

**Владимирский государственный университет**

**ИССЛЕДОВАНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ  
КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ  
КАК ПЕРСПЕКТИВНОЕ РАЗВИТИЕ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

**Материалы всероссийской научно-практической конференции**

**18 декабря 2023 г.**

**Владимир**

**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

# ИССЛЕДОВАНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ КАК ПЕРСПЕКТИВНОЕ РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Материалы всероссийской научно-практической конференции

18 декабря 2023 г.

Владимир

*Электронное издание*



Владимир 2023

ISBN 978-5-9984-1957-7

© 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  
(*отв. редактор*)

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

**Л. М. Маныч**, кандидат искусствоведения, доцент  
доцент кафедры дизайна, изобразительного искусства и реставрации ВлГУ  
(*член редколлегии*)

Издаются по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

**Исследование** традиционных культурных ценностей как перспективное развитие художественного образования [Электронный ресурс] : материалы всерос. науч.-практ. конф., 18 дек. 2023 г., Владимир / 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. – 156 с. – ISBN 978-5-9984-1957-7. – Электрон. дан. (3,73 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.

Включены статьи, посвященные преемственности традиций в современном высшем образовании, актуальным вопросам художественной культуры и педагогики, тенденциям научного развития в области дизайна, изобразительного искусства и реставрации в контексте истории, современности и перспективы, а также подготовке научно-педагогических кадров в названной сфере. Всероссийская научно-практическая конференция состоялась 18 декабря 2023 года на базе кафедры дизайна, изобразительного искусства и реставрации Педагогического института ВлГУ.

Представляют интерес для преподавателей вузов, аспирантов и студентов.

ISBN 978-5-9984-1957-7

© ВлГУ, 2023  
© Коллектив авторов, 2023

## СОДЕРЖАНИЕ

**Маньч Л.М.**

МУЗЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ЭКСКУРСИИ АНАТОЛИЯ  
ВАСИЛЬЕВИЧА БАКУШИНСКОГО КАК ПУТИ ПОСТИЖЕНИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА..... 6

**Круглолимова Д.Е.**

ИССЛЕДОВАНИЕ И РЕСТАВРАЦИЯ КАРТИНЫ Л. ФИЛАТОВА  
«ПЕСНЯ» 1950 ГОДА..... 20

**Сомова А.В.**

ОСОБЕННОСТИ РЕСТАВРАЦИИ ЖИВОПИСИ  
НА НЕСТАНДАРТНОЙ ОСНОВЕ НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ  
Ф.Д. ЛАВРОВСКОГО «АВТОПОРТРЕТ»..... 26

**Костерин З.А.**

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ ТЕХНИКИ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ.  
ЖИВОПИСНЫЕ МЕТОДЫ ..... 32

**Ишанова Е.А.**

ОСОБЕННОСТИ ЧЕТЫРЕХЧАСТНЫХ ИКОН НА ПРИМЕРЕ ИКОНЫ  
ИЗ СВЯТО-ПОКРОВСКОГО ЖЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ ..... 38

**Ишанова Е.А.**

РОЛЬ АТРИБУТОВ В ИЗОБРАЖЕНИИ СВЯТЫХ..... 44

**Шиняева Е.В.**

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРИ ИЗОБРАЖЕНИИ  
КНЯЗЯ АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО НА ПРАВОСЛАВНЫХ  
ИКОНАХ..... 49

**Авдеева А.В.**

РАЗВИТИЕ МЕЛКОЙ МОТОРИКИ У ДЕТЕЙ – ОДИН ИЗ ШАГОВ  
ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ  
И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ШКОЛЬНИКА..... 54

**Борисова Е.О.**

РАЗЛИЧНЫЕ ЖИВОПИСНЫЕ ПОДХОДЫ  
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ..... 59

**Видякова Р.В.**

КОМПОЗИЦИЯ В ГРАФИКЕ ВЛАДИМИРСКИХ ХУДОЖНИКОВ ..... 63

<b>Федоренкова С.А.</b> КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ В КЕРАМИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ .....	66
<b>Евреева Ю.Е.</b> РОЛЬ И ЗНАЧИМОСТЬ БЕСПРЕДМЕТНОГО ИСКУССТВА В ИЗУЧЕНИИ И ПОНИМАНИИ КОМПОЗИЦИИ.....	69
<b>Кочетова Е.Д.</b> ШРИФТ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ .....	75
<b>Мелконьян А.М.</b> ВИКТОРИНА КАК ЗАХВАТЫВАЮЩЕЕ ПУТЕШЕСТВИЕ В МИР ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА .....	80
<b>Кочетова Е.Д.</b> ОСНОВНЫЕ ВИДЫ И ЖАНРЫ ФОТОГРАФИИ .....	83
<b>Рыжкова В.И.</b> ФОТОГРАФИЯ КАК ВИД ИСКУССТВА .....	89
<b>Соловьева В.Г.</b> ОСОБЕННОСТИ НАСТРОЙКИ БАЛАНСА БЕЛОГО В ФОТОГРАФИИ.....	92
<b>Евреева Ю.Е.</b> ВЛИЯНИЕ КОМПЬЮТЕРНОЙ ГРАФИКИ НА ВОСПРИЯТИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА .....	95
<b>Арсенина П.И.</b> ОТ ФОТОКАРТОЧКИ ДО ФОТОСНИМКА .....	99
<b>Герасимова А.В.</b> ОРГАНИЗАЦИЯ ВНЕКЛАССНОГО МЕРОПРИЯТИЯ «ИСКУССТВО ВЫСОКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ» .....	102
<b>Корепанова Д.А.</b> РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ ВНЕКЛАССНОГО МЕРОПРИЯТИЯ НА ТЕМУ «ГОТИЧЕСКИЕ СОБОРЫ» .....	107
<b>Гунина Е.В., Гусева Т.А.</b> ОСВОЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ КОНСТРУКТОРСКОЙ ДОКУМЕНТАЦИИ НА ЗАНЯТИЯХ ПО ИНЖЕНЕРНОЙ И КОМПЬЮТЕРНОЙ ГРАФИКЕ .....	111

<b><i>Годзина К.Д.</i></b> ПРОЕКТИРОВАНИЕ МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНОЙ МЕБЕЛИ ДЛЯ МАЛОГАБАРИТНЫХ ПОМЕЩЕНИЙ .....	116
<b><i>Арионова С.В.</i></b> ОСОБЕННОСТИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ДЕТСКОГО ТАКТИЛЬНОГО КОМПЛЕКСА .....	121
<b><i>Изотова Е.М.</i></b> ЗНАЧЕНИЕ ПРЕДПРОЕКТНОГО АНАЛИЗА ДЛЯ ОПТИМАЛЬНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ СИСТЕМ ВИЗУАЛЬНОЙ ОРИЕНТАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ .....	127
<b><i>Нозикова О.М.</i></b> ПРИМЕНЕНИЕ ИГРОВЫХ СЦЕНАРИЕВ В ПРОЦЕССЕ ПРОЕКТИРОВАНИЯ КОНСТРУКЦИИ И ГРАФИЧЕСКОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ ИГРОВОГО НАБОРА .....	130
<b><i>Седов А.Е.</i></b> ИССЛЕДОВАНИЯ ОСОБЕННОСТЕЙ СОЗДАНИЯ ШРИФТОВОЙ КОМПОЗИЦИИ .....	134
<b><i>Круглолимова Д.Е.</i></b> ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОТДЕЛЬНЫХ КРАСОК, ПРИМЕНЯЕМЫХ В МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ .....	140
<b><i>Денисова Т.А.</i></b> СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ РАБОЧЕГО МЕСТА ДЛЯ ПОРТНОГО .....	146
<b><i>Кузюткина А.Ю.</i></b> ОСОБЕННОСТИ СОСТАВЛЕНИЯ ПРОФЕССИОГРАММЫ ПРИ ПРОЕКТИРОВАНИИ РАБОЧЕГО МЕСТА .....	151

## МУЗЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ЭКСКУРСИИ АНАТОЛИЯ ВАСИЛЬЕВИЧА БАКУШИНСКОГО КАК ПУТИ ПОСТИЖЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

*Маныч Л.М.*

*Кандидат искусствоведения,*

*доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** в статье рассматривается просветительская деятельность примечательного деятеля художественной жизни России первых после октябрьских десятилетий А.В. Бакушинского.

