для современных дизайнеров мебели.

В 1981 году доктор Хидео Кодама изобрел одну из первых машин для быстрого прототипирования, которая создавала детали слой за слоем, используя смолу [2]. В течении десятилетия был разработан запатентован целый ряд технологий, относимых сегодня к 3D печати [3].

Однако этот класс устройств достаточно долго оставался эксклюзивом, доступным только научным учреждениям и исследовательским отделам крупных компаний. 2005 год стал знаковым для технологии 3D-печати благодаря появлению инициативы с открытым исходным кодом под названием RepRap Project, основанной доктором Адрианом Боуэром [4].

Развитие индустрии 3D печати позволило производителям современной мебели, активно внедрять аддитивные технологии.

Следует заметить, что 3D печать — это процесс выращивания объёмных деталей путем послойного добавления материала на изначально пустую поверхность. От других способов изготовления деталей она отличается тем, что в ней используется не заготовки, а цифровая модель будущего предмета, которая загружается в специальную программу – слайсер – программное обеспечение, предназначенное для автоматизированной подготовки компьютерной модели к печати на 3D принтере. Эта программа преобразует объёмное тело в набор управляющих команд для принтера. Выполняя команды принтер выращивает деталь послойно. В зависимости от габаритов и сложности модели печать может занимать достаточно длительное время, а материалом для неё может служить расплавленный пластик, гипсовый или металлический порошок, жидкий фотополимер и другие.

Подчеркнём, что рассматриваемая технология способствует поддержанию экологической ситуации, поскольку может использовать вторично переработанные полимеры: ABS, PET, PC, PP пластики могут быть использованы повторно до десяти раз, так же используют филамент – продукт переработки пластиковых отходов.

Заметим, изделия, распечатанные с помощью 3D принтера, имеют характерные полосы в местах перехода между слоями, которые обрабатывают механически – шлифовкой или химически – растворителями.

Рассмотрим примеры стульев, изготовленные с применением таких технологий.

Стул Yura от Erubet Studio на 97% состоит из полистирола (PS) вторичного материала переработки упаковок йогуртового производства. Бирки из вторичного ПВХ – бывших надувных лодок.

Эстетические характеристики изделия основаны на деликатно переработанном визуальном опыте, определяющем добились чистоту архитектоники предметов.

Популярным приёмом стало использование печатных деталей, в комбинации их с классическим технологиям.

«Рестул» от компании Delo Design состоит из сиденья-спинки изогнутой формы, выполненных путем печати на 3D-принтере из переработанного износостойкого пластика и металлических ножек, присоединяемых при помощи болтов и шестигранника. В перспективе обе части стула могут быть переработаны повторно. Основной идеей проекта является разработка не единичного концептуального объекта, а технологичного предмета мебели для серийного производства с минимальным ущербом для окружающей среды.

Ещё одной технологией изготовления современных стульев из переработанного пластика является термопластичная прессовка. Это процесс изготовления деталей, при котором пластиковую крошку нагревают до

температуры ниже температуры плавления и под давлением сжимают в специальной пресс-форме.

Стулья «Bit» от студии Normann Copenhagen производятся при помощи названной технологии, которая предусматривает процесс, при котором фрагменты пластика нагреваются в специальной форме до температуры плавления 120°C. Простая и практичная форма стула контрастирует с пиксельной поверхностью, состоящей из небольших кусочков 100% переработанного бытового и промышленного пластика. Табурет Bit подходит как для внутреннего, так и для наружного использования. Несмотря на серийное производство и отточенность технологии процесс формовки и особенность используемых материалов делает каждый стул бит немного уникальным.

Обработка полноформатного листа плитного материала на обрабатывающем центре с ЧПУ за один цикл с использованием максимального числа операций и получение готовых деталей с минимальным количеством отходов – так можно охарактеризовать нестинг – очередной современный способ изготовления мебели. ЧПУ – это числовое программное управление – область техники, связанная с применением цифровых вычислительных устройств для управления производственными процессами.

MINIMONO – это яркий пример использования технологии нестинга. Все продукты MINIMONO изготовлены из одного материала — нетоксичного переработанного пластика. Такой выбор позволяет не только подчеркнуть его качества и ценность, но и доказать, что он не должен рассматриваться только как мусор. Команда перерабатывает пластиковые листы из полиэтилена высокой плотности в предметы мебели и собирает изделия без помощи металлических винтов и других вспомогательных элементов. Большинство предметов мебели можно адаптировать в соответствии с требованиями заказчика, меняя формы и размеры столешниц, высоту ножек и так далее. Процесс изготовления мебели минимано можно разделить на 2 основных этапа:

подготовка листов полиэтилена высокой плотности и дальнейшая их фрезеровка на станке с чпу. По аналогии с 3д печатью будущий предмет мебели сначала создается в виде компьютерной модели, которая позже преобразуется в управляющие команды станка. В отличие от 3д печати фрезеровка не набирает массу материала, напротив, от установленной заготовки отрезает все лишнее, пока не получится идеальная копия цифровой модели. Таким же образом работает и лазерная резка.

Не только использование различных, в том числе и повторных материалов сегодня является технологичным трендом в производстве объектов мебели и дизайна. Кроме материалов всё чаще обращают внимание и на методы обработки и изготовления деталей. Такие методы как лазерная резка и нестинг позволяют не только ускорить обработку деталей, но и повысить точность. А это, в свою очередь ведет к повышению качества деталей. Сделанные на современных станках детали различных предметов мебели идеально стыкуются друг с другом, при поломке их гораздо легче заменять по одной вместо замены всего предмета мебели. Всё это приводит к значительному сокращению отходов, создаваемых мебельными производствами.

На основании изложенного можно сделать вывод, что современные технологии производства позволяют проектировать не только более экономичные и технологичные предметы мебели, отвечающие экологическим требованиям, но так же находить новые формы выражения визуального и образно-эстетического решения.

Библиографические ссылки

1. Франческо Ла Мантиа. Вторичная переработка пластмасс / Ф. Ла Мантиа (ред.); пер. с англ. под. ред. Г. Е. Заикова — СПб.: Профессия, 2006. — 400 стр., ил.

2. Современная электроника: электронный журнал. – URL: <https://www.soel.ru/online/razvitiye-tekhnologiy-i-oborudovaniya-dlya-mikro-3d-reshati/> (дата обращения: 12.05.2023). – Текст: электронный.
3. Рэдвуд Бен, Шофер Филемон, Гаррэт Брайан. 3D-печать. Практическое руководство / ДМК-Пресс, 2020 г. — 220 стр.
4. RepRap: официальный сайт. – URL: <https://reprap.org/wiki/RepRap> (дата обращения: 21.05.2023). – Текст: электронный.

MODERN INNOVATIVE APPROACHES IN THE DESIGN OF CHAIRS

A. YU. Kuziyutkina

Scientific supervisor – N. A. Varlamova

Annotation: The paper studies modern approaches to the design of chairs, their manufacture and the materials from which modern furniture is created. The analysis of resource-saving technologies used by innovative design studios is carried out. Several examples of chairs that most vividly reflect technological trends are considered.

Keywords: Chair, plastic, 3D printing, 3D printer, resource saving, nesting, recycling.

КОНСТРУКТИВНЫЙ РИСУНОК ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ

А. Ю. Кузюткина

студент бакалавриата

Педагогического института

Научный руководитель - Ю. А. Мокшинн

доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: В данной статье рассматриваются основные принципы построения конструктивного рисунка головы, а также методы определения пропорций и формы различных элементов. Так же в работе рассматриваются вопрос о необходимости современному художнику знание и навыков в построении изображения по гипсовому слепку.

Ключевые слова: Гипсовая голова, слепки, конструктивный рисунок, построение.

Конструктивный рисунок гипсовой головы является одним из важных этапов в процессе создания портрета. Он позволяет определить пропорции и форму головы, правильно разместить основные элементы лица и сделать верные замеры. Твердые знания закономерностей конструктивного построения, изменений и зависимость формы от поворота, изменения положения в пространстве и умелое использование различных средств рисунка, которые дают понятие о конструкции формы и ее изменениях в зависимости от точки зрения, многообразии линий, штриха, тона - облегчают и ускоряют процесс познания и создания точного в пропорциональном и тоновом плане рисунка,

развивают объемно-пространственное воображение, аналитическое мышление [1].

Главное преимущество работы с гипсовыми головами заключается именно в том, что они представляют собой идеальные модели для построения композиций. Здесь можно увидеть все основные элементы лица - глаза, нос, губы и так далее, что позволяет постепенно развивать навыки работы с формами. Именно поэтому многие преподаватели и художники рекомендуют использовать гипсовые головы в качестве отличной отправной точки для создания конструктивного рисунка. Хорошей идеей будет начать работу с гипсовых головок, которые имеют простой и лаконичный дизайн, к ним можно отнести слепки произведений греческой скульптуры, таких как «Диадумен», «Гера», «Дорифор» и другие похожие. Начинающим художникам будет достаточно того, что голова содержала лишь базовые формы. После этого постепенно переходить к более сложным формам и элементам, усложняя задачу можно начать строить конструктивный рисунок по примеру «Зевса», «Геркулеса», «Лаокоона», «Гомера». Они отличаются тем, что имеют сложную анатомическую структуру с выраженной мускулатурой и другими отличительными чертами лиц. Кроме того, эти гипсовые слепки являются иконическими образами в искусстве, и важно передать их характерные черты и эмоции.

Один из важных и ключевых факторов в работе с гипсовыми головами заключается в обратной связи, которую можно получить в результате старательного наблюдения и анализа создаваемых форм. Художник может делать идеальные на первый взгляд линии на бумаге, но только сравнивая их с настоящими формами, можно понимать, что такое конструктивный рисунок на самом деле. Кроме того, работа с гипсовыми головами может помочь художникам обучаться не только простым формам, но и более сложным элементам, таким как перспектива, свет и тени. Работа с гипсовыми головами также поможет художнику развить навыки правильного построения пропорций,

симметрии, а также позволит получить богатый опыт работы с пространством [2].

Первым шагом в создании конструктивного рисунка является определение общих пропорций головы. Для этого следует нарисовать горизонтальные и вертикальные линии, которые будут определять основные точки для дальнейшей работы. Начальные линии должны находиться строго горизонтально и вертикально, чтобы обеспечить правильное отображение перспективы. Затем необходимо построить основные элементы лица, такие как глаза, нос, рот. Для этого используются графические фигуры, такие как овалы, круги и треугольники. На этом этапе важно точно определить размеры и положение элементов лица относительно друг друга.

Завершающим этапом является отработка деталей. На этом этапе следует уточнить контуры головы, добавить детали и тени, чтобы создать более реалистичный и живой портрет.

Важно отметить, что конструктивный рисунок гипсовой головы является лишь первым этапом в создании портрета. Он не должен рассматриваться как законченный продукт, а скорее, как основа для дальнейшей работы.

Создание конструктивного рисунка гипсовой головы является важным этапом в создании портрета. Он позволяет определить пропорции и форму головы, правильно разместить основные элементы лица и сделать верные замеры [3]. Однако, он лишь первый шаг в создании портрета и следует учитывать его как основу для дальнейшей работы.

Библиографические ссылки

1. Г. Е. Туровская. Рисунок античной гипсовой головы: учебно-методическое пособие / Е.Г.Туровская. - Минск: БНТУ, 2012. - 72с.
2. С. Н. Краморов. Конструктивный рисунок: Учебное пособие для студ. Вузов – Омск: Издательство «Академия», 2005. – 110с.

3. Николай Ли: Голова человека. Основы учебного академического рисунка / Эксмо, 2021 г. – 264с.

CONSTRUCTIVE DRAWING OF THE PLASTER HEAD

A. Yu. Kuzyutkina

Scientific supervisor - U. A. Mokshin

Annotation: This article discusses the basic principles of constructing a constructive drawing of the head, as well as methods for determining the proportions and shapes of various elements. The paper also discusses the need for a modern artist to have knowledge and skills in constructing an image based on a plaster cast.

Keywords: Plaster head, casts, constructive drawing, construction.

УДК 7.06

СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ВНОВЬ РАСКРЫТЫХ ИЗНАЧАЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ИКОН ИКОНОСТАСА В КРАПИВНЕ: ФОНОВЫЕ И ПЕРСониФИЦИРОВАННЫЕ ДЕТАЛИ

C. P. Luneta

студент магистратуры

Педагогического института

Научный руководитель – А. И. Скворцов

кандидат искусствоведения,

профессор кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: Рассматриваются стилистические особенности вновь раскрытых первоначальных деталей икон XIII века, анализируется их характер и

определяется своеобразие, дающая возможность выполнить их более детальный анализ. Изучение авторской живописи на основе позднейших записей является необходимым шагом перед погружением в богатый мир символизма и проведением стилистического анализа раскрытых элементов икон. Глубокая символическая нагрузка, которую несут практически все компоненты изображения, является одной из важнейших черт иконописи в целом и русской иконописи в частности.

Ключевые слова: атрибуция икон, иконопись России, стилистический анализ, реставрационные записи.

Иконы поступили на восстановление в аварийном состоянии, наблюдались утраты позема и красочного слоя, шлифовка и мелкозернистые кракелюры краски, сильное загрязнение лицевой стороны и фона, механические повреждения основания, потемнения и утрата прозрачности покрытия. Масляные записи 19 века на лицевой стороне, выполнены в академическом стиле. Сами иконы принадлежат 18 веку. После того как иконы были раскрыты от масляных записей, рядом с поздними элементами живописи появились другие важные элементы первоначального письма. Это было очень важно для стилистического исследования икон.

Икона – это объект, интересный не только с эстетической точки зрения, а также с точки зрения символизма, поэтому оценивать иконы таким же образом, как и искусство классической живописи нельзя. Чтобы понять смысл, вложенный в тот или иной символ, нужно изучать иконы неотрывно от исторического контекста и иконографии представленного сюжета. Благодаря качественному научному подходу в исследовании данного вопроса, можно не только углубиться в понятие символизма, но также упростить вопрос атрибуции того или иного памятника.

Архитектура на иконах зачастую не является главным элементом, а лишь служит фоном для основного действия. Иконы не ограничены местом или

временем, они представляют явления в пространстве, недостижимом для человека. Например, событие, происходящее перед храмом, может символизировать то, что оно происходит внутри этого храма. Для изображения леса на иконе достаточно нескольких деревьев. В отличие от зданий, фигура человека на иконе всегда правильно пропорциональна, а одежда не искажается. На иконе архитектура часто изображается непропорционально, с перспективой и размерами, которые не согласуются с действительностью. Иногда двери и окна на иконе не соответствуют своему размеру и назначению. Однако, это не случайность, а скорее умышленный приём. Архитектура на иконе является одним из элементов, который позволяет наглядно показать другой, духовный мир, не поддающийся законам земной логики.

В работах мастеров 18-го века прослеживаются следующие изменения колорита: он густеет, ключевое значение теперь играет синий цвет, в особенности, в фонах. Это уже не обобщенный фон, а изображение неба, хотя и довольно условное, цвет идет градиция от розового на границе с поземом до плотной, насыщенной синевы наверху. Так же для этого периода характерно использование разных оттенков охры, зеленые и красные цвета, золочение на нимбах, одеждах, деталях облачений святых, книгах. Активно в икону вводится стилизованный растительный орнамент, подражающий книжной гравюре. В иконописи важную роль играет равноправное взаимодействие фигуры и фона, пластики и пространства. Для достижения гармоничного цветового решения используется не контрастность, а тональное соотношение красочных пятен разной плотности. Лучи света, погружаясь в глубину красок, создают эффект пространственности, при этом мера максимальной интенсивности света ненамного превышает сияние золотого фона.

Для более полноценного стилистического анализа декоративных фонов и персональных элементов икон использовались такие методы исследования, как наблюдения, работа с текстами, анализ и обобщение материала и другие. Для исследования вновь раскрываемых изначальных элементов икон

рассматривались фоновые и персонифицированные элементы трех произведений.