**Ключевые слова:** художественный образ, эстетическое воспитание, выразительные средства.

**Abstract:** the article examines the educational activities of A.V. Bakushinsky, a remarkable figure in the artistic life of Russia in the first post-October decades.

**Keywords:** artistic image, aesthetic education, means of expression.

В ходе преподавания курса «Истории искусства» студентам ДИИР, нам представляется очень важным и актуальным, безусловно, формирование у них отчётливого представления о процессе возникновения, становления и путях развития истории искусства, основных именах, стилях и т.п. Но, необходимо также воспитать у студентов умение постигать замысел авторов – творцов произведений искусства. Этот процесс предполагает способность анализировать и выявлять те выразительные средства, которые были применены для создания художественного образа данного произведения.

В отечественной педагогике эстетического воспитания и художественного образования накоплен серьёзный опыт, созданы определённые методики, позволяющие реализовывать обозначенные задачи. В данной статье мы обратимся к деятельности Анатолия Васильевича Бакушинского

(1883 – 1839), одного из примечательнейших деятелей художественной жизни России первых послеоктябрьских десятилетий.

В историю отечественной культуры он вошёл как крупный учёный - искусствовед, видный теоретик и практик эстетического воспитания, тонкий исследователь психологии творчества и психологии восприятия искусства, знаток музейного дела, активный критик, организатор народных промыслов и исключительно талантливый педагог. Все аспекты его многогранной деятельности были подчинены основной культурно-философской концепции учёного. Он считал, что подлинное живое искусство - концентрат духовного здоровья общества, сфера проявления творческих, созидательных сил человечества. При этом творцом, по убеждению Бакушинского, является не только художник, но и воспринимающий его произведение зритель. Естественно, что при таком понимании роли искусства задача приобщения к нему всех членов общества с самого раннего детства становилась задачей огромной социально-этической значимости. Воздействие искусства на духовное формирование личности и общества в целом - главный предмет всех исследований, критических выступлений и организационно-практической деятельности учёного. (10,7)

Сын обрусевшего поляка, А.В. Бакушинский родился в 1883 году на Владимирщине в существующем и сегодня селе Верхний Ландех (Ныне Ивановская область). Его детство прошло среди иконописцев Палеха, что и дало первоначальный импульс духовного развития. «С этими годами связаны воспоминания об остром запахе кипариса, олифы, свежепролевокашенных досок. О блеске листов золота и серебра, полируемых «собачьим зубом» на поверхности подготавливаемой для иконы доски, о яркой многоцветности яичных красок, которые уверенно и ловко мастер наносил на поверхность иконы. Здесь обострился мой интерес не только к искусству иконы, но и к вопросам искусствоведения».

Поэтому, вполне закономерно, что чувство современности у Анатолия Васильевича (далее – А.В.) было острым и в то же время неразрывно связано с глубоким проникновением в традицию. Собственно, этим и определился большой интерес учёного к народному творчеству, именно это и позволило ему выдвинуть перед народным искусством серьёзные художественные задачи в строительстве новой жизни. С первых лет революции Б. вёл огромную работу по восстановлению народных промыслов, выработав и здесь свои методы работы, сохранившие силу и в наше время. Возрождение искусства Палеха, Мстёры, Хохломы, Городца, Дымки про-

водились под непосредственным руководством А. В. Он глубоко изучал историю этих промыслов и, тонко зная их художественные особенности, направлял поиски мастеров. Творческий контакт Б. с палешанами возник в самый трудный и ответственный период их перехода от иконописи к лаковой миниатюре. (10, 13).

Он был одним из виднейших пропагандистов искусства рисунка, причём в эпоху, когда классическое наследие многими художниками оспаривалось и отвергалось. Искусствоведческое образование в начале XX века было ещё диковинкой, поэтому А. Бакушинский закончил исторический факультет Юрьевского университета, а потом получил дополнительное педагогическое образование. В сущности говоря, он был таким же самородком, прокладывающим пути гуманитарной науки, какими можно считать живописца Бенуа, гравёра Фаворского, богослова Флоренского, архитектора Жолтовского. Б. в 1910-е годы становится частью университетской Москвы. Он то учится, то преподавал, занимаясь множеством разных тем. Одна из них - анализ рисунка и его роли в замысле художника. (10, 65).

Ещё в предреволюционные годы А.В. был тесно связана с частным музеем, славившимся своим собранием рисунка - Цветковской галереей, красный фасад которой и ныне смотрит через Москву-реку на кондитерскую фабрику Эйнем. Иван Евменьевич Цветков не сделал распоряжений, которые позволяли бы превратить его дом - созданный, как и галерея братьев Третьяковых, с участием В.М. Васнецова в общедоступный музей. После смерти собирателя, весной 1917 года, директором Цветковской галереи назначается Бакушинский. До середины 1920-х гг. галерея занимала видное место в музейной карте Москвы, был выпущен каталог, проведено множество выставок. Затем галерею закрыли. И она готовилась к расформированию. Б., к тому времени уже ставший сотрудником ГТГ, выдвинул красивый и вполне осуществимый проект - Музей рисунков со статусом филиала Третьяковской галереи. Замысел отклонили, но в 1926 году из коллекций двух музеев всё же был создан Отдел графики ГТГ во главе с А.В. Бакушинским. Б. не был простым любителем и хранителем графики. Его творческий путь к этому уже отмечен двумя высшими точками, возможными для советского интеллигента 1920-х годов. Он работал в созданном Кандинским Институте художественной культуры и был действительным членом Государственной академии художественных наук. «Художественной наукой» Б. стала музейная и творческая педагогика

Научно-методический отдел Главмузея, которым заведовал учёный, разрабатывал принципы экскурсионного дела на основе теории развития художественных способностей, принадлежащей Б. Чем-то она напоминает педагогику Малевича - прогрессивный путь индивидуального развития, которому нужно помочь.

Обратимся к теории художественного воспитания, созданной А.В., обсуждаемой до сих пор в музейных кругах.

Бакушинский **создал** целостную систему эстетического воспитания, которая позволила характеризовать его как подлинного новатора. Она явилась в итоге теоретического осмысления и обобщения огромного практического опыта, изучения современных ему иностранных и русских специальных трудов. (10,7)

Постоянно развиваясь, эта система корректировалась и обогащалась опытом работы как самого Бакушинского, так и учеников его школы. Ещё в дореволюционное время, работая в школе, он не мыслил преподавание истории без обращения к искусству. «Учащихся, - говорил он, необходимо тщательно подготовить к пониманию какой-либо эпохи через стиль её искусства». Он знакомил школьников с памятниками древнерусской архитектуры, прикладным искусством, произведениями народного творчества путём экскурсий и фотоснимков. Во время изучения курса истории Египта А.В. проводил экскурсии в Египетском отделе Музея изящных искусств (ныне ГМИИ им. А.С. Пушкина). (10, 8)

Уже тогда он тщательно разрабатывал методику показа музейного материала разных эпох с учётом психологических особенностей возраста своих слушателей, всемерно привлекал школьников к деятельному участию в подготовке экскурсии по намеченному плану, поручая учащимся выполнение самостоятельных заданий, так как считал, что это «есть путь от самостоятельности к творческому проявлению детской личности с её глубоким и богатым внутренним содержанием». (10, 8)

Ранние статьи Анатолия Васильевича особенно ценны тем, что в них он излагает не только свои наблюдения и выводы, но и знакомит с интересными методами своей работы.

О стремлении Бакушинского пронизать искусством всю жизнь советской «трудовой школы» свидетельствует ряд трудов, опубликованных после Великой Октябрьской Социалистической революции.

Брошюра 1919 года «Музейно-эстетические экскурсии», по утверждению А.В., явилась первым очерком его системы художественного вос-

приятия и эстетического воспитания. В завершённой форме система изложена в статье 1925 года «Художественные экскурсии систематического типа».

Революция, широко распахнувшая двери музеев перед народными массами, дала возможность Б. приступить к реализации своих давних замыслов. Говоря об огромной роли художественных музеев в деле эстетического воспитания, Бакушинский призывает их направить особые усилия на эстетическое развитие народа, на пробуждение у него вкуса к произведениям подлинного искусства. Вот почему музейному строительству он уделяет внимание в ряде статей. (10, 9)

В приобщении масс к искусству художественная экскурсия представляется Б. наиболее действенной и вместе с тем очень ответственной формой пропаганды. А.В. резко критикует шаблон, пустой пересказ сюжетов, неуместное использование анекдотических сведений, бытовавшие нередко в экскурсионной практике дореволюционных музеев. (10, 9)

Пустому и безответственному «гидству» он решительно противопоставляет творческую экскурсию, останавливаясь на принципах построения и проведения её на основе научных методологических предпосылок и тщательно продуманной, проверенной опытом методики.

Художественный музей 1920 - гг. представлял собой, главным образом, научный архив с его гербаризацией шедевров мирового искусства. Применяемый в музейной работе метод эпизодических экскурсий приводил к кустарщине и ничего, кроме утомления, зрителям не доставлял. Во время экскурсий перед взором зрителя с кинематографической быстротой мелькало множество художественных направлений, бесчисленное количество самых разных произведений, манер и стилей. В итоге живое эстетическое переживание искусства заменялось рассудочным анализом и историческими данными. При таком схоластическом и поверхностном методе показа художественных явлений искусство лишается силы воздействия на людей. Б. подверг резкой критике подобный принцип эпизодических экскурсий.

По его мнению, в экскурсии, построенной по такой схеме, рационалистические и общие познавательные ассоциации преобладают над эмоциональными, эстетическими. Утрачивается свежесть, самостоятельность восприятия, развивается привычка к ярлыкам и общим определениям. Справедливо заметила эстетик Е. Волкова (книге): «Бакушинский отрицал музей как хранилище реликвий, засушенных и гербаризированных, он

приветствует музей, в котором произведения прошлого обновляются и возрождаются как жизненная ценность для настоящего».

По утверждению Б., общение с искусством - это восприятие и переживание произведений. **Эстетическое переживание - стержневой момент в восприятии искусства. В основе такого восприятия лежит акт воссоздания художественного образа в воображении зрителя.** (выделено и подчёркнуто – Л.М.). «Когда воспринимается уже созданное произведение искусства, - писал Б., - оно вызывает в нас повторный творческий акт, в большей или меньшей степени сходный с творческим актом художника. Мы вновь организуем новый мир, однажды воплощённый в произведение искусства».

В 1918 -1925 годах экскурсионная работа велась на высоком подъёме и давала уже Б. достаточный материал для проверки и усовершенствования своей методики. Так постепенно сложилась стройная система Бакушинского, позволившая уже к 1925 году говорить о созданной им школе. Об этом свидетельствуют блестящие результаты тех экскурсий, которые проводил сам А.В. и его ученики: А.И. Архангельская, Н.Н. Коваленская, Е.М. Град, А.П. Алтухова, Н.П. Фёдорова, А.М. Лесюк и другие слушатели первого, созданного им в 1918 году специального семинария при Цветковской художественной галерее. Занятия по всем видам пластических искусств там проводил сам Бакушинский и такие видные специалисты, как И.В. Жолтовский, В.Н. Домогацкий, А.Д. Фалилеев, А.Н. Анисимов, И.Н. Павлов и другие.

Особое внимание уделялось анализу художественных произведений, выдающихся подлинников большого искусства, с ними знакомились и в мастерских художников, с памятниками архитектуры и городской скульптуры на улицах и площадях. (10, 9)

В чём же заключаются принципы системы Б.? «Искусство, - говорит он, - есть материализованный и до возможного предела сгущённый результат творческого оформления художником не только своих впечатлений от внешнего мира, но и самого мира в его объективной данности...» (10, 10). Отсюда Б. **делает** вывод, что использование этого драгоценного «радиа жизни», по образному его определению, необходимо для оформления духовного мира человека, для обогащения его личности. Каков же путь приобщения к искусству? Единственный путь, по его представлению, - в творческом переживании произведения искусства. Отметим, что «переживание» Б. почти всегда употреблял в сочетании со словами «творческое»,

«художественное» или «эстетическое». Тем не менее, его термин «переживание» порой толковали неверно. (10, 10)

А.В. многократно объяснял и заставлял убедиться на личном опыте, что творческое переживание противоположно пассивному созерцанию, которое он считал необходимым исключить из процесса восприятия искусства. Творческое переживание есть активный творческий процесс, направленный на «организацию художественной воли». Педагогическую цель своей системы Б. видел в воспитании творческой воли народа, в развитии творческой активности человека.

В объяснении психологии творчества и психологии восприятия искусства Б. исходил из того, что в основе творческого переживания зрителя лежит повторный творческий акт. Развивая это положение, он утверждает, что акт этот направлен на воссоздание того внутреннего напряжения (содержания), того внутреннего образа, которому художник дал более или менее адекватное материальное выражение (форму).

Зритель же, воспринимая художественное произведение, проходит путь в обратной последовательности, чем художник. Не только творчество художника, но и творческое переживание зрителя - сложный процесс, результат длительного напряжения. Творческое (эстетическое или художественное) переживание вызывает волевую реакцию, потребность в творческой организации впечатлений от произведения искусства. Зритель отталкивается непосредственно от художественной формы и через неё, и благодаря ей проникает вглубь замысла художника. «Художественное произведение, - продолжает формулировать свои мысли Б., является выразителем творческого действия у художника и символом-возбудителем сходного действия у зрителя».

Эти принципиальные предпосылки легли в основу художественно-педагогической работы Б. В соответствии со своим пониманием высокого назначения искусства и исключительной роли художественной экскурсии в эстетическом воспитании народа А.В. считал, что экскурсия - сфера творческой деятельности. 12

«Эстетическая экскурсия, - писал Б., - такое же творчество, такое же искусство, как и само искусство».