Рис. 1

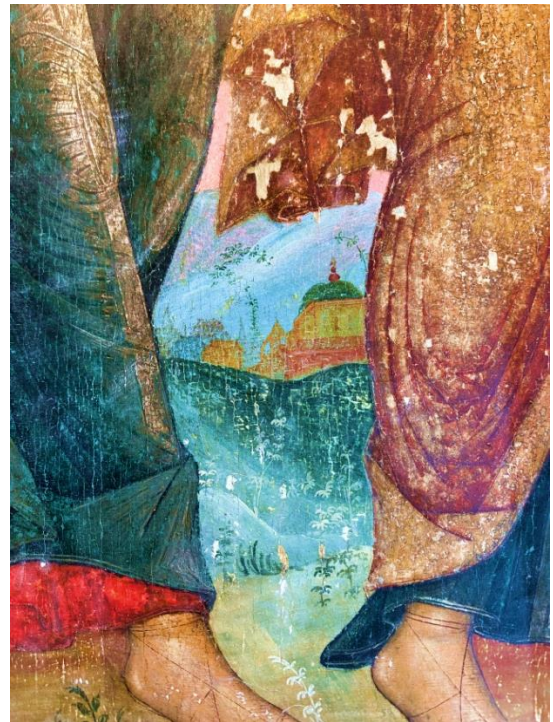


Рис. 2

На фоне иконы «Св. Ап. Андрей и неизвестный святой», который сохранился в большей степени между фигурами двух святых, хорошая сохранность позволяет легко прочесть силуэты гор, архитектуры и растительных элементов (Рис. 2). Горка имеет растяжку от светлого зеленоватого к глубокому изумрудно-зеленому (снизу-вверх). Растительные элементы детализированы, имеют тонкую прорисовку, цветовой диапазон варьируется в тех же голубовато-зеленых оттенках, от чистого цвета белил до изумрудно-зеленого. Горки дополнены изображением растений: кустов, деревьев, которые прописаны в тонкой живописной манере. Небо имеет нежно-розовый теплый оттенок, контрастирующий с горками. Эта аналогия прослеживается на фонах и других икон деисусного ряда иконостаса Свято-Никольского храма, хотя горки и отличаются по форме и высоте (Рис.1).

Отличительная особенность фона на данной иконе – весьма детализированная архитектура, более сложная по рисунку и цветам в сравнении с архитектурой на других иконах этого же ряда иконостаса, изображенных

схематично. На фоне представлен храм охристого цвета с зеленым куполом и высоким шпилем на фоне города. Контур архитектуры выполнен красным цветом, дома на заднем плане имеют темно-бирюзовый, светлый охристый и серый оттенок.



Рис. 3

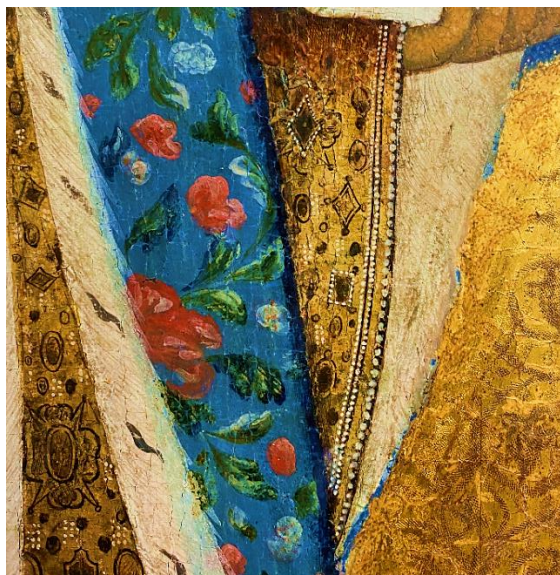


Рис. 4

Особое внимание так же хочется уделить золотым элементам на иконах. В колорите икон XVIII века возросла роль золота в сочетании с усилившейся насыщенностью других цветов. При ограниченном наборе красок, колориту свойственна большая нарядность за счет цветовой чистоты золота. Золото активно использовалось в изображении евангелий, парадных, аристократических облачений святых, корон на головах царей. Помимо золота, дополнительным украшением на иконах являются драгоценные камни и многочисленный жемчуг, вписанные в своеобразный орнамент или узор. Сравнив фрагменты на иконе «Св. Ап. Андрей и неизвестный святой» (Рис. 3) и на иконе «Пророк Исайя и царь Давид» (Рис. 4), можно отметить, что повторяющихся элементов мало, уровень детализации высок. Из этого следует вывод, что иконописец старался придать каждому элементу иконы уникальность. Богато украшенные элементы одежд святых подчеркивают значимость их положения и являются символом высокого служения Богу. На изображении евангелий, как и на элементах одежд, можно видеть драгоценные

камни разных цветов и оттенков, обрамленные жемчугом. Иконописец использовал натуральные краски: киноварь, сурик, охру, празелень, лазорь, белила, черную сажу и другие.

В результате проведенного исследования можно сделать следующее обобщение: стилистическое исследование – это важный этап в изучении иконы, который помогает реставратору не только оценить звучность цветового многообразия иконы, а также собрать важные сведения, способствующие атрибуции иконы.

Библиографические ссылки

1. Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры. Сб. «Византия, южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа (искусство и культура)». — «Наука». М., 1973, с. 43–51.
2. Багрецов Л. Смысл символики, усвояемой свв. отцами и учителями Церкви, христианскому храму. СПб., 1910.
3. Инок Григорий Круг. Мысли об иконе. Париж, 1978.
4. Иеромонах Дионисий Фурнаграфиот. Ерминия, или наставление в живописном искусстве. Перевод еп. Порфирия. — «Труды Киевской Духовной Академии». Киев, 1863.
5. Св. Иоанн Дамаскин. Слова в защиту святых икон в кн. «Точное изложение православной веры». М., 1894.
6. Покровский Н. В. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб., 1900.
7. 7. Салтыков А. А. О пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи. Сб. «Древнерусское искусство (зарубежные связи)». — «Наука». М., 1975, с. 398–413.
8. 8. М. И. и В. И. Успенские. Заметки о древнерусской иконописи. Св. Алипий и А. Рублев. СПб., 1901.

A STYLISTIC STUDY OF THE NEWLY REVEALED PRIMARY ELEMENTS OF ICONOSTASIS ICONS IN NETTLE: BACKGROUND AND PERSONALIZED DETAILS

S. R. Lupeta

Scientific adviser - A. I. Skvortsov

Annotation: The stylistic features of the newly revealed original details of the icons of the 13th century are considered, their character is analyzed and the originality is determined, which makes it possible to perform their more detailed analysis. The study of the author's painting on the basis of later records is a necessary step before diving into the rich world of symbolism and conducting a stylistic analysis of the revealed elements of the icons. The deep symbolic load that almost all components of the image bear is one of the most important features of icon painting in general and Russian icon painting in particular.

Keywords: attribution of icons, Russian iconography, stylistic analysis, restoration records.

УДК 374.7

УСТАНОВЛЕНИЕ ПОДЛИННОСТИ КУЛЬТУРНОГО АРТЕФАКТА В МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ

Е. В. Маркина

студент бакалавриата

Педагогического института

Научный руководитель – О. Н. Модоров

доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: В данной статье рассматривается значение подлинности произведений современной культуры при разнообразии информационных ресурсов и цифровых технологий. Указываются основные различия оригинального авторского произведения от оригинальной копии, а также от фальсификации.

Ключевые слова: подлинность, аутентичность, подлинник, оригинал, копия, музейная экспозиция.

Современная культура развивается стремительно, появляются новейшие цифровые технологии. Важнейшей тенденцией культуры современности является появление огромного количества вторичных произведений искусства, как оригинальных копий, так и подделок. Некоторые вторичные произведения искусства выглядят настолько правдиво, что порождают огромное количество общественных споров и обсуждений. Имитации в современном культурном пространстве постепенно уравниваются с оригиналами.

Поэтому такой термин как «чувство подлинности», который долгое время был основой музейной деятельности, воспринимается в контексте современной культуры весьма неоднозначно. С одной стороны, значимость данного аспекта очевидна. Важно сохранить подлинную преемственность культуры и поддерживать диалог с прошлым, понимая значимость культурных артефактов. С другой стороны, сохранение элементов современной культуры несет историческую ценность для будущих поколений. Именно данный пласт культуры станет источником представления об искусстве XXI века.

Для более полного освещения современной культуры необходимо обратиться к понятиям «подлинность», «аутентичность», «оригинал», «копия», «реконструкция». Репрезентация культурных артефактов в своей основе имеет решение вопроса о степени подлинности, аутентичности произведения искусства.

Подлинники- предметы реального мира, традиции, технологии, духовный опыт, которые раскрывают сущностные аспекты культуры в процессах ее исторической преемственности, при создании новых культурных ценностей. Подлинник понимается как оригинал, аутентичный предмет или объект. Важнейшим для идентификации подлинника как оригинала являются аспекты авторства, уникальности, универсальной значимости. Именно они делают подлинники образцом для последующих воспроизведений.

По отношению к предметному миру понятие «аутентичность» применяется для указания соответствие произведения искусства к идеалам той эпохи и тому историческому контексту, в котором был создан культурный артефакт. Данное понятие может относиться не только к предметному миру, но и к субъекту культуры, характеризую субъект как осмысленно существующего человека.

Содержание понятия подлинник в разные исторические эпохи и в различные культурные традиции существенно отличается. В «Нарском документе о подлинности» (1994), было показано, что при сохранении статуса подлинника его понимание вариативно. Также было отмечено, что в представлении о подлиннике стоит включать такие характеристики, как материальный возраст, историческая ценность, реставрация, экспонирования, копирования.

В современных практиках работы с культурным наследием граница между оригинальными и вторичными артефактами размыта, ее фактически не существует. Поэтому каждый новый артефакт, созданный в продолжении традиции, является оригиналом. Современное представление об оригинале базируется на авторстве работы, которая обладает уникальностью творческого замысла и технологического исполнения. Однако, в коллекционировании и творческой практике, в качестве оригинала могли определяться авторские повторения, а так же работы мастерской художника. Установление

оригинальности авторского произведения и различение его от фальсификации (подделки) возможно с помощью художественной экспертизы.

В случае утраты оригинала связанные с ним воспроизведения позволяют иметь представление об утерянном культурном артефакте. Для определения статуса подобных произведений в культурной практике используется термин «вторичные оригиналы» или «оригинальные копии». Последнее определение так же широко используется в современном искусстве для характеристики идентичных произведений искусства, которые обладают тиражностью, исполняя тем самым замысел автора. Широкое распространение данного принципа тиражности приобрел в фотографии, в которой визуальные объекты существуют как оригинальные копии. Для утверждения статуса конкретного изображения применяются традиционные правила, существующие в тиражных видах искусства (линогравюра, гравюра, шелкография) указание номера воспроизведения, подтвержденного подписью автора. Если в традиционных техниках тираж ограничивался возможностями печатной платы (гравировальной доски, литографского камня), то для фотографии ограничение тиража имеет условный характер. Современные произведения цифрового искусства, попадая в частные или публичные коллекции, ограничиваются в количестве копий или же передаются файлом, который определяется в статусе оригинала. Так, например, произошло с работой Билла Виолы «Море безмолвия» (2002), первой видеоинсталляцией, поступившей в 2018 г. в коллекцию Государственного Эрмитажа. Видеоинсталляция Виолы поднимает проблему эмоционального состояния человека, время, границы искусства и жизни.

При создании музейных экспозиций с целью большей наглядности часто используются различные виды макетов, которые наиболее полно характеризуют вид объекта. Практики создания моделей пришли из других сфер культуры. В экспозиции часто используются архитектурные модели, слепки с произведений искусства, копии культурных артефактов,

реконструкции различных периодов (рыцарские доспехи в декоре интерьера того времени). Все более сложными стали обсуждения и решения вопросов достоверности и корректности использования реконструкций в музеях-заповедниках, нацеленных на сохранение архитектурных памятников, исторического и природного ландшафта. Требования к уровню музейных реконструкций и их использования в выставочных проектах представляются существенным вопросом для осмысления не только со стороны музейных специалистов, но и для всех заинтересованных участников процесса сохранения культурного наследия.

Важнейший принцип экспонирования оригинальных артефактов: не выдавать копии за оригиналы, тем самым обманывая посетителей музейного пространства. Показать различия между оригиналами и вторичными объектами можно с помощью специальных этикеток, которые указывают на подлинность культурного артефакта.

Чувство подлинности является определяющим критерием, который демонстрирует уровень экспозиционной культуры, этической корректности выставочных проектов. Современная культура характеризуется большим уровнем цифровизации. В музеях широко используются голограммы, мультимедия, аудиогиды. Цифровые технологии используются в государственных музеях, а также при экспонировании частных коллекций. Известный художник, Никас Сафронов, продает и экспонирует напечатанные копии своих картин. При этом копии воспринимаются в данном контексте как оригинальные произведения. Таким образом, в культуре современности оригиналы приобретают совершенно другую ценность.

Библиографические ссылки

1. Балаш А. Н. Утрата чувства подлинности и музейное сообщество // Вестник СПбГУКИ. 2013. №. 3 (16). С. 108-112. URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/utrata-chuvstva-podlinnosti-i-muzeynoesoobschestvo-k-voprosu-o-professionalnoy-otvetstvennosti> (дата обращения 4.08.2019).

2. Бобров Ю. Г. Подлинность. Технические, исторические и эстетические аспекты понятия // Бобров Ю. Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. URL: <http://artcon.ru/node/863> (дата обращения 4.08.2019).

3. Каулен М.Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. М.: Этерна, 2012. С. 56, 87-89.

4. Нарский документ о подлинности. URL: https://kgior.gov.spb.ru/media/uploads/userfiles/2015/08/27/Нарский_документ_о_подлинности_1994.pdf (дата обращения 4.08.2019).

ESTABLISHING THE AUTHENTICITY OF A CULTURAL ARTIFACT IN A MUSEUM EXHIBIT

E. V. Markina

Scientific supervisor – O. N. Modorov

Annotation: This article examines the importance of authenticity of works of modern culture with a variety of information resources and digital technologies. The main differences between the original author's work and the original copy, as well as from falsification, are indicated.

Keywords: authenticity, authenticity, original, original, copy, museum exposition.

**АРХИТЕКТУРА ХРАМА В КРАПИВНЕ И ЕЕ ОБЪЕМНО-
ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ СВЯЗИ С ИКОНОСТАСОМ**

М. М. Молчанова

студент магистратуры

кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Научный руководитель – А. И. Скворцов

кандидат искусствоведения,

Заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедры «Дизайн, изобрази-

тельное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: В данной статье рассматривается Никольский храм в Крапивне, его архитектурное решение и структура главного иконостаса. Описывается объемно-планировочное решение алтарной преграды в исследуемом храме.

Ключевые слова: Никольский храм, Крапивна, архитектура, иконостас.

Целью данного исследования является изучение архитектуры Никольской церкви в поселке Крапивна Тульской области, а также изучение его главного иконостаса.

В настоящее время на территории села сохранилось около шестидесяти зданий, имеющих историко-культурную ценность. Главной доминантой градообразующих элементов территории поселка Крапивна и его природного ланд-

шафта является ансамбль Никольской церкви XVIII-XIX веков, входящий в список всемирного культурного наследия ЮНЕСКО.

До 1759 года Никольская церковь была деревянной. В 1759-1764 годах на ее месте был возведен каменный храм. План церкви был разработан архитектором Иваном Бланком, который знаменит постройками в Санкт-Петербурге.

В 1781 году в Никольской церкви произошло обновление иконостаса, а уже в начале следующего века, в 1802 году было проведено поновление икон и настенных росписей.

В середине XIX века, в храмовых записях, упоминается богатый позолоченный иконостас.

В сложные советские годы храм никогда не закрывался. Постановлением Совмина РСФСР в 1969 году Никольскому храму был присвоен статус памятника архитектуры федерального значения, подтвержденный в 1995 году Указом Президента РФ.

Архитектура всей церкви представляет собой квинтэссенцию и пример стиля позднего барокко. Прихотливость, насыщенность декоративными формами, изощренная живописность, броскость и пышность сказываются буквально во всем, начиная от общего объемного архитектурного решения и заканчивая мелкими деталями.

Ансамбль расположен на высокой насыпной платформе, обнесённой оградой, что обеспечивает обзор объекта со всех сторон.

Замыкает композицию пятиглавый трёхъярусный объем церкви. Церковь представляет единый центрический объем, композиционно сложенный из крестообразного первого яруса, с расположенным над ним высоким двухъярусным четвериком. В верхней части композиции расположен фигурный шатер, обрамленный пятиглавием. Четыре квадратных в плане глухих малых барабанов по углам четверика сохранили по четыре ниши.

К нижней части высокого центрального объема церкви примыкают с трех сторон вдвое более низкие полуцилиндры, придающие плану своеобразный

трехлепестковый рисунок. В восточном полукружии размещен алтарь, а два боковых – служат увеличению внутреннего пространства храма. Оконные проемы с полуциркульным завершением.

В интерьере храма сохранились белокаменные полы и белокаменные пояса, проходящие в уровне подоконников оконных проемов на верхних ярусах колокольни.

Про внутреннее убранство храма, про систему росписей информации найти на данный момент исследования не удалось, но в процессе реставрации четверика выяснилось, что после постройки каменная церковь была расписана в 1765 году, а как уже упоминалось выше, в 1802 году указанная роспись была поновлена. По крайне маленькому фрагменту (0,3 см²), обнаруженному под орнаментальной рамой (гризайль) и фрагментом фигуры святого с ножками, похожими на лестницу, на южной стене перехода в трапезную технолог ЦНРПМ Арифудина М.А., определила эту роспись, как клеевую, написанную в 1765 году. Можно утверждать, что «пришедшая в ветхость» клеевая роспись к 1802 году, т.е. через 35 лет после ее написания, была разрушена влагой, находящейся в кирпичной кладке, имеющей сильный подсос воды. Вследствии очень слабой гидроизоляции или ее полного отсутствия, имевшиеся росписи почти полностью были утрачены.

Сохранившиеся композиции с орнаментами – «Преображение» в северной конхе и «Вознесение» в южной, значительно прописаны и покрыты толстым слоем лака (паркетным). По характеру живописи, крупного кракелюра они совершенно идентичны найденному фрагменту фигуры святого. В своде алтаря сохранилась композиция «Новозаветная Троица»; под грубой записью видна та же рука художника. Это достаточно хорошая академическая живопись.

Кроме найденной фигуры святого во всем четверике храма также были найдены участки других росписей (фонов, орнамента). Можно сказать, что в храме роспись рубежа XIX- XX веков. По остаткам этой росписи была положена шпатлевка розового цвета и множество слоев масляно-эмалевых

покрасок XX века. Поновление росписей, что показали пробные расчистки, шло фрагментарно, между тем как подсос влаги шел постоянно на протяжении более чем двухсотлетнего существования храма, поэтому отсутствие должной гидроизоляции погубило несколько циклов росписей – 1765 и 1802 годов, и рубежа XIX-XX веков.

Также как и росписи храма, главный иконостас основного объема во имя святителя Николая Чудотворца был многократно записан и поновлен в различных периодах.

Иконостас является главным элементом интерьера православного храма, его смысловым и художественным центром. Он представляет собой высокую глухую стену, состоящую из нескольких рядов икон и отделяет алтарь от средней части храма, в которой собираются прихожане, он соединяет северную и южную стены храма. На иконостасе последовательно разворачивается история христианского вероучения, поэтому можно сказать, что он является своеобразной книгой, повествующей прихожанам о главнейших истинах православия.

Иконостас ансамбля Никольской церкви относится к рамочному типу иконостасов, выполнен в стиле сдержанного барокко. Он состоит из пяти чинов (рядов) – классический вариант, а общая его высота достигает выше 11 метров.

В местном ряду помещаются иконы, которые посвящены местным святым. Иконы этого ряда являются ростовыми, они размещены в остекленных киотах с массивной резной рамой, за исключением икон, которые находятся на южных (по правую сторону от прихожан) и северных (по левую руку) дверях, они размещены без киотов.

В праздничном чине иконостаса находятся иконы двенадцатых праздников. Этот ряд можно еще назвать историческим, так как изображаемые праздники на иконах содержат в себе один из главных моментов евангельской истории – историю земной жизни и смерти Иисуса Христа. Данный ряд знаменует собой новозаветную историю. Иконы в нем значительно меньше по

размерам остальных икон. Центром праздничного ряда над Царскими вратами является изображение резного голубя в сиянии, который символизирует Святой Дух.

Третий чин иконостаса именуется деисусным. Это название происходит от греческого слова «деисис», означающее «моление», «прошение». Этот ряд иконостаса считается самым важным, так как именно с него иконостас зарождался. Деисусный ряд выражает непрестанное моление Христу, которое завершится только на Страшном Суде. Центральной иконой ряда всегда является икона Христа, который представлен в образе судии всего мира. По правую и левую сторону изображаются Богоматерь и Иоанн Предтеча, чаще всего иконы этого ряда являются ростовыми. Далее по обеим сторонам располагаются фигуры архангелов и апостолов. Композиция деисусного и следующего за ним пророческого рядов выполнена следующим образом: центральной иконой деисусного чина является икона «Тайной вечери», которая символизирует таинство Евхаристии – обряда причащения, а уже над ней располагается икона Христа, которая в свою очередь по своей высоте занимает место и в деисусном, и в пророческом ряду. При этом в деисусном ряду фигуры Богоматери и Иоанна Предтечи не изображаются, поскольку эти святые представлены на центральной иконе вместе с образом Иисуса Христа.

Уже названный пророческий ряд следует за деисусным. В нем изображаются пророки и цари, которые были предвестниками рождения Христа и знаменуют собой ветхозаветную историю. Они представляются в полный рост со свитками в руках, на которых написаны цитаты из их пророчеств. Обычно центральной иконой пророческого ряда является икона Богоматери «Знамение», которая представляет боговоплощение. Но в иконостасе Никольской церкви эта икона отсутствует, так как центральной иконой здесь является икона «Господь Вседержитель с предстоящими Богородицей, Иоанном Предтечей и ангелами», в которой уже присутствует образ Богородицы.

Самый верхний чин иконостаса именуется праотеческим. На нем представляются ветхозаветные святые – предки Христа, и прародители рода людского – Адам, Авраам, Ной и другие. В центре этого ряда помещается икона «Троица Ветхозаветная» – главный догмат христианского вероучения. Иконы праотеческого чина в иконостасе Никольской церкви являются не ростовыми, как в остальных его рядах, фигуры святых в этом ряду изображены чуть ниже пояса, по колено. Центральной иконой ряда представляется икона «Коронавание Пресвятой Богородицы». На ней также изображается Святая Троица, но несколько в другой, не традиционной схеме: Богородица располагается между Иисусом Христом и Богом-Отцом, держащими корону, а над головой Девы Марии изображен Святой Дух в виде голубя.

Завершается иконостас иконой «Распятие» в форме креста, расположенной по центру. Она призвана акцентировать внимание на том, что Иисус Христос является Искупителем и Жертвой вследствие чего создана Церковь.

Построение иконостаса регулируются определёнными традициями. Но это вовсе не означает, что все иконостасы совершенно одинаковы. При формировании иконостаса стараются учитывать общий архитектурный облик конкретного храма.

Иконостас размещен не только в центральной апсиде, но и занимает часть боковых апсид, он отгораживает третью часть основного объема храма. По высоте он составляет 11 м и размещен почти до самого свода (высота до свода 14 м). Но соотношение внутренней площади здания таково, что его алтарная часть уже начинает как бы теснить зону собственно храма. Ширина храма в месте размещения иконостаса составляет около 13 м. Расположенный в восточной части подкупольного пространства, иконостас оказывается в потоке света, льющемся из-под купола, чтобы он и находящиеся перед ним солея, амвон и аналой попали в зону максимальной освещенности, под главный купол церкви.

Ширина всех икон (кроме праздничного ряда), входящих в иконостас, выдержана о дном размере (81см). Иконы местного ряда являются самыми высокими, иконы деисусного и пророческого рядов одинаковы по высоте (144см), а иконы последнего праотеческого ряда меньше, чем все предыдущие.

Важно отметить сложную форму всех икон и профилированных рам иконостаса: у местного ряда они имеют трехлепестковую форму завершения сверху, у праздничного ряда – трехлепестковая форма всей иконы и рамы, у деисусного и пророческого рядов – дугообразная вершина с вогнутыми волнисто-уступчивыми верхними краями, а у праотеческого ряда – это такая же, как и у предыдущих двух рядов, дугообразная вершина, но уже с ровными уступами по верхним краям. Две иконы на центральном прясле иконостаса, в силу своего значения в структуре иконостаса, являются самыми большими по размеру, их ширина соответствует ширине царских врат, а их форма самая сложная – дугообразная вершина с вогнутыми волнисто-уступчивыми краями образуют форму иконы как по верхней стороне, так и по нижней. Выбор таких форм для всех икон иконостаса говорит о преобладании орнаментального подхода во всей композиции иконостаса.

Общий контур иконостаса с постепенным уменьшением количества икон в третьем, четвертом и пятом ряду придает иконостасу уверенную статичность. Иконостас хорошо вписан в интерьер церкви.

Высокий пятиярусный иконостас Никольской церкви выполнен, как и сам храм в стиле сдержанного барокко: криволинейная форма при общей симметрии и четко выраженных рядах, облегченный антаблемент, фигурные рамы для икон, тонкие, как бы парящие в воздухе полуколонки. Каркас иконостаса выкрашен в белый цвет и украшен сквозной золоченой резьбой с преобладанием растительных мотивов. Резьба в целом не отличается особенной пышностью, но по стилистике вполне соответствует барочному характеру.

Основа и каркас иконостаса выполнены из хвойных пород дерева. Сам иконостас плоский, его тело набрано из деревянных щитов, в которых

прорезаны проемы согласно формам икон. Количество щитов в иконостасе не соответствуют количеству ярусов. Так, в нижнем щите находятся местный и праздничный чин, в среднем – деисусный и пророческий, а в верхнем – праотеческий. Соединения щитов перекрыты карнизами и столбами. На иконостасе присутствует три карниза, которыми завершаются антаблементы над каждым ярусом щитов. Антаблементы относятся к облегченному типу, которые состоят только из карниза и фриза (без архитрава). На всех фризах иконостаса присутствует накладной резной декор в виде побегов листвы, он выполнен симметрично по отношению к центральным осям прясел. По середине резного декора наблюдается прилегающая объемная резьба херувимов, которые изображены фронтально. Сохранность резьбы фризов частичная: где-то утрачены херувимы, а где-то сама накладная резьба.

Между пророческим и праотеческим рядом выступают консоли (волюты) в форме спиралевидного завитка, декорированного лиственным орнаментом. Однако консоль частично сохранилась только на правой стороне иконостаса.

Фон вокруг профилированных рам икон декорирован объемной резьбой. В местном ряду иконостаса вокруг икон, находящихся справа и слева от царских врат, а также вокруг икон на северной и южной двери иконостаса находится резной сквозной орнамент, повторяющий мотив орнамента царских врат – лиственные побеги и виноградные грозди с ягодами. В остальных рядах иконостаса фон сверху и снизу каждой иконы декорирован резными накладными розетками в виде побегов листвы, они симметричны по отношению к центральным осям прясел.

Пилястры (полуколонки, так как наполовину выступают из плоскости иконостаса) в иконостасе размещены строго друг под другом, за счет этого все прясла и ширина икон одинаковые, за исключением центрального прясла. Они являются опорами, которые поддерживают антаблемент. Пилястра состоит из базы, стержня (фуста) и капители, условно изображает колонну. Аттическая база состоит из двух полукругов, разделенные выкружкой. Стержень

полуколонны украшен каннелюрами – вертикальными желобками. Капитель выполнена в стиле коринфского ордена с двумя рядами резных листьев винограда. На выступах над колоннами, а также под ними, фризы украшены накладными резными розетками.

Ключевой композиционной составляющей всего иконостаса представляются царские врата. Они имеют вогнутое полуцилиндрическое завершение сверху, состоят из двух створок, на которых помещены медальоны с иконами. Поверхность створок выполнена в сквозной рельефной резьбе, имеющий растительный характер в виде пышных листьев, завитков и гроздей винограда. Она начинается на уровне пьедестала иконостаса, который не имеет резьбы, но заканчивается сверху небольшим карнизом. Стык царских дверей перекрывается такой же полуколонкой, как и на иконостасе, но меньшего размера. Чуть выше полукруглого завершения царских врат в кругу из растительного орнамента находится изображение объемного резного белого голубя в позолоченном сиянии.

Верхний ярус иконостаса заканчивается фронтоны со сквозной резьбой. Венчает иконостас постамент с волнообразным краем, украшенный накладной резьбой, посередине которого установлен деревянный крест, на котором находится икона «Распятие».

Заключая сказанное, нужно отметить, что иконостас является композиционной доминантой интерьера храма и органично дополняет его сдержанную барочную архитектуру, создает неразрывную связь иконостасного комплекса с внутренним пространством храма.

Библиографические ссылки

1. Афремов И.Ф. История Тульского края: (Историческое обозрение Тульской губернии) / И.Ф. Афремов. – Тула: Приокское книжное издательство, 2002. – 257 с.

2. Бетин Л.В. Исторические основы древнерусского высокого иконостаса / Л.В. Бетин. – М.: Наука, 2003. – 72 с.
3. Лидов А.М. Иконостас. Итоги и перспективы исследования // Иконостас. Происхождение – развитие – символика / А. М. Лидов. – М: Прогресс-Традиция, 2000. – 125 с.
4. Плужников В.И. / Термины российского архитектурного наследия. Архитектурный словарь / В.И. Плужников. – М.: Искусство - XXI век, 2011. – 424 с.
5. Церковь Николая Чудотворца // Книга памяти храмов земли Щекинской / под ред. Т.Ф. Драгола. – Тула, 2011. – 95 с.

THE ARCHITECTURE OF THE TEMPLE IN KRAPIVNA AND ITS SPATIAL RELATIONS WITH THE ICONOSTASIS

M. M. Molchanova

Annotation: This article discusses the St. Nicholas Church in Krapivna, its architectural solution and the structure of the main iconostasis. The volume-planning solution of the altar barrier in the temple under study is described.

Keywords: St. Nicholas Church, Nettle, architecture, iconostasis.

УДК 612.843.35

ПРИМЕНЕНИЕ ЦВЕТОВЫХ КОНТРАСТОВ В РАБОТЕ НАД ПЛОСКОСТНОЙ КОМПОЗИЦИЕЙ

О. М. Нозикова

студент бакалавриата

кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского Государственного университета

Научный руководитель - Ю. Ю. Негодаев

доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: В статье описаны результаты работы четырёх основных цветовых контрастов: контраста теплого и холодного, контраста дополнительных цветов, контраста по насыщенности и контраста по площади цветовых пятен.

Осмысленное применение цветовых контрастов в процессе лабораторных занятий по живописи позволит студентам-дизайнерам повысить профессиональный уровень подготовки.

Ключевые слова: Цветовые контрасты, живопись, композиция, абстракция.

Необходимо заметить, что многие зрители, посещавшие хоть раз музей или современную галерею, подвергались в той или иной степени, эмоциональному воздействию цвета, через замысел художника, создавшего произведение. Данное цветовое восприятие обладает своей сущностью и смыслом, так каким же образом сознание может прийти к гармоничному (или напротив) восприятию цвета под воздействием цветовых контрастов.

Поскольку цвет имеет собственную массу, излучение и длину волны, его воздействие может быть отличным от физического осознания и производить диссонирующее и эфемерное впечатление.[1] Именно феномен цветовых контрастов помогает художнику максимально ярко выразить, а также вызвать обратную реакцию у зрителя языком живописи.

Для начала сформулируем основное определение понятие «контраст». Контраст — это различие, противопоставление, противоположность. Приведем понятный для определения основной работы контрастов пример: человеческий мозг видит две линии: белую и черную, черная длиннее и человек воспринимает ее как длинную только в противопоставлении с белой. Так же

действуют и цветовые контрасты. Таким образом, **цветовой контраст** — это сопоставление двух и более цветов таким образом, чтобы их можно было эффективно сравнить и показать различия. [2]

Существуют **семь видов контрастов**, различных по своим основам и зрительным характеристикам. В данной работе мы остановимся на четырех более подробно - контраст теплого и холодного, контраст дополнительных цветов, контраст по насыщенности, контраст по площади цветowych пятен.