Отсюда следует, что вся работа, связанная с экскурсией, начиная с её подготовки и кончая проведением, должна быть не только серьёзно обдумана, но и вдохновенна. Тот, кто хотя бы однажды был на экскурсии Б. и

присутствовал на его занятиях, и тем более прошёл его школу, не мог иначе относиться к своей экскурсионной работе. (10, 11)

**Исключительно важной частью методики Б. является разработанный им стиль ведения экскурсии. «Экскурсия - беседа, не монолог и не лекция, руководитель не солист перед безмолвной публикой, а режиссёр, незаметно формирующий общность впечатлений и выводов из них», - утверждает Б.**

Он не считал безразличным, с какого расстояния начать анализ того или иного произведения, какую выбрать точку зрения для полноценного раскрытия художественного образа, постижения замысла художника. (10, 11)

**Так, например, картина «Боярыня Морозова» вначале показывалась Б. молчаливо или почти без слов, издали или через анфиладу залов. Уже первое непосредственное впечатление давало возможность почувствовать дух отдалённой эпохи, своеобразную красоту народной жизни. По мере приближения к картине, несколькими словами, иногда сдержанным жестом или взглядом руководитель подсказывал своей аудитории мудрый смысл композиционного построения суриковского полотна.**

**Произведение, переживаемое участниками экскурсии эстетически, как бы само начинало говорить, вызывало ассоциации исторического порядка в ощущении драматической ситуации. Для того, чтобы воспринять психологическое звучание каждого отдельного образа и уловить взаимосвязь между героями произведения, также требовались определённое расстояние и определённая точка зрения по отношению к картине. Группа подводилась вплотную к картине лишь тогда, когда необходимо было показать характер мазка, фактурные особенности живописи. (10, 11)**

Анализ никогда не предварялся исторической справкой и характеристикой эпохи, что могло сразу настроить на иллюстративность. Эта сторона раскрытия содержания произведения находила место в органическом сочетании с художественным анализом в дальнейшем ходе экскурсии.

Углублённый анализ картины «Боярыня Морозова» завершали обобщения, сделанные руководителем с учётом высказываний слушателей.

Всё это даёт основание для сопоставления системы Бакушинского с системой Станиславского. Сформулированные почти одновременно, они сходны поисками разрешения художественных задач, намеченных искус-

ством в предреволюционные годы и получивших мощный толчок к развитию в первые послереволюционные годы. Оба выдающихся деятеля художественной культуры – Бакушинский и Станиславский - сами в совершенстве владели своей системой, воссоздавая художественные образы: искусствовед - в общении с памятниками изобразительного искусства, режиссёр и актёр - в раскрытии «зерна» образа своих сценических героев. И в том, и в другом случае перед нами яркий пример творческого слияния методики с художественной практикой. (10, 12).

Бесценными для понимания методики работы А. В. Б. по подготовке будущих экскурсоводов являются воспоминания В. Стефанович о своих занятиях в одной из учебных групп под руководством А. В. Б. в 1919 году. (12, 7)

На первой экскурсии, по её словам, небольшая группа - человек 5-6. остановилась перед «Портретом М. И. Лопухиной» В. Л. Боровиковского. «Руководитель молча стоял рядом с нами, предложив и нам в молчании побыть перед картиной - не торопясь, сосредоточенно, углублённо взглянуть в неё и сказать о своём впечатлении тогда, когда возникнет внутренняя потребность».

Ученица смотрела на портрет, как бы медленно «входя» в него и «раскрываясь» ему. Она почувствовала, как постепенно ею начинает «овладевать томная прелесть изображённой женщины. «Какая ленивая грация», - вдруг сказал кто-то рядом со мной. Анатолий Васильевич улыбнулся, блеснув глазами. Я поняла, что он доволен - то ли самим определением, то ли тем, что группа начала реагировать, что началось переживание художественного образа. А оно, действительно началось: кто-то отметил мягкий изгиб тела женщины и легко струящуюся ткань платья; кто-то (из «искушённых», вероятно) уловил соответствие волнообразных линий тела очертанием занавеса и пейзажа за ним. «А краски?» - быстро спросил учитель. И тут посыпалось: «Да, да краски отвечают основному образу мягкой, чуть грустной женственности - несколько приглушённые, холодновато-зелёные, сиреневые, дымно-сероватые». И даже блекло-розовая роза возле руки Лопухиной завитками своих лепестков кому-то откликнулась на локоны, обрамляющие лицо с полноватыми губами и чуть припухшими веками». (12, 8)

Я не помню сейчас, какие картины ещё показывал нам в тот раз А.В., да и были ли они. Но «Лопухину» помню всю жизнь. Всё уже было дано в этом первом уроке переживания целостного художественного образа. И

какую-то дополнительную радость доставляла совместность, коллективность восприятия и переживания. Подводя итоги А.В., говорил о выразительной силе отдельных «формальных» элементов изображения (линии, краски, композиция). Упомянул о литературной современности Боровиковского, о сентиментализме, Карамзине. Неисчерпаем был мир одной единственной картины». (12, 7-8)

Один такой неопубликованный документ существенно дополняет описанные выше впечатления от показываемых им картин. Это датированный 23 декабря 1920 года конспект вступительной беседы к «Курсу выявления основного подхода к произведениям искусства», иначе говоря, ценнейшая авторская характеристика теоретических и методических принципов А.В. Б., к тому же сопровождаемая планом своего рода типовой экскурсии по трём картинам: «Боярыне Морозовой Сурикова», «Террористам» Репина и «Водопаду» Рюисдала [Рейсдала].

Сразу обращает внимание новаторский характер «беседы» по сравнению с экскурсионной практикой, принятой до появления А.В. В-первых, картин, рассматриваемых в экскурсии, мало, всего три. В-вторых, в одном цикле соединены картины не только разных художников, но разных эпох и стран. Таково было стремление А. В.: «выявлять в искусстве не текучее, а постоянное, то, что действует на зрителя вне времени и пространства, что прошлое делает живым и настоящим».

Объединяющим цикл «нервом» (по терминологии автора) является развитие и завершение трагического действия (динамики), выражаемое языком живописи - композицией, цветом, фактурой мазка. Вот как это описано в тексте «беседы»:

Начало даёт Суриков динамическим построением картины по диагонали, суровым холодно-лиловым тоном, медленным тяжким ритмом, грузной материальностью краски и способа её наложения...

У Репина - динамика трагического напряжения в наивысшем пределе. Композиция неуравновешенная, зигзагообразная по общей линии, горячий тревожный колорит (в преобладающем сначала коричневом и жёлтом, а потом в возрастании лилового и на его фоне угрожающе красного), наконец, техника нервного, расплывающегося мазка, лёгкая кладка краски.

«Водопад» Рюисдала разрешает и примеряет предшествующие впечатления. В нём ещё напряжение и борьба (в диагонали тучи и водопада). Но их подчиняет спокойный холодно-зелёный с коричневыми оттенками

тон, ...уравновешенность построения, гладкий прочный и снова грузно-материальный приём лепки красочной поверхности».

Ниже выводы, подсказанные работой над описанными картинами: «Анализ душевного состояния во время восприятия картин. Это состояние можно обозначить как переживание произведений искусства. Структура переживания: в основе волевой акт: творческая активность, окрашенная эмоцией и проведённая через сознание...

Всё переживание было построено не столько на сюжете, сколько на восприятии так называемых *формальных* элементов (красок, композиции, техники)». (12, 9).

Нетрудно заметить, что в характеризуемой беседе А.В. Б. выступает не только как искусствовед, но в значительной мере как психолог-педагог. Он строит экскурсию на самостоятельной внутренней работе зрителя, на воспитании его индивидуального опыта общения с искусством, помимо навязываемых извне действий.