Начнем с **контраста теплого и холодного**: кажутся странными понятия ощущения температуры и цвета, но в науке есть понятие - температура цвета (спектрофотометрическая или колориметрическая температура). Это говорит о том, что каждый источник света имеет определенную температуру (Рис. 1). Например, свет пламени или свечи имеет 1500–2000 К, солнце в полдень - 5000 К, ясное голубое небо зимой - 15000 К. Таким образом в человеческом сознании красный цвет – теплый, как цвет огня, а синий – холодный, как цвет зимнего времени года.

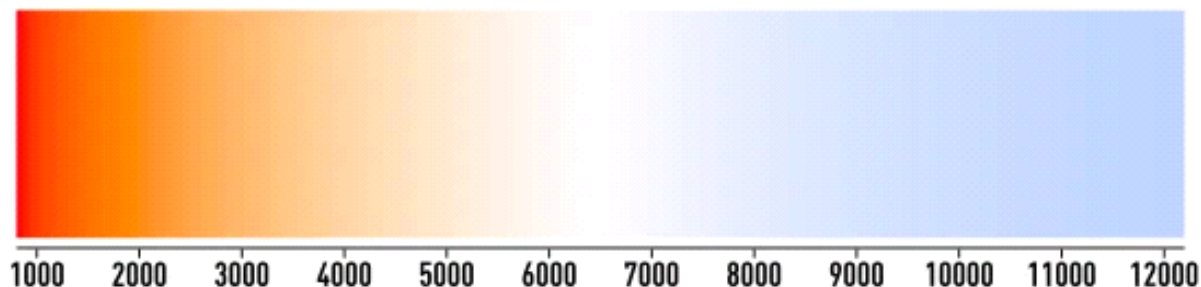


Рисунок 1: Шкала температуры цвета в кельвинах.

В цветовом круге под прямым углом к оси «желтый-фиолетовый» расположены «красно-оранжевый» и «сине-зеленый», являются двумя полюсами контраста холодного и теплого (рис.2). Данный контраст можно считать самым сильным по восприятию на человеческое сознание среди других. Используя его в работе, художник имеет –возможность создания пространственной глубины и полноты цветового звучания композиции.

Рассмотрим **контраст дополнительных цветов**. Если два цвета при смешении образуют нейтральный серый цвет, то считаются дополнительными.

В цветовом круге эти цвета расположены диаметрально. Наиболее нам знакомы три вида цветовой дополнителности. Контрасты: «желтый и фиолетовый», «синий и оранжевый» и «красный и зеленый» (рис.3), рассмотрим последний.



Соседствуя рядом на плоскости, верно, взятые по цвету краски значительно усиливают насыщенность цветового звучания соседнего цвета, в итоге создавая звучный цветовой аккорд. Напротив же, при механическом способе смешения на палитре, те же краски взаимно-уничтожаются, образуя при этом грязный серый цвет, который лежит в центре цветовой гармонии.

Рисунок 2: Композиция с учетом контраста теплого и холодного.

Автор – Нозикова О.



Закон взаимно дополнительных цветовых контрастов является основой цветовой гармонии в живописи. При грамотном его применении в процессе работы над композицией достигается яркое впечатление гармоничного цветового звучания.

Рисунок 3: Композиция с учетом дополнительного контраста.

Автор – Нозикова О.

Контраст по насыщенности – это противоположность, основанная на сочетании цветов различной насыщенности. Цвета могут менять свою цветотональность: при смешивании с белым, что делает цвет, как правило, светлее; с черным, темнее, а также с введением в палитру чистого цвета, что позволяет менять его насыщенность, добиваясь более точных цвето-тональных градаций. Если мы желаем добиться выразительности в цветовом решении композиции, используя только контраст по насыщенности (рис. 4), то блеклые цвета должны быть составлены на цветовой основе ярких с добавлением белил, то есть

чистый зеленый должен в итоге контрастировать с блеклым зеленым и т. д. Серый цвет при этом будет вызывать впечатление третьего цвета, дополнительного зеленому (красного), образуя при этом полноту цветового звучания композиции.

Рисунок 4:

Композиция (контраст по насыщенности).

Автор – Нозикова О.



Контраст по площади цветowych пятен характеризует размерные соотношения двух или нескольких цветowych пятен и демонстрирует нам противопоставление между «много» и «мало». Данный контраст обладает исключительной особенностью – он способен влиять, усиливая выразительность выше рассмотренных контрастов.

Композиция (рис. 5), выполненная на контрасте с учетом площади цветowych пятен, ритмическом чередовании малого светлого и большого темного, а также средних и более малых по размеру плоскостей способна в итоге достичь выразительного музыкального звучания в процессе построения пластического образа.



Подведем итоги - знание теории контрастов и ее художественной значимости с учетом визуально-эмоционального воздействия на необходимы. Благодаря профессиональному использованию данной теории в процессе работы над созданием пластического образа студенту-дизайнеру удастся успешно решать и добиваться поставленных учебных и творческих задач.

Рисунок 5: Композиция (контраст по площади цветowych пятен).

Автор – Нозикова О.

Библиографические ссылки

1. Иоханнес Иттен. Искусство цвета. – М.: Издатель Дмитрий Аронов, 2021. – 95 с.
2. Теория цвета, контраст. [Электронный ресурс]. – URL: <https://habr.com/ru/post/494750/>
3. Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. – М.: Издательство «Искусство», 1986. – 224 с.

THE USE OF COLOR CONTRASTS IN WORK OVER A PLANAR COMPOSITION

O. M. Nozikova

Annotation: The article describes the results of the work of four main color contrasts: the contrast of warm and cold, the contrast of additional colors, the contrast in saturation and the contrast in the area of color spots.

The meaningful use of color contrasts in the process of laboratory painting classes will allow design students to improve their professional level of training.

Keywords: Color contrasts, painting, composition, abstraction.

УДК 7.01

ДМИТРИЕВСКИЙ СОБОР КАК КАМЕННАЯ ИКОНА НЕБЕСНОГО ИЕРУСАЛИМА

A. B. Ragimhanov

студент бакалавриата

кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Научный руководитель – П. И. Рузанова
старший преподаватель
кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»
Педагогического института
Владимирского государственного университета
(г. Владимир, Россия)

Аннотация: Дмитриевский собор в городе Владимире, содержит на своих фасадах уникальную сюжетную резьбу XII столетия, что вкупе с общей немногочисленностью в России домонгольских памятников изобразительного искусства и трактовкой рассматриваемого сюжета в эсхатологическом смысле представляет особый интерес для данного исследования.

Ключевые слова: Дмитриевский собор, русская романика, домонгольская скульптура, Небесный Иерусалим.

Двенадцатый век в истории русского искусства отметился особенным строительным размахом. Это хорошо видно при обращении к статистическим данным [5], повествующим, что подавляющее большинство памятников домонгольской церковной архитектуры было создано именно в то столетие. Княжеский род, правивший Русью и обладавший исключительными правами на судебную и исполнительную власть, умножался в числе своих представителей, отчего прежде единая полития со столицей в городе Киеве распадалась, уступая место независимым от центра землям, управляемым той или иной ветвью потомков легендарного норманна Рюрика [4, С.51-52]. В этих условиях единственной объединяющей восточных славян силой явилась христианская религия, принятая в конце X века н.э. владетельной семьёй киевского кагана Владимира Святославича в обрядных и догматических традициях Нового Рима – Константинополя. Вместе с нею на Русь пришёл весь тот культурный кластер, который обслуживал интересы церкви: каменная архитектура, скульптура, жи-

вопись, письменность и книжность, музыка, делопроизводство, ювелирное и швейное искусства и многое другое. Христианская организация не просто привнесла некую идею, но она ввела княжескую династию, а следом за нею и всех её подданных, в наследие европейской цивилизации, в самую историю Европы.

Контекст же тогдашних духовных представлений был в достаточной степени прост: хороший мир, некогда сотворённый Богом-Отцом и вверенный в управление первым людям Адаму и Еве [3, Быт.1-2], был разрушен через акт непослушания последних божьей воле [3, Быт.3], что в свою очередь было обещано Им к исправлению в будущем [3, Быт. 3:15, 12:3, 22:18]. Родившийся от девственницы спустя 5508 лет Иисус Христос, являвшийся Богом-Сыном во плоти [3, Мф. 1:18-25], восстановил падшую природу человека, вознёс её на высоту небес [3, Деян. 1:9-11] и в свою очередь обещал вернуться вторично [3, Мф. 16:27] для установления блаженного и вечного Небесного Царства. Это было закреплено церковью в так называемом Символе веры и считалось обязательным для каждого христианина, как фундаментальная основа его религиозных убеждений. Поэтому можно утверждать, что культура тогдашней Европы, а с момента крещения княжеского рода и на Руси, служила в первую очередь христианской догме и являлась её внешним выразителем.

Разумеется, церковная архитектура подчинялась «христианской топографии» и богословию в целом и не могла быть осмысляема иначе, как в библейских категориях. Центром мира мыслился палестинский город Иерусалим, основанный легендарным царём Давидом, из рода которого происходил Иисус Христос. В Иерусалиме до рождения Богочеловека был храм Единого Бога, построенный царём Соломоном сыном Давида. В том же городе произошли главные события христианской священной истории: суд, смерть и воскресение Христовы. Теперь это место отмечено храмом Гроба Господня, который начиная с римского императора Константина (IV век н.э.) имеет форму ротонды и носит имя Ανάστασις (т.е. с древ.-греч. «воскресение»). Иерусалим практически сразу же вошёл в христианские богословские коннотации, связанные со Вторым

пришествие Христовым, и будущее Царствие Небесное описывается именно, как город с соответствующим названием, но обновлённый и освящённый живым присутствием Божества [3, Откр.21]. Потому и земной храм есть образ Небесного Иерусалима: квадратного в плане, имеющего 12 ворот, в центре которого находится сияющий Агнец (ягнёнок, жертвенный символ Иисуса Христа).

Христианская Русь не стояла в стороне от общеевропейской тенденции выражать богословие в камне. При этом она не нагло копировала зарубежный опыт, впрочем, вполне закономерно обращаясь в первую очередь к нему, а пыталась создать свой неповторимый язык. Наиболее качественно и точно передать тонкие смыслы христианских догматов в семиотике храмовой архитектуры на Руси получилось во второй половине XII столетия на территории Суздальской земли (города Суздаль, Владимир, Юрьев-Польский, Ростов, Переяславль-Залесский и прочие). Именно здесь во времена князя ростовского и суздальского Юрия Владимировича впервые сложилась та превалирующая в дальнейшем форма церковного сооружения, которую условно называют трёхапсидным крестово-купольным храмом с опорой на 4 столпа внутри, тремя порталами, 12-ю окнами верхнего яруса по 4 фасадам, а так же часто размещёнными на среднем уровне здания в его западной части хорами. Это отмечает в своей монографии «Люди и камни Северо-Восточной Руси, XII век» выдающийся исследователь древнерусской архитектуры С.А.Шаров-Делоне: «Никаких прототипов юрьевым постройкам нигде на Руси не было ... они были абсолютно оригинальны и беспрецедентны» [6, С.24].

Самым совершенным строением такого рода, максимально выражающим в своей архитектонике и художественном убранстве православное христианское вероучение, по праву является заказанный сыном Юрия Долгорукого князем Всеволодом Юрьевичем «Большое Гнездо» Дмитриевский собор 90-х годов XII века в города Владимире. Можно сказать, что небольшой ныне постепенно разрушающийся храм собирает в себе целую предшествующую ему историю

церковной архитектуры. Действительно, его крестово-купольная форма, опирающаяся на четыре столпа, пусть и не напрямую, но восходит к Мирейлейону, выдающейся постройке IX века в Константинополе. Сама же манера строительства из тёсаного известняка с забутовкой; с использованием арок, сводов, купола; с увеличенным запасом прочности (что видно в толщине стен): всё это отсылка к романской архитектуре Западной Европы, откуда, собственно, когда-то и пришла во Владимир артель вольных каменщиков.

Четыре столпа-опоры внутри здания могут быть символически поняты, как четыре главных отличия Иисуса Христа: Бог [3, Ин. 8:25], человек [3, Мф. 8:20], царь [3, Лк. 1:32] и жертва [3, Мф. 20:28]. Стороны света, воспринимаемые парами восток-запад и север-юг, по-древнегреч. звучат, как *Ανατολή* и *Δύση*, *Ἄρκτος* и *Μεσημβρία* составляют по первым буквам имя «АДАМ» [1], что, с учётом традиционного размещения в подкупольном пространстве изображения Иисуса Христа является отсылкой к Его земной человеческой природе, неразрывно, согласно христианскому вероучению, сопряжённой с небесной природой Божественной. Прочтение же «сторон света» с восточной части восходит к традиции ориентировать христианские церкви на восток Солнца, что в свою очередь может быть истолковано в ключе библейского повествования о насаждённом на востоке Эдемском саде и о Христе, как Свете [3, Быт.2:8, Ин.8:12]. Сама квадратная форма здания восходит к библейскому описанию Небесного Иерусалима [3, Откр.21:16]. В центре храма находится возвышение, т.н. амвон, место, где верующий мирянин вкушает частицу евхаристического Хлеба, почитаемую им истинной плотью Иисуса Христа, жертвенного Агнца, принесённого за грехи мира [3, Откр.21:22-23]. Следует отметить, что просфора, от которой отламывают кусочки для причастия, так же называется «агнец». Таинство Евхаристии исторически установлено [3, Мф. 26:26—28, Мк. 14:22—24, Лк. 22:19, 20] Самим Богочеловеком на пасхальном седере (Тайная Вечеря), происходившем в доме у горы Сион, которая является юго-западным холмом древнего Иерусалима и на которой когда-то царь Давид и основал свой город.

Таким образом, в момент совершения Божественной Литургии храм становится Сионской горницей, местом незримого пребывания Христа, апостолов, святых и вполне очевидного присутствия верующих людей.

Ритуальное причастие жертвенному Хлебу в условиях аграрного производящего хозяйства древнерусского общества неизбежно вызывало и вызывает ассоциативную связь с полем и производством зерновых в целом. Действительно, продукт, получаемый сельским тружеником назывался по-древнерусски жито [2], что находится в одном корне с такими важнейшими синонимами бытия, как жизнь и живот. При этом буква старославянской кириллической азбуки «Ж» называется «живѣте» (то есть «живите», повелительное наклонение от «жити») и, очевидно, графически восходит к так называемой хрисме, сочетанию первых греческих букв имени Иисус Христос – Ι и Χ. Евангелие же недвусмысленно называет Его хлебом жизни [3, Ин. 6:26—71], создавая вполне ясную и, главное, понятную населению Руси параллель. На северном, западном и южном фасадах Дмитриевского собора отдельные растительные мотивы, оформленные в виде буквы «живѣте», составляют подавляющее большинство резных камней. Так же они присутствуют в оформлении центральной части архивольты западного портала и в резьбе аркатурно-колончатого убранства апсид. До сих пор речь шла о горизонталях, однако, архитектурное решение данной церкви имеет богословское осмысление и в вертикаль. Основной объём здания разделён на две части, причём нижняя лишена скульптурного убранства на пространстве прясел, имея его исключительно в оформлении полуколонн и пилястр. Идущий примерно по середине высоты фасада аркатурно-колончатый пояс представляет из себя ряды резных колонок с коринфскими капителями, между которыми расположены изображения святых. В его оформлении так же использованы растительные мотивы (в том числе в виде буквы «живѣте»), а так же сюжеты зооморфные – звери, птицы, фантастические животные. Всё это уверенно отсылает мысль к образу сада, той обетованной Богом благословенной земли, которую традиционно называют раем. При всём том, от аркатурно-

колончатого пояса до закомар расположены основные объёмы тематической скульптуры, которые прочитываются отдельно от него, как образ будущего Небесного Иерусалима. Выше кубического объёма находится световой барабан (знаменующий собой упоминаемую ротонду *Ανάστασις*), так же украшенный изображениями святых, животных и птиц, завершаемый городчатым и аркатурным рядами. Венчает храм золочёный купол на котором стоит крест с отрогами, на вершине которого восседает голубь. Итак, перед глазами зрителя разворачивается не что иное, как картина ряда небес (до семи в зависимости от толкования), неоднократно упоминаемая в библейском тексте [3, Быт. 1:7, 7:11, Втор.10:14, Пс.148:4, 3-я Цар 8:27, 2-я Пар.6:18, 2-е Кор.12:2, Ис.66:1, Мф. 23:22].

Упоминаемые выше северный, западный и южный фасады Дмитриевского собора от аркатурно-колончатого пояса до закомар храма вкупе с апсидами составляют особое повествование. Каменный куб, разделённый по вертикали полуколонками с коринфскими капителями (отсылка к райскому саду) на 12 отдельных локаций (прясел), в каждой из которых имеется окно. Очевидна иллюстрация библейских слов о Небесном Иерусалиме с двенадцатью воротами и двенадцатью колоннами [3, Откр.21:21]. Над каждым из центральных окон размещено крупное изображение благословляющего библейского царя, пророка и псалмопевца Давида - эта скульптура находится в центре композиции. Отсылка здесь, очевидно, пророческая и касается его потомка - Богочеловека Иисуса Христа, чьё Царство хоть и не от мира сего, однако, по земной матери Он восходит к вышеупомянутой иудейской династии [3, Мф. 1:1-17]. Вообще, весь посыл резьбы на пространстве прясел имеет вектор в будущее, что в своём роде придаёт ему пророческие и нравоучительные коннотации. При этом уместно упомянуть, что Второе пришествие никак не обозначено во времени, поэтому средневековое общество скорее знает что такое прошлое и настоящее, полагая будущее в тех благих или греховных поступках, которые уже совершены. Упускать эсхатологический аспект в умах древнерусского христианского

населения ни в коем случае нельзя, иначе информативный посыл резных камней Дмитриевского собора будет совершенно неясен.

В завершение следует сказать, что рассматриваемый храм не является единственным в своём роде архитектурным решением, выражающим важнейшие истины христианской религии. К примеру, и стоящий рядом Успенский собор (XII в.), и знаменитая церковь Покрова на Нерли (XII в.) справедливо могут быть названы богословием «в камне», наглядно представляющим тонкости вероучения церкви человеческим умам. Равно, изучая Дмитриевский собор, как каменную икону, нельзя останавливаться на исключительности тематики грядущего Нового Иерусалима. Действительно, в разнообразных рельефах заключены и иные важнейшие, подчас практические, нравоучительные послы. В первую очередь, это попытки формирования на Руси идеи о божественном происхождении политической власти (сцены «Всеволод с наследником» и «Вознесение Александра Македонского» находятся в одном ряду с торжественным изображением Давида-Христа). Так же это и дидактические установки на победу добра над злом, Божьего над безбожным (цикл с Гераклом, волк и воин, борцы и так далее). Но тем не менее, Дмитриевский собор воочию – есть грандиозный образ будущего, того чаяния верующих сердец, которое так хорошо обозначил евангелист Иоанн словами «святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный, как невеста, украшенная для мужа своего»[3, Ин.21:2].

Библиографические ссылки

1. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/pouchenija-i-slova/36 (дата обращения 13.03.2023)
2. URL: <https://gufo.me/dict/dal/%D0%B6%D0%B8%D1%82%D0%BE> (дата обращения 13.03.2023)
3. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета. - М.: Издание Московской патриархии, 1988

4. Горский, А.А. Русское Средневековье - М.: Астрель: Олимп, 2010
5. Раппопорт П.А. Русская архитектура X–XIII вв. Каталог памятников. Л., 1982.
6. Шаров-Делоне С.А. Люди и камни Северо-Восточной Руси, XII век. Издательство «Добросвет», 2007.

DMITRIEVSKY CATHEDRAL AS A STONE ICON OF HEAVENLY JERUSALEM

A. V. Ragimkhanov

Scientific supervisor – P. I. Ruzanova

Annotation: The Dmitrievsky Cathedral in the city of Vladimir, contains on its facades a unique plot carving of the XII century, which, together with the general scarcity of pre-Mongol monuments of fine art in Russia and the interpretation of the plot in question in an eschatological sense, is of particular interest for this study.

Keywords: St. Dmitrievsky Cathedral, Russian romanticism, pre-Mongol sculpture, Heavenly Jerusalem.

УДК 7.01

ВЛАДИМИРОВО КРЕЩЕНИЕ КАК ВАЖНЫЙ ФАКТОР В ФОРМИРОВАНИИ РУССКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОСТИ

A. B. Ragimkhanov

студент бакалавриата

кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

*Научный руководитель – П. И. Рузанова,
старший преподаватель
кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»
Педагогического института
Владимирского государственного университета
(г. Владимир, Россия)*

Аннотация: государство на Руси веками неразрывно было связано с институтом христианской церкви, которая, по мнению автора, и поспособствовала окончательному становлению русской государственности, это утверждение и является предметом исследования в данной статье.

Ключевые слова: Русь, крещение, князь Владимир, Киев, восточные славяне.

Ровно сто пять лет тому Совет народных комиссаров принял «Декрет о свободе совести, церковных и религиозных обществах», который положил конец многовековому единству духовных и светских структур в российской действительности [10]. Однако, ко времени появления данного документа это, казалось бы, неразрывное сотрудничество уже оставляло желать лучшего, так как начиная с петровской эпохи, православная церковь во главе с императором была по сути государственной институцией, значительно ограниченной в правах самостоятельности. Христианское вероучение хоть и подразумевает почитание политической власти [2, 1 Петр. 2:7], но при всём том твёрдо настаивает на своей практической независимости от светских владык, полагая единственным царём Христа Иисуса [2, 1 Кор. 15:24-25]. Однако, сама историческая организация церкви не есть исключительно явление богословское, а скорее это практическая проекция того мира, который окружал общины первых христиан, появившиеся в Иудее I века с её эллинизированной культурой и римской администрацией.

Тема влияния религиозных институтов на процесс становления государственности не раз поднималась в исторической науке, в том числе в России.

Как правило, авторы указывают на дидактически-нравственный характер духовных структур в политической жизни и их «всеоправдывающую» светскую власть направленность [6] [7] [9]. Но вопрос, может ли религиозная организация, в первую очередь христианская, стать универсальной моделью зарождающейся политической системы, поднимается не столь часто, поэтому особенно интересен.

К моменту отделения духовных структур от государства в России со времен Владимирова крещения, считающегося отправной точкой для утверждения православия на Руси, прошло 930 лет. За это время политическая культура славян Восточно-европейской равнины, а затем и их потомков русских, поменялась несколько раз: от вечевого уклада отдельных общин до централизованной абсолютистской империи. При всём том сам акт крещения киевлян в 988 г. н.э. не мог быть совершён без твёрдо устоявшейся в городе светской власти. Приход церковной организации на Русь был возможен лишь при определённых условиях, до которых стране ещё было нужно дозреть. Ведь не зря первая попытка утверждения христианства в Киеве, так называемое «Аскольдово крещение» 867 года, оказалась бесперспективной.

Русь второй половины X века представляла собой огромную территорию от Балтики до Дикого поля и от Карпат до Верхней Волги, населённую преимущественно славянами, главным занятием которых было производящее хозяйство аграрного характера. Социальная организация представляла из себя отдельные политии, имевшие во главе городские центры, расположенные главным образом на двух международных торговых путях – днепровском «из варяг в греки» и волжском «из варяг в болгары». Византийский историк X века Константин Багрянородный называет такое образование Σκλαβηνία [4, С.44-45], то есть славиния, а в советской историографии утвердился термин «племенной союз». Первоначально торговые пути контролировались норманнами, вывозившими в регион Балтийского моря арабскую серебряную монету в обмен на славянских рабов, что никак не способствовало появлению сколь бы то ни было

централизованной государственности на Восточноевропейской равнине. С X века поток южного серебра начинает постепенно уменьшаться, а в XI веке он иссякнет вовсе, что, по всей видимости, подталкивает норманнов к иной форме изыскания дохода, а именно к данническим отношениям с местным населением в обмен на третейский суд. Первыми к такому сосуществованию с северянами приходят славяне, жившие вдоль Волжского торгового пути [8, С.19-20] и призывавшие легендарного варяга Рюрика, чьи потомки в итоге будут править на Руси вплоть до начала XVII века.

Начиная с норманна Хельги (Олега), центром пребывания данной династии становится город Киев, чьё основание до сих пор является предметом спекуляций и дискуссий [5]. Но он занимал стратегически выгодное положение на важнейшем торговом пути, и через воды Днепра и Чёрного (Русского) моря имел выход к главному тогдашнему культурному и политическому центру Европы Константинополю (Царьграду). Киевские князья вели активную международную торговлю, а иногда и просто нападали на богатейшие византийские провинции с целью поживы (походы 907, 941, 971 годов). Между Константинополем и Киевом находилась ещё одна ключевая страна – Первое Болгарское царство, принявшее христианство в 865 году и, что очень важно, создавшее комплекс литературы на славянском языке, понятном, в том числе, и на Руси.

Однако, тогдашняя политическая конструкция киевской власти держалась исключительно на торгово-даннических отношениях и не может называться государством в прямом смысле этого слова. Действительно, каждая из плативших русским князьям славянских политий имела собственную правовую систему, основанную на обычаях, свои религиозные представления, своих, независимых от Рюриковичей, старейшин. Русь X века можно определить, как «раннее государство - ... государство неполное, поскольку в нем недостаточно органичная и сбалансированная система взаимосвязей между государством и обществом ... Чаше всего неполнота проявлялась в недоразвитости или фрагментарности государственного аппарата. Как правило, раннее государство либо не

обладает полным набором таких важнейших черт государства, как аппарат управления и подавления, налоги, территориальное деление, письменное право» [3, С.25].

Объединить подобное общество силой исключительно военной было невозможно, поэтому первой попыткой централизации стала так называемая языческая реформа киевского князя Владимира, собравшего в 980 году близ своего терема на Горе культовые изображения божеств подчинённых ему славиний [8, С.79]. Следует отметить так же, что политическое деление происходило и внутри самой правящей семьи, где каждый из сыновей получал от отца равную долю в наследовании и власти, а поэтому прежде чем заняться религиозной консолидацией общества, князь Владимир Святославич уничтожил Ярополка и Олега, своих родных братьев. Тем не менее, создать прочный конструкт, так сказать, на «местном материале» не получилось и внимание было обращено на одну из тогдашних мировых религий.

Монах-летописец пространно повествует читателю о выборе веры, о беседе князя с книжником, пугавшим его Страшным судом, о духовном возрождении язычника к вечным христианским истинам [8, С.84-106]. Однако, выбор христианства восточного образца был обусловлен скорее политическими и экономическими мотивами, чем сердечными переживаниями будущего крестителя Руси. Действительно, династия едва утвердилась на киевском престоле, а её на тот момент единственный взрослый представитель не был князем в полном смысле слова, так как его мать была из рабского сословия. Жена его была язычницей, что делало их наследников изгоями в попытке породниться с любым из окружавших Русь устоявшихся владетельных домов (вся Европа, кроме Прибалтики была христианской), что серьёзно усложняло находившуюся в стадии зарождения дипломатию. Важным фактором было и притязание самого князя Владимира на царственный титул, только так можно было уверено встать в ряд правителей Европы и, заодно, уничтожить местный обычай наделять сыновей властью поровну независимо от первородства, приняв библейскую модель пе-

редачи власти старейшему сыну.

Если говорить об иных вариантах выбора, то, например, ислам, который был бы очень удобен отсутствием религиозной организации, был невозможен по причине строгого запрета в нём на употребление свинины, являвшейся распространённым видом мясной пищи в условиях массового экстенсивного земледользования у восточных славян. При этом евангельское учение о Боге – Хлебе жизни как раз наоборот было понятно подавляющему большинству населения Восточноевропейской равнины [2, Ин.6]. Подчинение римскому престолу не нравилось в силу обязательности латыни, впрочем, князь не мог не знать и о противоречиях между папством и германскими императорами. Зато приняв крещение «от греков» можно было сразу же воспользоваться болгарской книжностью, произведения которой в итоге и составили первый цельный фонд литературы на Руси. Есть и ещё множество факторов, почему было выбрано именно христианство восточного образца, однако, все они будут утилитарными и, подчас, просто необходимыми для тогдашнего политического развития Русской земли.

Таким образом, летом 988 года каган киевский, как его называет «Слово о законе и благодати» (XI в.), Владимир Святославич [1] приглашает из Восточной Римской империи священников, которые крестят его самого, семью, дружину, ближайшее окружение, лучших людей города Киева и этим полагают начало вхождения Руси в семью европейских народов. Именно ему предстоит стать первой «матерью городов русских», то есть центром церковной администрации (греч. μητρόπολις - "мать городов") всех славянских земель находящихся в даннических взаимоотношениях с князем и его потомками. Сам Владимир Святославич берёт себе крестильное имя Василий (греч. βασιλεύς (басилевс) — «царь, монарх, правитель»), что отсылает так же к Василию II Болгаробойце, тогдашнему императору Нового Рима и контрагенту по делу крещения Русской земли. В Киеве начинается строительство капитальной Десятинной церкви, открываются училища для освоения пришедшей из Болгарского царства пись-

менности, а с нею и христианских догматов и канонов. Структура пришедшей на Русь церковной организации с её единой идеей, писаными законами, бюрократией, проработанным делопроизводством – становится наглядным образцом для формирования аппарата светской власти. На Руси будет учреждена митрополия в составе Вселенского патриархата, появятся первые епископские кафедры.

Со смертью князя Владимира дело по религиозному и культурному преобразованию Руси продолжит его сын и наследник Ярослав Владимирович, в крещении Георгий. По итогам его правления христианство окончательно утвердится, как государственная религия, будут крещены практически все тогдашние города, построены первые знаменитые соборы – София Киевская и София Новгородская. Не имея себе равных в своей стране, дети Ярослава породнятся с правящими домами Европы. При всём этом долгое время не будет решена проблема внутреннего политического дробления, потомки Владимира так и сохранят равные права на власть для всех мужских представителей рода, что исключит возвышение одного брата над всеми и приведёт к многочисленным усобицам. Уже в XII столетии каждая из оукраин начинает искать свой путь в культурном и политическом планах, строить свои модели общественного устройства. И только на Ростово-Суздальской земле привнесённая князем Владимиром византийская идея о симфонии церкви и светской монархии, их взаимном подобии, найдёт своё воплощение в делах государей московских и в первом после древнего киевского кагана русском царе – его прямом потомке великом князе всея Руси Иване Васильевиче Грозном.

Библиографические ссылки

1. «Азбука веры», православный портал
URL.:https://azbyka.ru/otechnik/Illarion_Kievskij/slovo_o_zakone_i_blagodati/#lihavev (дата обращения 14.03.2023).
2. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета. – М.: Из-

дание Московской патриархии, 1988.

3. Гинин Л. Е. Государство и исторический процесс. Эпоха формирования государства: Общий контекст социальной эволюции при образовании государства. – М.: КомКнига, 2007.
4. Константин Багрянородный. Об управлении империей / Под ред. Г. Г. Литаврина, А. П. Новосельцева. – М.: Наука, 1991.
5. Научная электронная библиотека «КиберЛенинка» URL.: <https://cyberleninka.ru/article/n/nachalnyy-etap-istorii-kieva-ix-x-vv-1/viewer> (дата обращения 14.03.2023).
6. Научная электронная библиотека «КиберЛенинка» URL.: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-traditsionnyh-religiy-v-protssesformirovaniya-rossiyskogo-gosudarstva-i-natsionalnoy-identichnosti/viewer> (дата обращения 14.03.2023).
7. Нуруллаев А. А., Нуруллаев Ал. А. Религия и политика. Учебное пособие. – М.: КМК, 2006.
8. Полное Собрание Русских Летописей, том I. Издание 2-е. Лаврентьевская летопись. Л., 1926-1928.
9. Тихомиров Л. Государственность и религия. – М: Верность, 1906.
10. Электронная Библиотека Исторических Документов URL.: <http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/9057-dekrety-sovetskoy-vlasti-t-i-25-oktyabrya-1917-g-locale-nil-16-marta-1918-g#mode/inspect/page/389/zoom/4> (дата обращения 14.03.2023).

VLADIMIR'S BAPTISM AS AN IMPORTANT FACTOR IN THE FORMATION OF RUSSIAN STATEHOOD

A. V. Ragimkhanov

Scientific supervisor – P. I. Ruzanova

Annotation: the state in Russia has been inextricably linked for centuries with the

institution of the Christian Church, which, according to the author, contributed to the final formation of Russian statehood, this statement is the subject of research in this article.