Он пишет об этом так: «Работа (с картиной) должна быть проделана не путём книжным, не путём навязывания тех или иных оценок со стороны, а единственно-верным путём непосредственного восприятия и его внутренней переработки в индивидуальном и коллективном опыте... следует, прежде всего, отнестись с особым вниманием к самому художественному произведению и к тому душевному процессу, какой оно вызывает в зрителе, - то есть вызвать в себе особую готовность к художественному воздействию».

Завершающий абзац замечательной «беседы» А. В. звучит как взволнованный призыв к грядущему, пусть пока утопическому, но неизбежному и гармоническому: «В переживании искусства главный смысл (общественный и индивидуальный) его существования. Лишь через переживание искусство прошлого и современное становится действенной силой, которая может толкать на путь нового творчества, новой художественной организации жизни».

Видя в искусстве могучую «действенную силу», Б. не раз говорил о будущем широком, непрофессиональном артистизме народных масс, о «Великом дилетанте», явление которого надо готовить и приветствовать.

Разработанная Б. методика эстетических экскурсий, в основе сводится к следующему: раскрыть глубокий смысл произведения искусства, открыть непосредственную связь между этим произведением и зрителем в итоге живого восприятия его как художественного организма. Такая экс-

курсия должна ставить своей целью организацию творческой воли, чувства, сознания зрителя.

Экскурсию Б. рекомендовал начинать с сюжетной формы. Но рациональный анализ сюжета, подчёркивает он, не должен убивать эмоциональное переживание. Далее следуют «циклы», связанные с анализом цветового и линейного строя, а затем рассмотрение пространственно-световых отношений, сопоставляемых с отношениями, существующими в реальной жизни.

В заключении выяснялся общий характер воздействия художественного произведения. Участники экскурсии обмениваются мнениями по этому вопросу, высказываются о своих эстетических переживаниях.

Затем этот же «цикл» повторяется на анализе другой картины. Таким образом, циклическая экскурсия ставит основной целью вызвать сопереживание, в котором личности зрителя и художника объединяются единством творческого действия. Такое сопереживание по своей сущности коллективно, именно через него искусство утверждает своё социальное значение, воспитательную функцию. Экскурсия, писал Б., это такое же творчество, такое же искусство, как само искусство.

Б. не отвергает исторический принцип при изучении картины в момент экскурсии. Из совокупности исторических посылок он рекомендует выделить такие, которые имеют решающее значение для восприятия картины. Исторические факты, историко-художественный процесс, ход его работы - всё это лишь подступы к пониманию эстетического содержания произведения. В процессе восприятия картины следует в определённой мере оторваться от общих размышлений и отдаться конкретному художественному переживанию.

Бакушинский часто подчёркивает, что полноценность переживания зависит от способности восприятия произведений искусства, а сила и тонкость эстетического восприятия являются результатом воспитания. Поэтому одной из главных задач экскурсионной работы оказывается воспитание умения видеть и воспринимать художественное творчество. Воспитание зрителя преследует творческие цели. Оно должно углубить эстетическое воспитание, сделать его острее и культурнее.

Ведущее место в экскурсии Бакушинский отводит руководителю, который обязан чутко ощущать общее настроение группы, характер и склонность к эстетической оценке. Экскурсоводу следует уметь заставить экскурсантов взглянуть в образ, понять его в художественном развитии, «пе-

ревоплотиться» в него. Вопросы, задаваемые руководителем, должны поддерживать активность слушателей, возбуждать внимание, привлекать его к своеобразному в художественном произведении. Такая связь – неременное условие экскурсионной работы.

Б. разрабатывал новые методы экскурсий, уделяя внимание принципу выбора и группировки материала: каждая последующая работа должна быть подготовлена предыдущей и одновременно должна подготовить переход к следующей, подобно тому, как развивается мелодическая тема в музыке. Но при отборе художественного материала для экскурсии нужно учитывать и то, что в старом искусстве зрителя привлекают созвучия, близкие к духовному строю нашей сегодняшней жизни. Явления старого искусства, подчёркивал Б., не будут иметь силы воздействия, если окажутся мёртвым материалом, не возбуждающим живо нашу творческую волю. Поэтому в экскурсионной практике следует выбирать сначала материал, близкий к духовному складу, к эстетическому вкусу группы, а затем постепенно к прежнему опыту идёт приобщение нового материала. Эстетическая экскурсия - это своеобразный диалог современника с историей, это средство воспитания планетарного человека, воплощающего в своём духовном облике эстетические идеалы всех веков и народов.

Безусловно, методика эстетического воспитания, созданная А.В. Бакушинским, не утратила своей актуальности и в наше время. Предложенные им принципы постижения художественного образа произведения искусства в процессе экскурсии, могут быть применены в ходе работы на занятиях по «Истории искусства».

### **Библиографические ссылки**

1. Бакушинский А. В. Автобиография // Искусство в школе. - 2008. - 2. - С. 11-12.

2. Бакушинский А. В. Исследования и статьи (сост. сб. и авт. вст. ст.: И. А. Либерфорт, Н. А. Радзимовская, А.С. Галушкина, М. А. Некрасова. - М.: Советский художник, 1981. - 352 с.; илл.

3. Бакушинский А. В. Музейно-эстетические экскурсии // Исследования и статьи (сост. сб. и авт. вст. ст.: И. А. Либерфорт, Н. А. Радзимовская, А.С. Галушкина, М. А. Некрасова. - М.: Советский художник, 1981. - с.107-122.

4. Волкова Е. Произведение искусства в мире художественной культуры. - М.: Искусство, 1988. - С. 221.
5. Зубова Т. Кругозор учёного. [К биогр. Искусствоведа А. В. Бакушинского. 1883-1939]. Художник. - 1975. - 2. - С. 34-36.
6. Коваленская Н. Наследие А.В. Бакушинского. - Искусство. - 1959. - 10. - с. 27-29. «Основные научные труды А.В. Бакушинского»
7. Кулаев К. Выдающийся учёный-энциклопедист: К 100-летию со дня рождения А.В. Бакушинского. - Искусство. - 1983. - 2. - с. 39-43.
8. Кулаев К. А.В. Бакушинский и проблемы художественного воспитания [детей]. Искусство. - 1974. - 8. - с. 43-46.
9. Кулаев К. А. Бакушинский: «Чутко воспринимать и переживать художественное оформление жизни». - Искусство в школе. - 1992. - с. 55-60.
10. Либерфорт И. А. Бакушинский - теоретик, критик, выдающийся педагог // А.В. Бакушинский. Исследования и статьи / Авт. вст ст.: И. А. Либерфорт, Н. А. Радзимовская, А.С. Галушкина, М. А. Некрасова. - М.: Советский художник, 1981. - 352 с.; илл. - с. 7-16.
11. Соколов Б. Музей рисунков Анатолия Бакушинского: [об искусствоведе Анатолии Васильевиче Бакушинском] / Б. Соколов // Новый Мир Искусства. - 2008. - 1. - с. 64-66; цв.ил.
12. Вера Николаевна Стефанович (1900-1985). Искусствовед, библиограф. В 1919-1925 гг. участница семинара А.В. Бакушинского. С 1929 г. - на библиотечной работе. С 1938 по 1959 гг. работала во Всероссийской государственной библиотеке иностранной литературы. Стефанович В. Памяти А.В. Бакушинского: [воспоминания искусствоведа, участника семинара А. В. Бакушинского] / В. Стефанович // Искусство в школе. - 2008. - 3. - С. 7-10.