Keywords: Rus, epiphany, Prince Vladimir, Kiev, Eastern Slavs.

УДК 75

ОСОБЕННОСТИ ВЫПОЛНЕНИЯ ЭТЮДА В АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

В. А. Rogozina

студент бакалавриата

Педагогического института

Научный руководитель – В. Н. Семёнов

доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация. Статья посвящена детальному анализу роли этюда в акварельной живописи. Выделяются и описываются характерные особенности акварельной техники и работы в условиях пленэра.

Ключевые слова: этюд, акварельная живопись, художественное мышление, пленэр.

Акварельный этюд является одной из основных форм качественной подготовки художника. Этюд – это кратковременная работа с натуры, чаще всего проводимая на пленэре. Техники этюда, в том числе акварельного, влияют на развитие творческих навыков ученика, и в том числе играют важную роль в формировании его художественного мышления. Условием для развития

художественного мышления является процесс получения знаний как в теоретическом осмыслении, так и на практическом опыте.

Стоит понимать, что акварельные этюды отличаются от простых работ композиционным построением пространства на основе работы без строгих ограничений. Этюд, как кратковременное живописное произведение, создается в чувственной форме отражения реальности, передающего настроение и атмосферу изображаемого. Для пейзажных этюдов большое значение имеет эмоциональная характеристика, которую создает акварель, например воздушность и прозрачность, легкость, холод и тепло.

Акварельная живопись предполагает применение различных техник: лессировка, техника работы по сырому, техника работы по сухому, способ «alla prima», легкие пастозные мазки и другие. В сочетании с другими техниками и смешивая их между собой появляются неповторимые этюдные работы и индивидуальные стили работы в акварели.

Освоение техники акварельных этюдов в изображении пейзажей влияет на профессиональное становление художника. Чувства и эмоции, получаемые в результате этюдной практики как раз и формируют художественное мышление. Получение теоретических знаний в процессе работы дает возможность понять смыслы и значение стилей и течений пейзажной живописи, методов и приемов в технике акварели.

Лучшего ощущения воздушного пространства невозможно передать другими материалами. Акварельные этюды помогают через цвет и форму создать атмосферу и иллюзию пространства. Вследствие этого мастерство владения акварелью дает возможность развивать профессиональные навыки в других направлениях. Однако стоит помнить, что сложность акварели заключается в первую очередь в невозможности исправить ошибку, например неправильно нанесенный цвет, что позволяет тренировать художественные навыки.

На пленэре художник оказывается в ситуации, когда приходится принимать решение быстро. Состояния природы изменчивы, бумага сохнет быстрее, а иногда медленнее. В таких условиях важно научиться планировать процесс работы. Поэтапное использование акварельной техники в этюде начинается с изучения окружающего мира с выделением предметов и объектов изображения. На следующем этапе раскрывается эмоционально-чувственное восприятие изображаемого через цвет и свет. Этюды пишутся в короткое время с целью запечатлеть основное. Здесь не требуется кропотливой проработки окружения, главное - передать эмоциональное состояние изображаемого. Множество выполненных этюдов позволяет увидеть недостатки в работе.

Пленэр идеально создает условия для формирования профессиональных навыков в области акварельного этюда. На пленэре проявляется профессиональное качество исполнения акварельных этюдов, отражающее художественную подготовку учащихся. Совокупность мастерства и результаты ощущений и впечатлений, отраженных в работах, демонстрируют процессы развития художественного мышления. В реальном пространстве акварель создает условия для творческого вдохновения и мыслительной деятельности. Таким образом, качество акварельных этюдов становится одним из показателей профессионального уровня учеников, основанного на развитии художественного мышления и творческого мастерства.

Библиографические ссылки

1. Этюд - как работать над пейзажем [Электронный ресурс]: https://www.practicum.org/index.php?option=com_content&view=article&id=108 (Дата обращения: 18.05.2023)

2. Как писать длительные этюды акварелью. Ю.Г. Аксенов [Электронный ресурс]: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000062/st032.shtml> (Дата обращения: 18.05.2023)

3. Техника акварельной живописи. П.П. Ревякин [Электронный ресурс]: https://vk.com/doc28818864_494070723?hash=Btl5Ibwi2EWCbPn3vuyZcm1iT0HNDUubbrcTYC6wPFz&dl=UAJRnv2T0AcY1OdzGrAUt69UOZFpsytsGlaYXxXF3M0 (Дата обращения: 19.05.2023)

FEATURES OF THE SKETCH IN WATERCOLOR PAINTING

V. A. Rogozina

Scientific supervisor – V. N. Semenov

Annotation: The article is devoted to a detailed analysis of the role of the sketch in watercolor painting. The characteristic features of watercolor technique and work in open-air conditions are highlighted and described.

Keywords: sketch, watercolor painting, artistic thinking, plein air.

УДК 76

ПРИМЕНЕНИЕ АКВАРЕЛЬНОЙ ТЕХНИКИ В ИЛЛЮСТРИРОВАНИИ

Е. Н. Сорокина

студент магистратуры

кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

Научный руководитель: Ю. А. Мокшин

доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета (г. Владимир, Россия)

Аннотация: В статье рассматриваются особенности акварельной техники в творчестве известных графиков-иллюстраторов. Рассматриваются выразительные возможности акварели в композиционно-образном решении иллюстрации.

В качестве примера применения акварельной техники выбрана книга «Алиса в стране чудес».

Ключевые слова: акварельная техника, иллюстрация, графика, композиция, выразительные возможности акварели.

Известно, что в области иллюстрирования применяются самые разнообразные художественный материалы, в том числе акварель. Возможности акварельной краски достаточно широкие. Акварелью можно работать в разных техниках. А так же, она легко комбинируется с такими графическими материалами как сухая и масляная пастель, перо и тушь, цветные карандаши, ручки, мягкий материал и другие.

Акварель (франц. – aquarelle; от лат. – вода) – «водяные краски», красочный материал, предназначенный для акварельной живописи. Отличительное свойство акварельных красок – чрезвычайно тонкая растирка пигмента и большой процент клеящих веществ в качестве связующего (которым служит растительный клей с примесью меда, сахара и глицерина). Акварель бывает твердая в плитках, полумягкая – в фарфоровых чашечках и мягкая – в тюбиках [1].

Акварелью также называется техника живописи акварельными красками. Акварель исполняют обычно на бумаге круглыми волосяными кистями, растворяя краски водою. Важнейшее свойство акварельной живописи – прозрачность и мягкость тончайшего красочного слоя [1].

Воздушная водная краска считается одной из самых сложных среди графических материалов. В рамках иллюстрирования акварель особенно интересна своей текстурой и возможностью комбинирования с другими материалами.

Многие книжные графики отдают свое предпочтение акварели. Рассматривая иллюстрации к произведению «Алиса в стране чудес», можно увидеть, что нередко художники отдавали предпочтение именно этой технике. Мы можем наблюдать это в работах Геннадия Калиновского, Артура Рэксэма, Ирины Казаковой, Елены Базановой, Роберта Ингпена. Иллюстрации перечисленных

авторов, выполненных в акварельной и смешанной техниках, имеют характерную прозрачность и тонкость.

Зачастую, основой для иллюстраций Геннадия Калиновского выступают акварельные заливки. Локальными пятнами художник формирует среду, передает атмосферу, а так же посредством колорита задает настроение литературного произведения. В иллюстрациях Калиновского мы часто наблюдаем композиционный прием: контраст пятна и линии. Художник сочетает акварель с тонкой графической линией карандаша.

Рассматривая иллюстрации Артура Рэхема, прежде всего, хочется отметить выдержанный сложный колорит. Для формирования основных элементов иллюстрации, этот художник использует акварель. Подробный рисунок выполняет поверх акварельной заливки пером и тушью.

Отличительной особенностью иллюстраций Ирины Казаковой является прием «акварелью по-сырому». Данный художник развивает композицию внутри локального пятна, имеющего посматриваемые, местами четкие границы. Персонажи литературных произведений, выполненные в технике ала прима, не имеют мелких деталей.

Елена Базанова – художник-акварелист, проиллюстрировавшая книгу «Алиса в стране чудес». Ее иллюстрации обладают такими отличительными чертами как: мягкий акварельный рисунок, мелкая прорисовка деталей, взаимосвязь изображения с текстом. Техника лессировки и академический рисунок являются основой работы Елены Базановой.

Для иллюстраций Роберта Инпегена характерно ощущение дымки и воздуха. Этого эффекта художник добивается вводя акварельную краску в сырой лист, тем самым закладывая основы будущей иллюстрации. Каждая его работа наполнена мягким карандашным рисунком. Чаще всего этот художник сочетает акварельную краску с простым карандашом. Следует отметить, что иллюстрациям Инпегена присущи приглушенные цвета.

Изучая техники акварельной живописи, я обратилась к «Практическому

руководству по рисованию акварелью. Ботанические портреты» Билли Шоуэлл. В данной литературе подробно описываются материалы, живописные техники, коррекция акварельного рисунка, цвет и смешивание цветов, композиция [2].

Особое место в книге Билли Шоуэлл занимают техники акварельной живописи. Автор рассматривает следующие техники: мокрым по мокрому, промакивание (вымывание) краски, фактурное промакивание, мокрым по сухому, нанесение краски каплями, узоры с помощью капель воды, растяжка цвета, использование медиума для замедления высыхания, процарапывание, углубление цвета, использование жидкого грунта под акварель, сухая кисть.

В применении к иллюстрированию широко применяются техника «мокрым по мокрому», благодаря такому приему можно сформировать и завязать между собой большие плоскости. Акварельные заливки могут выступать в качестве основы изображения, давая ему композиционную цельность.

Библиографические ссылки

1. «Краткий словарь терминов изобразительного искусства», под общей редакцией Г.Г. Обухова, издательство «Советский художник» Москва, 1961. – 15000 экз.
2. Билли Шоуэлл Ботанические портреты [Текст]: практическое руководство по рисованию акварелью // пер. С англ. Екатерины Петровой. – 4-е изд. – Москва «Манн, Иванов и Фербер» 2021. – 1500 экз.
3. Елена Базанова «Основы акварельной живописи», Санкт-Петербург, 2020г.

THE USE OF WATERCOLOR TECHNIQUE IN ILLUSTRATION

E. N. Sorokina

Scientific supervisor - U. A. Mokshin

Annotation: The article discusses the features of watercolor technique in the works of famous graphic illustrators. The expressive possibilities of watercolor in the com-

positional-figurative solution of illustration are considered. The book "Alice in Wonderland" was chosen as an example of the use of watercolor technique.

Keywords: watercolor technique, illustration, graphics, composition, expressive possibilities of watercolor.

УДК 376.42

ЗНАЧЕНИЕ ЗАНЯТИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ ДЛЯ ДЕТЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ

М. А. Телякова

студент магистратуры

Педагогического института

Научный руководитель - Л. А. Кошелева

кандидат педагогических наук,

доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: В статье делается попытка оценить значение занятий изобразительной деятельностью для детей с ОВЗ. Отмечается, что изотерапия при работе с младшими дошкольниками предоставляет ее участникам дополнительные возможности для самовыражения. Автор обращает внимание на положительное воздействие изотерапии на эмоционально-аффективную сферу, на внутригрупповую коммуникацию, на самооценку. Младшим дошкольникам она помогает моделировать и "проигрывать" различные проблемные ситуации, формируя адекватную социальную компетентность личности.

Ключевые слова: ребенок, ограниченные возможности здоровья, изотерапия, нетрадиционные техники рисования.

Термин "Лицо с ограниченными возможностями здоровья" (далее дети с ОВЗ) появился в российском законодательстве сравнительно недавно. В соответствии с Федеральным законом от 30 июня 2007 г. № 120-ФЗ о внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации по вопросу о гражданах с ограниченными возможностями здоровья употребляемые в нормативных правовых актах слова "с отклонениями в развитии", "аномальные дети", заменены термином "с ОВЗ" [4]. Так было введено в действие понятие "лицо с ОВЗ". Однако, законодатель при этом не дал четкого нормативного определения этого понятия. Это привело к тому, что этот термин воспринимался как равнозначный или близкий термину "инвалиды".

Дети с ограниченными возможностями здоровья - группа детей с сенсорными, интеллектуальными, эмоционально-волевыми, физическими и другими отклонениями в психофизическом развитии. Дети с ОВЗ - это дети, имеющие недостатки в физическом и (или) психическом развитии, имеющие значительные отклонения от нормального психического и физического развития, вызванные серьезными врожденными или приобретенными дефектами и в силу этого нуждающиеся в специальных условиях обучения и воспитания. Таким образом, к группе детей с ОВЗ относятся дети, состояние здоровья которых препятствует освоению ими всех или отдельных разделов образовательной школы вне специальных условий воспитания и обучения.

Понятие охватывает категорию лиц, жизнедеятельность которых характеризуется какими-либо ограничениями или отсутствием способности осуществлять деятельность способом или в рамках, считающихся нормальными для человека данного возраста. Это понятие характеризуется чрезмерностью или недостаточностью по сравнению с обычным в поведении или деятельности, может быть временным или постоянным, а также прогрессирующим и регрессивным.

Известный в этой области науки специалист Т.В. Егорова дает обобщенную классификацию, в основе которой лежит группировка категорий в соответ-

ствии с локализацией нарушения в той или иной системе организма: телесные (соматические) нарушения (опорно-двигательный аппарат, хронические заболевания); сенсорные нарушения (слух, зрение); нарушения деятельности мозга (умственная отсталость, нарушения движений, психические и речевые нарушения). По мнению Т.В. Егоровой дети с ограниченными возможностями здоровья - это дети, состояние здоровья которых препятствует освоению образовательных программ вне специальных условий обучения и воспитания [3].

В данной статье автор рассматривает детей с нарушением интеллекта, то есть детей с умственной отсталостью. Умственная отсталость, ранее - малолу́мие, олигофрeния (др.-греч. ὀλίγος «малый» + φρήν «ум») - врождённая или приобретённая в период развития задержка либо неполное развитие психики, проявляющаяся нарушением интеллекта, вызванная патологией головного мозга и ведущая к социальной дезадаптации.

Исследованием особенностей рисунков умственно отсталых детей занималась известная в этом направлении учёная Т. Н. Головина. Она разделяет их на три основных блока: отражение форм предметов рисунков, отражение пространственных отношений предметов при изображении и особенности восприятия цвета и его использование в изобразительной деятельности. Каждый раздел содержит описание экспериментальных исследований, определение выявленного недостатка и обозначение путей его преодоления [2].

Другой известный специалист в данной области Л. А. Аксенова в своих исследованиях пришла к выводу о том, что привлечение умственно отсталых дошкольников к художественно-прикладному творчеству позволит сформировать у них устойчивый интерес к художественно-трудовой деятельности, понять ее целесообразность и ощутить в ней радость и потребность. Отмечается, что для данной категории детей лучше подходит нетрадиционное рисование [1].

Нетрадиционные техники - это толчок к развитию воображения, творчества, проявлению самостоятельности, инициативы, выражения индивидуально-

сти. Применяя и комбинируя разные способы изображения в одном рисунке, Дети с ограниченными возможностями здоровья учатся думать, самостоятельно решать, какую технику использовать, чтобы тот или иной образ получился выразительным. Рисование с использованием нетрадиционных техник изображения не утомляет детей, у них сохраняется высокая активность, работоспособность на протяжении всего времени, отведенного на выполнение заданий.

Все виды занятий изобразительной деятельностью при правильной организации положительно влияют на физическое развитие ребенка. Они способствуют поднятию общего жизненного тонуса, созданию бодрого, жизнерадостного настроения. Рассмотрим нетрадиционные техники рисования в контексте из развивающей направленности для детей с ОВЗ.