УДК 75.025.4

**ИССЛЕДОВАНИЕ И РЕСТАВРАЦИЯ КАРТИНЫ  
Л. ФИЛАТОВА «ПЕСНЯ» 1950 ГОДА**

*Круглолимова Д.Е.*

*Студент гр. Рм-123*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – Красулина С.В.*

*доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** работа посвящена исследованию и реставрации советской живописи на основе картины Л. Филатова «Песня». Подробно рассмотрена эпоха соцреализма, а также жизнь и деятельность Л. Филатова. Затронута тема изучения художественных материалов, используемых художниками в середине XX века, а также исследованиям картин при помощи УФ-лучей. Также статья содержит описание основных этапов выполнения консервационных и реставрационных мероприятий.

**Ключевые слова:** живопись, реставрация, социалистический реализм, исследование, ультрафиолетовое излучение.

**Abstract:** the work is devoted to the study and restoration of Soviet painting based on L. Filatov's painting "Song". The epoch of socialist realism, as well as the life and work of L. Filatov, are considered in detail. The topic of the study of artistic materials used by artists in the middle of the twentieth century, as well as the study of paintings using UV rays, is touched upon. The article also contains a description of the main stages of the implementation of conservation and restoration measures.

**Keywords:** painting, restoration, socialist realism, research, ultraviolet radiation.

Признательность: автор выражает благодарность Красулиной С.В. за советы и замечания при работе над статьей

Тема сообщения посвящена исследованию и реставрации картины Леонида Филатова «Песня» 1950 года.

До реставрации памятник находился в научно-вспомогательном фонде Государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника «Александровская слобода». В марте 2023 года с целью проведения реставрационных работ полотно поступило в реставрационные мастерские Владимирского государственного университета.

Название картины раскрывает ее сюжет. Художник на своем полотне изобразил группу женщин, которые идут парами с граблями в руках по дороге среди хлебного поля и исполняют песню.

Основанием для реставрации послужило неудовлетворительное состояние картины. При визуальном исследовании, на лицевой стороне были обнаружены: сильно выраженный кракелюр с приподнятыми краями, разного рода деформации основы, утраты грунта и красочного слоя по краям, затеки и неравномерная структура пожелтевшего лакового покрытия, а также пылевые загрязнения по всей поверхности произведения.

При визуальном осмотре были выявлены следы изменения формата картины. Авторский размер полотна оказался больше существующего. На верхнем торце картины имелся живописный слой с продолжением изображения неба и облаков. Предположительно, размер авторского изображения уменьшился при натяжке основы на подрамник. Кроме того, часть живописи на верхней кромке была скрыта под темным слоем записи.

В левом нижнем углу лицевой стороны автор оставил хорошо читаемую подпись, нанесенную красной краской.



Рис. 1. Картина Л. Филатова «Песня» до реставрации в прямом освещении



Рис. 2. Верхний торец картины «Песня» до реставрации в прямом освещении

При визуальном осмотре оборотной стороны, картина имела глухой подрамник, который не позволял регулировать натяжение холста. Обрат картины был покрыт темным слоем пылевых загрязнений. Имелся небольшой прорыв основы неправильной формы.

В левом верхнем углу Филатовым была оставлена надпись черной масляной краской, более подробно раскрывающей информацию об авторе, названии и времени создания картины. Фамилия художника также указана простым карандашом на нижней рейке подрамника.

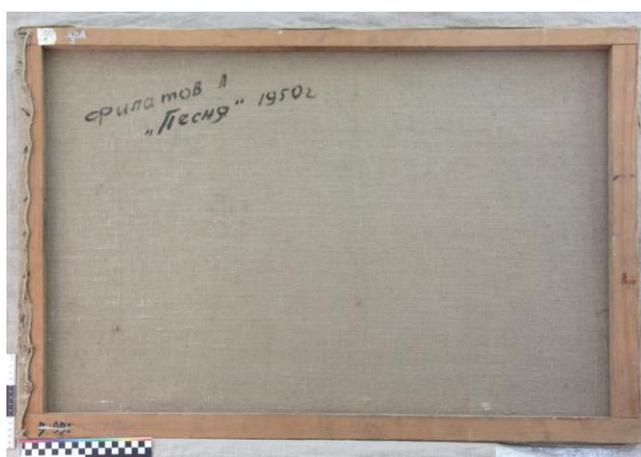


Рис. 3. Обрат картины Л. Филатова «Песня» до реставрации в прямом освещении

В ходе историко-культурного исследования выяснилось, что картина отвечает всем принципам послевоенного социалистического реализма. Конец 40-х – начало 50-х годов было ознаменовано новым этапом в истории искусства СССР. Тема смертоносной борьбы сменилась на тему трудовой жизни страны. В своих работах художники послевоенной поры рассказывали о труде советских людей в колхозах и на производствах.

С полотнами: Мыльников «На мирных полях», Лысенкова «Песня» и Шурупова «После работы», картину Филатова объединяет простота сюжета: окончание войны, налаживание мирной жизни: в сенокосную пору в лучах солнца молодые женщины идут по полю. Героини картин полны бодрости и уверенности в себе. Важная роль в работах отведена пейзажу, создающему ощущение красоты и безграничного простора Родины, в которую органично вплетены героини картин.

Автор «Песни», Леонид Георгиевич Филатов, являлся членом Союза художников СССР. Родился в 1924 году в городе Бологое, Тверской губер-

нии. Закончил Пензенское художественное училище им. К.А. Савицкого и Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова. Жил и работал в Москве. Скончался в 1990 году. Часть его картин находится в Центральном музее Великой Отечественной войны города Москвы.

Художник писал в основном портреты и сюжетные картины. По найденным работам Филатова, прослеживается его индивидуальная манера: яркие оттенки, тонкие цветовые переходы, лепка объемов с помощью цветовой градации и светотени. Автор писал маслом, совмещая пастозность и технику лессировки. К красочной пасте на палитре художник добавлял лак, благодаря чему масляные краски сохранили звучность, чистоту и силу цвета.

Филатов, как и многие советские художники своего времени, использовал в основном художественные материалы отечественного производства. Их применению для создания картины "Песня" предшествовала новая веха в отечественном изготовлении лаков и красок, производство которых, ранее прерванное войной, не только возобновилось, но и улучшило их качество. Советские краски послевоенного периода состояли из порошкового пигмента, льняного или орехового масла, пчелиного воска, смолы даммара или мастикс и стеарата алюминия.

Таким образом, датировку памятника могут подтвердить: актуальный своему времени сюжет, техника создания, состав художественных материалов. Для этого используют различные методы исследования, в том числе и исследование в ультрафиолетовом спектре излучения.

Технологическое исследование картины «Песня» в ультрафиолетовом излучении показало следующее:

- было установлено наличие лака, его фактура и неравномерность. Люминесценция ярко-опалового цвета свидетельствовала о наличии лакового покрытия и лаковых затеков на участках наиболее яркого свечения: на изображениях женщины в черной рубаше, синего платка и ног идущих позади женщин.

- при свечении белого цвета, на изображениях одежд женщин, были установлены, предположительно, свинцово-цинковые белила, широко распространенные в года написания картины.

- ярко выделяются авторские правки, нанесенные поверх лакового слоя: подпись в левом нижнем углу картины, юбка центральной женщины, участки травы и теней.

После проведенных исследований была составлена и утверждена программа проведения реставрационных работ.

Так, в ходе реставрационных мероприятий, для устранения осыпей проведено фрагментарное укрепление красочного слоя с последующим наложением профилактической заклейки. После снятия картины с авторского подрамника и выпрямления кромок были заделаны гвоздевые проколы и прорыв основы методом "встык";

Затем, в ходе сложного укрепления грунта и красочного слоя, были устранены деформации основы, уложены приподнятые края кракелюра и изломы по границе участка красочного слоя с верхнего торца картины;

Далее, проводился процесс удаления поверхностных загрязнений с оборота произведения, в результате чего холст посветлел на 1 тон. После удаления загрязнений с оборотной стороны, были сдублированы четыре авторские кромки картины;

После, полотно было натянуто на новый экспозиционный подрамник, в результате чего вернулся первоначальный авторский формат картины.

В ходе технической реставрации лицевой стороны произведения был подведен реставрационный грунт в местах его утрат. Затем, были удалены стойкие поверхностные загрязнения с лицевой стороны картины.

Далее, в ходе регенерации по методу Ракитина была восстановлена прозрачность лаковой поверхности. Затем проводилось утоньшение и выравнивание лакового покрытия картины. Утоньшение лака велось под контролем в свете ультрафиолетового спектра излучения. В результате раскрытия общий колорит картины стал более холодным, как было задумано автором.

Также, была удалена поздняя запись в правом верхнем углу картины, в результате чего были восстановлены авторский замысел и колорит изображения. Затем лицевая поверхность была покрыта защитным слоем лака.

В ходе художественной реставрации были тонированы участки в границах утрат и потертостей авторской живописи на один тон светлее авторского тона, в технике «пуантель».

По окончании реставрационных мероприятий картина была оформлена в окантовочные рейки и подготовлена к экспонированию.

Результатом реставрации стало приведение картины в стабильное техническое состояние. Раскрытие авторской живописи позволило пред-

ставить картину в том колористическом и композиционном решении, в котором она была задумана автором.



Рис. 4. Картина Л. Филатова «Песня» после реставрации в прямом освещении



Рис. 5. Оборот картины Л. Филатова «Песня» после реставрации в прямом освещении

После реставрации в июле 2023 года памятник передан владельцам.

На сегодняшний день полотно Филатова экспонируется в Государственном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике «Александровская слобода».

### **Библиографические ссылки**

1. Гренберг, Ю.И. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи – М.: ГОСНИИР, 2000. – 179 с.

2. Социалистический реализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – Институт научной ин-

формации по общественным наукам РАН: Интелвак, 2001. – Стб. 1011–1014. – 1596 с. – ISBN 5-93264-026-X.

3. Морозов А. И. Соцреализм и реализм. – М.: Галарт, 2007. – 271 с. : цв. ил. – ISBN 978-5-269-01051-9

4. Алешин А. Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. 1989.

5. Немчинова Л.Е (ред.). Реставрация в Эрмитаже. Взгляд сквозь призму времени

6. М.К. Никитин, Е.П.Мельникова. Химия в реставрации. Справочное пособие. - Л.: Химия, 1990.

7. Д.И. Киплик "Техника живописи". Москва, «СВАРОГ и К», 2002 г.

УДК 75.025.4

**ОСОБЕННОСТИ РЕСТАВРАЦИИ ЖИВОПИСИ  
НА НЕСТАНДАРТНОЙ ОСНОВЕ НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ  
Ф.Д. ЛАВРОВСКОГО «АВТОПОРТРЕТ»**

***Сомова А.В.***

*Студент гр. Рм-123*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – Красулина С.В.*

*доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** данная статья знакомит с исследованием и реставрацией картины, написанной на нестандартной живописной основе, александровского художника Ф.Д. Лавровского «Автопортрет». Подробно рассматривается жизнь и деятельность художника Фёдора Дмитриевича Лавровского. Статья содержит описание процессов, связанных с реставрацией картин, написанных на различных нестандартных живописных основах, в числе которых металлы, бумага, клеёнки. Приводится описание технологии изготовления столовых клеёнок и причины их применения в художественных целях. Также статья содержит описание основных этапов консервационных и реставрационных мероприятий, выполненных с целью сохранения представленной картины.

**Ключевые слова:** живопись, реставрация, нестандартные живописные основы, изготовление клеёнок, исследование.

**Abstract:** this article introduces the study and restoration of the painting, painted on a non-standard pictorial basis, by the Alexandrovsky artist F.D. Lavrovsky "Self-portrait". The life and work of the artist Fyodor Dmitrievich Lavrovsky is considered in detail. The article contains a description of the processes associated with the restoration of paintings painted on various non-standard painting bases, including metals, paper, oilcloths. The article describes the technology of making table oilcloths and the reasons for their use for artistic purposes. The article also contains a description of the main stages of conservation and restoration measures carried out in order to preserve the presented painting.

**Keywords:** painting, restoration, non-standard pictorial foundations, production of oilcloths, research.

Признательность: автор выражает благодарность Красулиной С.В. за советы и замечания при работе над статьей.

В мастерские Владимирского Государственного университета имени А.Г. и Н.Г. Столетовых на направление «реставрация» поступила картина художника Фёдора Дмитриевича Лавровского «Автопортрет». Произведение находилось в научно-вспомогательных фондах Государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника «Александровская слобода».

Родился Фёдор Дмитриевич в Александрове в 1844 году. Всё своё детство он провёл с отцом и братьями, выполняя сельскохозяйственную работу. Фёдор Дмитриевич окончил сельскохозяйственную школу, где в процессе обучения у него возникла любовь к рисованию. Отец Фёдора Дмитриевича Лавровского - Дмитрий Иванович Лавровский, занимался написанием икон, часто посещал службы в различных храмах и брал сыновей с собой. В монастырях дети много времени проводили с монахами-художниками, обучались живописи, изготовлению красок, приготовлению грунтовок для иконописных досок, а в дальнейшем получили художественное образование в московских и петербургских заведениях. В монастырях дети много времени проводили с монахами-художниками, обучались живописи, изготовлению красок, нанесению левкаса на иконописные доски. В дальнейшем, некоторые сыновья Лавровского получили художе-

ственное образование в московских и петербургских заведениях. Фёдор Дмитриевич был старшим сыном в семье, помогал отцу, рано стал работать и в отличие от своих младших братьев, до конца жизни остался художником-самоучкой.

Известные на сегодняшний день картины Фёдора Дмитриевича Лавровского хранятся в фондах Александровского художественного музея – «Портрет А.Д. Лавровской», «Портрет пращура», а также в фондах художественного музея-заповедника «Александровская слобода»- «Портрет старушки», «Автопортрет», «Девушка на диване».

Картина Фёдора Дмитриевича Лавровского «Автопортрет» поступила на реставрацию в неудовлетворительном состоянии без экспозиционного подрамника. Согласно визуальному анализу и данным, полученным от научных сотрудников музея-заповедника «Александровская слобода», картина написана на хлопчатобумажной клеёнке. Со временем, из-за несоблюдения температурно-влажностного режима, картина «Автопортрет» Фёдора Дмитриевича Лавровского претерпела физические изменения: усадка холста вызвала многочисленные линейные и сферические сседания красочного слоя. На лицевой стороне картины имелись многочисленные пылевые загрязнения, скопившиеся под слоем лака, которые препятствовали визуальному восприятию картины. Особенностью данного произведения является основа – клеенка.