"Пальчиковое рисование", "Отпечатки ладонью" направлены на развитие тактильной чувствительности; стимулируют мелкую моторику; чувство восприятия цвета; воображения; мышления; творческой деятельности. "Кляксография" направлена на развитие дыхательных функций легких; стимулирует мелкую моторику; активизирует образное мышление; развивает воображение; восприятия цвета. "Монотипия" направлена на развитие фантазии, воображения; пространственного мышления. "Пластилинография" развивает восприятие, мелкую моторику рук; пространственную ориентацию; сенсомоторную координацию движений; помогает выразить эмоции; свое виденье окружающего мира и свое отношение к нему; формирует эстетический вкус. "Граттаж" развивает творческие способности; художественный вкус; чувство композиции; развивает воображение; пространственное мышление; мелкую моторику рук; воспитывает желание узнавать новое. "Отпечатки листьев" развивает точность, координацию движений; воображение; фантазию; воспитывает смелость, непосредственность и дает полную свободу для проявления индивидуальности. "Волшебные ниточки" развивает точность, координацию движений; воображение; фантазию; восприятие цвета [2].

Особенности изобразительной деятельности умственно отсталых детей чаще всего рассматривают в соответствии с тремя степенями их интеллектуального развития. При глубокой степени олигофрении черкание карандашом в подавляющем большинстве случаев невозможно: для этого нет ни физических возможностей, ни потребности к черканию. Ребенок черкает лишь при усиленном побуждении со стороны взрослых, и если и начинает подражать действию другого человека, то очень быстро бросает карандаш [2].

У детей со средней степенью абсолютно исключается рисование, и даже возможность черкания, то есть та деятельность, которая способствует развитию ориентировочной активности в технике рисования у нормальных детей раннего возраста. Они, в отличие от нормальных детей, чрезвычайно пассивны с карандашом и бумагой, не любят черкать, начав наносить каракули, быстро прекращают эти действия. Особенностью большого числа детей является внешняя подражательность движениям другого человека. Именно благодаря этой удивительной внешней подражательности ребенок воспроизводит рисунки других людей. Однако при изображении ребенок воспроизводит не графический образ, а действия человека, который рисовал этот образец, поэтому изображение не получается [2].

Среди особенностей передачи формы изображаемых предметов детей с легкой степенью можно назвать: примитивность и схематичность, статичность, стереотипность изображения. Главное изобразительно-графическое средство, преобладающее у подавляющего большинства умственно отсталых учащихся - "проволочная линия". Однако такой вид графического изображения как контурный рисунок у большинства умственно отсталых дошкольников способен эволюционировать на протяжении обучения. Кроме этого, следует отметить способы применения симметрии в изображениях, когда дети используют этот закон при рисовании деревьев, домов и других простых предметов, но не могут достроить заданное симметричное изображение по его половине [2].

Таким образом, многие из перечисленных недостатков изобразительной деятельности умственно отсталых детей младшего дошкольного возраста можно частично преодолеть, сформировать стойкий интерес к рисованию, занятиям с кубиками, повысить осмысленность и общую направленность деятельности. Дети к старшему дошкольному возрасту оказываются способными рисовать долго, с увлечением, выполнять изображения не только отдельных предметов, но и создавать рисунки по сюжетам знакомых сказок (без подсказки взрослого), а также по своему изобразительно-игровому замыслу.

Библиографические ссылки

1. Аксенова Л. И. Ранняя помощь детям с ограниченными возможностями здоровья: учебное пособие для среднего профессионального образования. - Москва: Издательство Юрайт, 2023.- 377 с.
2. Головина Т. Н. Изобразительная деятельность учащихся вспомогательной школы / Науч.-исслед. ин-т дефектологии Акад. пед. наук СССР. - Москва : Педагогика, 1974. - 119 с.
3. Егорова Т. В. Социальная интеграция детей с ограниченными возможностями : Учеб. пособие; Балашов. фил. Саратов. гос. ун-та им. Н. Г. Чернышевского. - Балашов: Николаев, 2002. - 78 с.
4. Федеральный закон от 30.06.2007 г. № 120-ФЗ О внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации по вопросу о гражданах с ограниченными возможностями здоровья.
<http://www.kremlin.ru/acts/bank/25733>

THE IMPORTANCE OF VISUAL ACTIVITIES FOR CHILDREN WITH DISABILITIES

M. A. Telyakova

Scientific supervisor - L. A. Kosheleva

Annotation: The article attempts to assess the importance of visual activities for children with disabilities. It is noted that isotherapy when working with younger preschoolers provides its participants with additional opportunities for self-expression. The author draws attention to the positive impact of physiotherapy on the emotional-affective sphere, on intra-group communication, on self-esteem. It helps younger schoolchildren to model and "play" various problem situations, forming an adequate social competence of the individual.

Key words: a child, limited health opportunities, physiotherapy, non-traditional drawing techniques.

УДК 792

ТЕХНИКА ЛЕПКИ ИЗ ПОЛИМЕРНОЙ ГЛИНЫ КАК ВИД ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

П. В. Тимофеева

студент магистратуры

Педагогического института

Научный руководитель - Л. А. Кошелева

кандидат педагогических наук,

доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: Статья посвящена технике лепки из полимерной глины как виду изобразительного творчества. Её преимущества очевидны. Это - высокая пластичность при достаточной твёрдости, что позволяет держать форму. Отмечается немаркость материала, как немаловажное качество для занятия лепкой детей. Особого внимания заслуживает богатство цветов, разнообразие техник, способы и приёмы достижения цветового, орнаментального и фактурного эффектов. Изделия из полимерной глины утилитарны - после запекания они приобретают долговечность и используются в бытовом применении. Автор рассматривает полимерную глину, как универсальный материал для детского творчества в системе дополнительного образования.

Ключевые слова: полимерная глина, лепка, детское творчество, способы и приёмы работы, художественное развитие.

Общеизвестно, что занятие декоративно-прикладным искусством играет огромную роль в формировании и развитии личности ребёнка. Это относится и к дошкольникам, и к учащимся начальной и средней школы, и к старшеклассникам. Основы для развития творческих способностей закладываются в раннем возрасте. При этом уровень интереса к изобразительному искусству у детей начальной школы выше, нежели у старшеклассников. В этой связи отметим роль декоративно-прикладной деятельности как универсального средства поддержания этого интереса. Поскольку практика работы с детьми показывает, что пробудить желание заниматься декоративно-прикладным искусством можно на любой ступени обучения.

По мнению педагога дополнительного образования Н.О. Ушаковой, занятия лепкой эффективно развивают художественные умения, навыки и творческие способности [3]. В отличие от других видов творческой деятельности, скульптурная лепка развивает объемно-пространственное мышление. В процессе создания скульптурного изображения, автор должен хорошо представлять, как будет оно выглядеть со всех сторон. Таким образом, занятия лепкой разви-

вают у ребёнка в комплексе: познавательную активность, творческое мышление, воображение, фантазию; пространственное мышление, цветовое восприятие; мелкую моторику; связанная речь; аккуратность, усидчивость; трудолюбие; бережное отношение к продукту труда; эстетический вкус.

В последнее время одним из видов декоративно-прикладной деятельности в детском творчестве стала лепка из полимерной глины. Полимерная глина (также, пластик или пластика) — пластичный материал для лепки небольших изделий (украшений, скульптур, кукол и др.) и моделирования, затвердевающий при нагревании до температуры 100—130 С (в зависимости от производителя). Иногда полимерной глиной называют самозатвердевающие массы для моделирования и создания цветов [4].

В отличие от художественного пластилина, полимерная глина обладает некоторыми преимуществами. В частности, свойством постоянной мягкости, что значительно облегчает работу ребёнка, поскольку нет необходимости разминать твёрдый материал. Полимерная глина также предполагает запекание выполненных изделий для достижения их прочности и долговечности.

Важно отметить, что лепка из полимерной глины способствует развитию цветового восприятия и формированию навыка цветопередачи. Происходит это благодаря широкому диапазону цветовой палитры полимерной глины, с многообразием оттенков цвета. Кроме того, полимерная глина позволяет легко смешивать один цвет с другим. Помимо собственных цветовых свойств материала, полимерная глина даёт возможность "вмешивать" в неё акриловые красители, спиртовые краски и сухие пигменты. Физические свойства самой глины не изменяются: она остаётся пластичной и прочной после запекания. Пластичность полимерной глины позволяет создавать изделия самых разнообразных размеров от миниатюрных до габаритных: крошечные цветы и украшения, так и объёмные статуэтки. Благодаря нетоксичности материала, можно декорировать посуду.

Для создания объёмного изображения из полимерной глины требуется предварительная подготовка. Реализацию творческой идеи необходимо начинать с эскизов. Это активизирует воображение, творческое мышление и развивает изобразительные навыки.

Рассмотрим технологию лепки из полимерной глины. Для начала следует ознакомиться с правилами работы с полимерной глиной. Чтобы изделие получилось прочным, глину нужно тщательно размять, чтобы пластификатор распределился равномерно, после придания изделию нужной формы его запекают в печи. При работе с детьми процесс запекания должен происходить под контролем педагога.

У разных производителей температура запекания тоже разная, она колеблется от 110 до 130 С°. Запекание при температуре ниже 110 градусов приведёт к тому, что изделие получится хрупким, если температура будет превышена, то глина начнёт гореть, не только портя внешний вид изделия, но и выделяя вредные испарения. Для точного контроля за температурой рекомендуется ставить в духовку дополнительный термометр. Время запекания изделия зависит от его толщины. Обычно оптимальное время запекания составляет 20 минут. По истечении времени следует оставить изделие в духовке, чтобы оно остывало равномерно, иначе из-за резкого перепада температуры оно станет хрупким, тем более об него можно обжечься.

Существует большое количество инструментов для работы с полимерной глиной. Это различные стеки, шарики, каттеры, вайнеры, молды, текстурные коврики, ролики, лезвия, паста машины (ручные и автоматические), экструдеры с разнообразными насадками, специальный запекаемый клей. На начальном этапе обучения лепке из полимерной глины учащимся стоит овладеть элементарными приёмами: скатывание, раскатывание, сплющивание, вдавливание, прищипывание и оттягивание (Рисунок 1.).

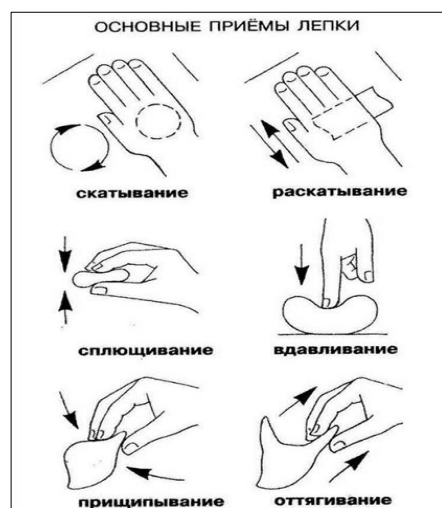


Рисунок 1

После отработки простых приёмов можно переходить к освоению и использованию более сложных техник лепки из полимерной глины, позволяющих создавать интересные работы. Существует обширное разнообразие техник лепки из полимерной глины:

1. "Соляная техника". Наверное, простейшая из техник. Как ясно из названия, она осуществляется с помощью соли. А именно, частички крупной соли вмешиваются в глину, образуя красивые прозрачные вкрапления. Если мы заменим соль на сахар, то при запекании он растает, и у нас получится красивая текстура, имитирующая вулканический камень (Рисунок 2.).



Рисунок 2. "Соляная техника"

2. "Миллефиори или трость". Из кусочков глины нужного цвета, размера и формы складывается необходимый рисунок, затем брусок ужимается и вытягивается. Такая техника позволяет нарезать большое количество пластинок с одинаковым рисунком (Рисунок 3.).



Рисунок 3. "Миллефиори или трость"

3. "Калейдоскоп". На начальном этапе данной техники необходимо составить трость, чаще всего с геометрическим рисунком, затем трость нарезается и из неё складывается новая трость с более сложным узором. Нарезать и складывать можно до тех пор, пока не получится нужный (задуманный) рисунок (Рисунок 4).

4. "Мокуме-гане". Данная техника осуществляется на примере того, как японские оружейники создают клинки. Для начала различные пласты глины складываются друг на друга слоями. Затем с помощью штампов продавливается рисунок, потом следует аккуратно срезать лезвием слой, в результате чего получается интересный рисунок (Рисунок 5.).



Рисунок 4. "Калейдоскоп"



Рисунок 5. "Мокуме-гане"

5. "Мика-шифт". Для использования данной техники необходима определённая глина, а именно глина серии «Металлик». Техника похожа на мокуме-гане, с той разницей, что для начала нужно складывать и раскатывать глину в одном и том же направлении, пока частички металлики не улягутся в нужном направлении, затем продавливается рисунок, далее начинается самый сложный этап. Необходимо срезать выпуклый рисунок равномерно, не загоняя лезвие вглубь глины. В итоге

сознаётся иллюзия объёмного рисунка на плоской поверхности глины (Рисунок 6.).

6. "Баргелло". Суть техники заключается в том, что узкие полоски глины укладываются в одном и том же порядке, но с постоянным смещением в один шаг. Техника была заимствована из вышивки. Мастера использовали, так называемый «Шов Барджелло». Стежки образовывали волны, язычки пламени и пики, а из постепенных переходов цвета получались красивые абстрактные узоры (Рисунок 7.).



Рисунок 6. "Мика-шифт"

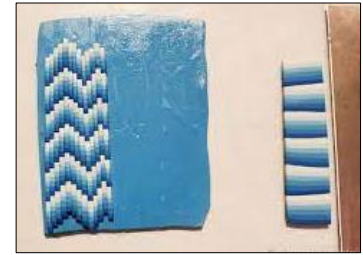


Рисунок 7. "Баргелло"

7. "Филигрань или сутажные узоры". Данная техника выполняется следующим образом: цветную глину раскатывают в тонкие, примерно 1мм, жгутики, а затем выкладывают из них необходимые узоры. В дополнении к жгутикам можно добавить зернь- мелкие шарики из полимерной глины. Данная техника требует усидчивости, аккуратности и хорошо развитой мелкой моторики, ведь жгутики должны иметь одинаковую толщину по всей длине, а в процессе выкладки узора мягкая тонкая глина может рваться. Техника филигрань может использоваться для создания самостоятельных украшений, а также декора посуды, бусин и прочего (Рисунок 8.).

8. "Имитация". Полимерная глина позволяет имитировать любую поверхность, любую текстуру от натуральных камней, дерева и кожи, до фруктов, овощей и даже выпечки. Имитация создаётся путём точного подбора и смешивания цвета, а также придания фактуры. Например, для имитации апельсиновой корки, нужно аккуратно продавливать пласт глины наждачной бумагой, для создания мрамора, достаточно вмешать кусочки прозрачной пластики (Рисунок 9.).



Рисунок 8. "Филигрань или сутажные узоры"

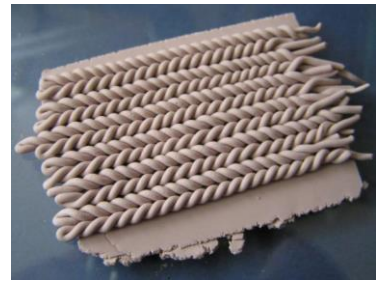


Рисунок 9. "Имитация"

9. "Акварель". Выполняется путем хаотичного накладывания трёхслойных кусочков глинного пласта на основу. Затем полученный пласт раскатывается, в итоге мы получаем рисунок, напоминающий мозаику, однако, имеющий переходы, схожие с акварельными разводами (Рисунок 10.).

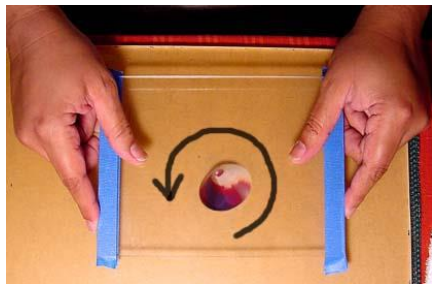


Рисунок 10. "Акварель"

10. "Чечевички". Полушпоские бусинки с красивым спиралевидным узором получаются в результате того, что мы раскатываем круглую бусинку, с заранее заготовленной цветовой схемой, между двух стёклышек. Катать нужно до тех пор, пока желаемый результат не будет достигнут (Рисунок 11.).



Рисунок 11. "Чечевички"

11. "Хиден Мэджик". Является разновидностью техники "Макуме-гане", но с некоторыми различиями. Из цветной глины раскатываются колбаски толщиной 5 мм, затем каждая колбаска заворачивается в тонкий слой глины контрастного цвета, соединяем все колбаски вместе и прокатываем через паста-машину. Далее можно продавить рисунок текстурным ковриком, штампом или выдавить его вручную. После этого нужно срезать лезвием только верхний слой контрастного цвета (Рисунок 12.).



Рисунок 12. "Хиден Мэджик"



Рисунок 13. "Декупаж"

12. "Декупаж". Техника декупажа на полимерной глине такая же, как и техника классического декупажа, с той лишь разницей, что вместе клея ПВА лучше использовать специальный гель для полимерной глины, в состав которого входит пластификатор (Рисунок 13.).

13. "Шприцевая техника". Для создания изделий в данной технике необходимо использовать специальный инструмент, который называется экструдер. Для начала необходимо составить цилиндр из кружков разноцветной глины, поместить цилиндр в экструдер и продавить через насадку нужной формы. Получившуюся колбаску делят на равные отрезки и составляют из них трость, которая впоследствии нарезается тонкими слоями и используется в изделиях [2] (Рисунок 14.).



Рисунок 14. "Шприцевая техника"

Подводя итог, необходимо сделать вывод о богатстве выразительных возможностей, которыми обладает полимерная глина, Представляется целесообразным использование техники лепки из полимерной глины, как вида изобразительного творчества, в дополнительном образовании детей. В сочетании с широкой цветовой гаммой материала разнообразие техник позволяет воплощать в жизнь самые изысканные задумки юного художника. Разнообразие техник гарантирует постоянное поддержание интереса, желание пробовать их все и применять в своих изделиях, потому что: 1 - полимерная глина позволяет создавать изделия, как декоративного характера, так и натуралистичного; 2 - изделия могут иметь утилитарный характер (использоваться в жизни); 3 - диапазон видов изделий очень широк.

Библиографические ссылки

1. Власов В. Г. Стили в искусстве: Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура: В 3-х т. – СПб.: Кольна, 1995 - 1997. – 1872 с
2. Дэвид Крэков. Лепим из полимерной глины. - Астрель, 2005. - 63с.
3. Максимова И. А., Софронов Г. А. Актуальность использования полимерной глины на уроках скульптуры // Научно-методический электронный журнал "Концепт". – 2017. – Т. 27.
4. Ушакова О. С. Развитие речи дошкольников. - Москва: Изд-во Института Психотерапии. —2001. – 256 с.

THE TECHNIQUE OF MODELING FROM POLYMER CLAY AS A TYPE OF FINE ART

P. V. Timofeeva

Scientific supervisor - L. A. Kosheleva

Annotation: The article is devoted to the technique of modeling from polymer clay as a type of fine art. Its advantages are obvious. This is high plasticity with sufficient hardness, which allows you to keep the shape. The non-markedness of the material is noted as an important quality for modeling children. Special attention should be paid to the richness of colors, a variety of techniques, methods and techniques for achieving color, ornamental and textured effects. Polymer clay products are utilitarian - after baking, they acquire durability and are used in household use. The author considers polymer clay as a universal material for children's creativity in the system of additional education.

Keywords: polymer clay, modeling, children's creativity, methods and techniques of work, artistic development.

УДК 730

ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЛИГОНАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЫ КАК СИНТЕЗА КОНСТРУКТИВНЫХ И ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ

С. А. Федоренкова

студент бакалавриата

Педагогического института

Научный руководитель – П. В. Мавшов,

доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: в статье анализируются термины трехмерного моделирования, которые представляют новое направление в искусстве скульптуры, а также описываются принципы создания полигональной модели. Отмечается широкий спектр возможностей, которые предоставляет полигональная скульптура для выражения эмоций и ее влияния на зрителя.

Ключевые слова: скульптура, полигональная скульптура, геометрические формы, скульптурные материалы, арт-объект.

На сегодняшний день, одной из актуальных задач художественного образования, является поиск нового подхода к обучению, который позволит отвечать потребностям нашего времени, не отставать от вызовов многомерной социальной реальности и решать сложный характер возникающих проблем. На сегодняшний день авторы ставят своей задачей обратить внимание зрителя на идею, форму и красоту материала, а не поразить реалистичностью исполнения или привлечь внимание к деталям. В связи с этим мастера всю свою жизнь пребывают в поиске новых способов реализации своего творческого потенциала. В данной сфере появляется огромное количество новых направлений. Они меняют эстетическое восприятие зрителя и позволяют по-новому взглянуть на привычные для нас образы.

Следует отметить, полигональная скульптура отлично справляется с поставленной задачей. Несмотря на свою простоту и доступность, на первый взгляд, она вполне может соревноваться с любым другим направлением в данном виде искусства. Как показал анализ литературных источников, фигуры создаются из соединенных между собой многоугольников, которые, казалось бы, упрощают форму, но при этом обогащают её своей декоративностью. Группа таких полигонов позволяет создать практически любую объемную форму, которая к тому же обладает особой выразительностью. Известно, что скульптура с большим количеством полигонов будет иметь больше точек

соединения между различными гранями, создавая более сложную и детализированную поверхность. Чем больше многоугольников, тем более гладкой и утонченной станет поверхность.

В свою очередь, существует обратный эффект – Low-poly – модель с низким количеством полигонов – как раз та самая скульптура, которая так активно набирает популярность в последнее время. В этом случае между гранями и ребрами меньше точек соединения, из-за чего поверхность приобретает угловатый и блочный вид, при этом сохраняя свою цельность и выразительность. Так, скульпторы часто стремятся найти правильный баланс между количеством полигонов и уровнем детализации, которого они хотят достичь, в зависимости от предполагаемой эстетики работы [1].

На сегодняшний день полигональные скульптуры являются новым пространством для творчества, ведь при их создании авторы широко экспериментируют не только с формой, но и с различными материалами. Основой может послужить бумага, дерево, стеклопластик, сталь, мрамор, бетон и многое другое.

На основании анализа творческих работ Бена Фостера, Мартина Тейлора, Идрисса Б – скульпторов, одними из первых начавших создавать объемные геометрические фигуры, были выявлены определенные материалы, которые благодаря структурным и эстетическим свойствам и их доступности, оказались особенно подходящими. В настоящее время особый интерес представляют скульптуры из стеклопластика – наиболее часто используемый материал, ведь он отличается высокой прочностью и плотностью. Такие скульптуры можно разместить не только в интерьере, но и на улице, так как они устойчивы к низким и высоким температурам [2].

Особой выразительностью выделяются произведения, выполненные в бетоне. Важно заметить, что бетон пластичен, и поэтому ему с легкостью можно придать любую форму и сложность рельефа. Также он обладает

матовостью поверхности, благодаря которой у зрителя возникает желание, прикоснуться к скульптуре рукой, почувствовать её массу, глубину и теплоту.

В свою очередь, изделия из стали имеют следующую особенность: несмотря на всю массивность материала, работы остаются визуально лёгкими и пластичными. Также скульптуру можно покрыть патиной, тогда на ней появится декоративный «ржавый» эффект, который прекрасно выявляет фактуру деталей, и придаёт им винтажный вид [3].

Работы, выполненные из дерева, также имеют свои преимущества. Структура дерева – одна из наиболее привлекательных особенностей, придающих разнообразие рисунку и текстуре его поверхности. Стоит отметить, что естественная фактура материала не должна входить в диссонанс в самой скульптурной формой, а наоборот, взаимодействуя с ней, подчеркивать её характер и выразительность.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод о том, что выразительные возможности полигональной скульптуры очень велики. Такие работы могут органично вписываться в современный интерьер, а также являться объектами искусства в открытом пространстве. Многоугольная фигура может принимать множество различных форм, начиная от абстрактных и заканчивая реалистичными, что делает ее очень универсальным средством для работы художников, тем самым, представляя собой инновационный подход к созданию художественных произведений, вызывающих у зрителя сильнейший эмоциональный отклик.

Библиографические ссылки

1. Низкополигональная сетка [Электронный ресурс]: https://ru.qaz.wiki/wiki/Low_poly (Дата обращения: 01.05.2023)
2. Полигональное моделирование [Электронный ресурс]: <https://cutt.ly/khkRv3y> (Дата обращения: 01.05.2023)

3.Полигональные фигуры и скульптуры [Электронный ресурс]: <https://www.artofsculpture.ru/poligonalnye-figury-i-skulptury/> (Дата обращения: 01.05.2023)

DISTINCTIVE FEATURES OF POLYGONAL SCULPTURE AS A SYNTHESIS OF CONSTRUCTIVE AND PLASTIC ARTS

S. A. Fedorenkova

Annotation: the article analyzes the terms of three-dimensional modeling, which represent a new direction in the art of sculpture, and also describes the principles of creating a polygonal model. The wide range of opportunities provided by polygonal sculpture for expressing emotions and its influence on the viewer is noted.

Keywords: sculpture, polygonal sculpture, geometric shapes, sculptural materials, art object.

УДК 374.7

ЭТАПЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЭКСПОЗИЦИИ

Е. М. Филиппова

студент бакалавриата

Педагогического института

Научный руководитель – О. Н. Модоров

доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»

Педагогического института

Владимирского государственного университета

(г. Владимир, Россия)

Аннотация: В данной статье рассматривается поэтапность проектирования экспозиций. Указываются важные аспекты, входящие в разработку проекта. Уделяется внимание новым идеям проектирования музейных выставок.

Ключевые слова: экспозиция, проектирование, реализация, универсальный дизайн, новые направления в экспозиционной деятельности.

В реалиях современной музейной практики сторона в изложении научной концепции часто имеет достаточно лаконичный вид и сводится к четкому обоснованию замысла, который мыслится как заявка на проект. В дальнейшем замысел дополняется документацией, которая включает в себя дополнительные структурные подразделения музея. Далеко не всегда автор идеи может контролировать реализацию своего проекта.

В музейном проектировании существует ряд специальных документов, которые связаны с проектом экспозиции. Такими документами являются тексты, в которых четко формулируется миссия музея. В эти документы входят задачи, выполняемые музеем, целевые установки, аудитории, подведение итогов выставок и т.д.

Особым этапом проектирования является разработка и реализация художественного решения. К экспозиционным решениям относят таких специалистов, как архитекторы, дизайнеры, художники различных специальностей и т.д. Отечественная культура XX в. накопила достаточный опыт и реализовала подходы к экспозиционным решениям, в свою очередь это стал авангард. На рубеже XX – XXI в. роли архитекторов и дизайнеров уходят на второй план, уступая место музейным аналитикам, которые в свое время восприняли экспозицию как богатейшую базу для исследований. В практике музейных экспозиций появляется новое течение – «сценарист» экспозиций. На данный момент художники – проектировщики играют важную роль для современных выставок. Проблема музейного дизайна была поставлена с новой силой и акцентами.

Дизайн, как деятельность, которая направлена создание предметной среды, социокультурная практика все более проникает в сферы выставочной деятельности. Акценты проектирования экспозиции опираются на

представление идеи, и содержательные аспекты экспозиционного текста смещается в сторону зрителя, вовлекая его в данное событие. Важными критериями современной экспозиции становится идея доступной среды и универсального дизайна.

Одним из ведущих мест в проектировании музейных экспозиций занимают архитекторы. Эпоха расцвета музейной архитектуры является – постмодерн конца XX в., который был переосмыслен и вернулся в новом качестве в проектировании музейных экспозиций. В проекты музейных выставок в это время начали обращаться дизайнеры, которые имели опыт с графической и медиасредой. Так же к работе подключились режиссеры и сценографы. Параллельно развиваются такие направления экспозиционного проекта как его айдентика – визуальная система идентификации бренда, навигация и дизайн пространств, для проведения сопроводительных программ, выступающие за креативность взаимодействия со зрителем. На сегодняшний день таким действиям уделяется особое внимание в программе выставочных экспозиций. Данные аспекты социокультурного проектирования заняли доминантную позицию, которая еще недавно принадлежала к маркетингу продвижения выставки, состоявшая из сувенирной продукции и т.д.

Главным аспектом выставок становится сотрудничество с технологиями, способами обеспечить необходимое: оборудование, продумать техническое оснащение экспозиции. Так же к этому относится свет. Он может соответствовать требованиям лишь визуального восприятия и нормам освещенности для контакта зрителя с представленной экспозицией. Но на данный момент свет может выполнять функции интерпретации экспозиционного пространства, иметь разную степень интенсивности для создания определенной атмосферы.

В последнее время для усиления эффекта представленных экспозиций используются различные формы видео и саундинсталляций, которые имеют

сложную пространственную композицию (направленный звук). Эти направления сближают различные области современной культуры.

Важным элементом организации дизайн – проекта становится его согласование с музейными нормами безопасности, защита экспонатов, а также соотнесение с нормами сохранности музейных помещений.

Завершающим этапом, связанным с документооборотом выставки, является архивация материалов по созданию и проведению экспозиции. В него может входить – дизайн – проект, схема экспозиции, смета, бюджет выставки, статистические материалы и т.д. Собранная документация может оказаться полезной при составлении заявок и при разработке следующих выставочных проектов, со временем она станет еще более значимой для деятельности конкретной музейной институции в целом.

В отечественной практике далеко не всегда систематически сохранялись документы по организации временных выставок, не всегда доступны также старые топографические описи по перестроенным постоянным экспозициям.

И напротив, преемственно сохранявшиеся архивы позволили ряду крупных музеев изучить и опубликовать аналитику своей выставочной деятельности за весь период существования, как это было сделано Государственным Эрмитажем.

Таким образом, интеллектуальный и социокультурный контекст, который связан с созданием выставки, может стать поводом для дальнейших экспозиций, а также для полноценного научного исследования и интерпретации. Архивы и материалы по выставочным проектам прошлого позволяют осуществлять их монографические исследования, которые приобрели значительную востребованность и актуальность в наше время.

Библиографические ссылки

1. Джордж Э. Справочник куратора: музеи, галереи, независимые пространства. М.:Ад Маргинем, 2018., 352 с.

2. Майстровская М.Т. Музей как объект культуры. XX век. Искусство экспозиционного ансамбля. М.: Прогресс-Традиция, 2018. 680 с.

3. Музейная экспозиция (теория и практика, искусство экспозиции, новые сценарии и концепции) / отв.ред. М.Т.Майстровская. М.: [Б., м.], 1997. URL: http://www.future.museum.ru/lmp/books/mus_expo.htm (дата обращения 4.08.2019).

4. Матвеев В.Ю. Эрмитаж «провинциальный» или Империя Эрмитаж: выставочная деятельность музея в регионах СССР и Российской Федерации. СПб.: Славия, 2011. 333 с.; Матвеев В.Ю. Эрмитаж «Всемирный», или планета Эрмитаж. Выставочная деятельность музея за рубежом и произведения из зарубежных собраний на выставках в государственном Эрмитаже. СПб.: Славия, 2012. 540 с.; Матвеев В.Ю. Эрмитаж «Уединенный», или выставочная мозаика Эрмитаж: материалы к истории выставочной деятельности музея: выставки в Эрмитаже и в центрах Государственного Эрмитажа: научно-справочное издание. СПб.: Славия, 2014. Т.1: 593 с.; Т.2: 385 с.

STAGES OF DESIGNING A MODERN EXPOSITION

E. M. Filippova

Scientific supervisor – O. N. Modorov

Annotation: This article discusses the phased design of expositions. The important aspects included in the development of the project are indicated. Attention is paid to new ideas of designing museum exhibitions.

Keywords: exposition, design, implementation, universal design, new directions in exposition activity.

Научное электронное издание

РАЗВИТИЕ РЕГИОНАЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ:
ТРАДИЦИИ, ОПЫТ, ИННОВАЦИИ

Материалы всероссийской научно-практической конференции

Владимир, 31 мая 2023 года

Издаются в авторской редакции

*За содержание, точность приведенных фактов и цитирование
несут ответственность авторы публикаций*

*На обложке издания размещена фотография скульптурного панно «Знание»,
расположенного на фасаде здания Педагогического института
(автор фотографии Софья Вершинина. 2023 г.)*

Системные требования: Intel от 1,3 ГГц; Windows XP/7/8/10; Adobe Reader;
дисковод CD-ROM.

Тираж 8 экз.

Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
Изд-во ВлГУ
rio.vlgu@yandex.ru

Педагогический институт
кафедра дизайна, изобразительного искусства и реставрации
ludmila-graf@mail.ru