На сегодняшний день известно большое количество памятников, написанных на самых нестандартных живописных основах, начиная от картона и заканчивая металлическими листами. Наиболее распространенными и доступными живописными основами являлись бумажные и картонные листы, стекла, металлические пластины, столовые клеенки, линолеум. Пик внедрения нестандартных живописных основ, приходится на конец XIX - середину XX века, когда в стране происходят масштабные политические, социальные и художественные изменения. Из-за роста цен на художественные материалы и в первую очередь холсты, многие художники были вынуждены использовать в качестве основ для своих работ то, что было легкодоступно. Так, например, один из величайших художников России Илья Ефимович Репин для создания своего последнего произведения «Гопак» использовал материал, близкий к фабричным клеёнкам – лист линолеума.

При исследовании реставрации памятников, написанных на нестандартных живописных основах, мы неоднократно обращались к сборнику

материалов научно-методического семинара ГОСНИИР: «Проблемы хранения и реставрации живописи на нестандартных основах», а также к советской Технической энциклопедии, главный редактор Мартенс Л.К. Из технической энциклопедии были получены следующие сведения: в составе клеёнки чаще всего присутствует льняная или хлопчатобумажная ткань, покрытая с лицевой или с лицевой и оборотной сторон грунтом. В состав грунта входит льняное масло, олифа, каолин, мел, керосин или скипидар, различные омыляющие вещества, такие как нашатырный спирт и сода; смягчители: рыбий жир, растительное мыло; смолы, например, канифоль, копалы, даммары, а также различные смолы и крахмалы. На ткань наносится от трех до пяти слоёв грунта, что повышает прочность и долговечность клеёнки. Грунт накладывается на ткань последовательно, каждый последующий слой отличается по своей толщине и составу от предыдущего. Перед нанесением нового слоя, необходимо убедиться в том, что предыдущий слой полностью просох. Благодаря тому, что в состав грунтов входят различные масла, клеёнка не пропускает воду и легко поддаётся очистке. Это делает ее универсальным и удобным в бытовом и художественном использовании материалом. Основным материалом для изготовления грунтов уже более пятидесяти лет является льняная олифа. Самое главное требования к готовой клеёнке – это эластичность грунта. При сгибе и скручивание клеёнки, на ней не должны оставаться заломы и образовываться трещины. Помимо этого, клеёнка обязательно должна быть мягкой и гладкой.

Изучив биографию художника, предоставленную работниками музея-заповедника «Александровская слобода», стало известно, что Фёдор Дмитриевич с самого детства увлекался рисованием и изучением живописи и живописных материалов, к созданию своих работ он подходил с особым трепетом. В последние годы своей жизни, Фёдор Дмитриевич создал в Александрове художественную школу, в развитие которой вкладывал немалые деньги, в связи с этим свободных денег на приобретение художественных материалов для себя у него не было. Достать в Александрове в начале XX века хорошие льняные холсты за небольшую сумму было довольно сложно, поэтому в качестве живописной основы для своих последних работ - «Автопортрет» и «Портрет А.Д. Лавровской» Фёдор Дмитриевич Лавровский использовал столовую клеёнку.

Макроскопическое исследование позволило выявить, что на картине «Автопортрет» отсутствует авторский грунт. По технологии изготовления

клеенка загрунтована и покрыта лаком, это позволило Фёдору Дмитриевичу Лавровскому не использовать в своей работе грунт, а сразу преступить к написанию картины.

Оборотная сторона картины была покрыта плотным слоем поверхностных загрязнений. Одной из особенностей основы является пиллингуемость - образование тонких ворсинок и катышек на оборотной стороне картины. Исходя из данной особенности, для удаления нестойких поверхностных загрязнений с оборотной стороны картины был использован наиболее щадящий способ расчистки - мягкая стирательная резинка. Благодаря данному методу расчистки, были удалены поверхностные загрязнения, с сохранением структуры авторской основы.

После подробного изучения немногочисленных публикаций по работе с нестандартными основами, одним из этапов реставрации стало проведение сложного укрепления с лицевой стороны картины. Реставрационным советом было принято решение напитать картину большим количеством кроличьего клея с добавлением мёда, это позволило придать основе произведения необходимую эластичность и увеличить её прочность перед натяжкой на новый экспозиционный подрамник. Температура утюга при проведении процесса сложного укрепления была выше заявленной в методике реставрации станковой масляной живописи. Принятые изменения позволили разгладить многочисленные глубокие сседания верхних слоёв клеёнки и красочного слоя картины.

Больше всего времени при работе с памятником занял процесс удаления поверхностных загрязнений и утоньшения лака с лицевой стороны. Плотный слой пыли, скопившийся в фактуре мазков, искажал колорит картины. Особенно это было заметно на светлых участках: изображении лица художника, изображении рубашки и галстука. После удаления поверхностных загрязнений и утоньшения защитного авторского лакового покрытия колорит картины изменился – стал светлее, искажения были устранены.

Трудности возникли на последних этапах реставрации: при нанесении защитного-лакового покрытия. Из-за особого состава основы, лак, которым покрывалась картина, впитывался в структуру картины и не оставался на поверхности, после согласования с музеем- для достижения равномерного лакового покрытия было решено использовать аэрозольный лак. Таким образом, учитывая особенности конкретного памятника, были проведены консервационные и реставрационные работы, которые позво-

лили продлить сохранность произведения, а также восстановить и сохранить первоначальный вид картины. Поскольку методика реставрации картин, написанных на клеенках, на сегодняшний день не разработана, для каждого конкретного памятника разрабатывается своя методика реставрации, которой предшествуют детальные физико-химические исследования, а также изучение технической литературы. На сегодняшний день вопрос реставрации масляной живописи на нестандартных основах остаётся открытым для обсуждения и разработки новых методик. В фонды музеев всё чаще попадают картины, написанные на нестандартных живописных основах. Такие памятники не могут попасть в основные экспозиции из-за аварийного состояния, в котором они находятся на момент поступления в музей. Реставрационное сообщество должно как можно чаще освещать проблему реставрации памятников, написанных на нестандартных живописных основах и делиться открытиями и разработками методик реставрации в этой области.

#### **Библиографические ссылки**

1. Алёшин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи/ А.Б. Алёшин - Москва: "Художник РСФСР"- 2013. –160с. ISBN: 5-7370-0049-4
2. Гренберг Ю.И. Технология станковой живописи. История и исследование. / Ю. И. Гренберг Москва: Изобраз. Искусство. 1982.
3. Гросс. П.И. Кустарное производство линолеума и клеенки. Практическое руководство для изготовления кустарным способом линолеума и клеенки. Санкт-Петербург. Книгоиздательство "А.Ф. Сухова".1912
4. Зингер Л.С. Автопортрет в советской живописи/ Л. Зингер. – М.: Знание, 1986. \_ С.3.
5. Мартенс Л.К. Техническая энциклопедия. Том 10 (26). Кататермометр - копалы. (гл. ред.). 1930
6. Проблемы хранения и реставрации живописи на нестандартных основах. Теория и практика: сборник материалов научно-методического семинара. Москва, госниир, 7 сентября 2016 г.
7. Сидорова О.В. Научный архив музея-заповедника Александровская Слобода НА-709. Благотворительная деятельность представителей Александровского купечества, г. Александров, 2003 г.; Лаврентьева Т.В. Благотворительность в городе Муроме: традиции и современность //Исторические факты, события, феномены. Научно-практический журнал - №4 (9), Декабрь 2017, с. 6-11.

## ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ ТЕХНИКИ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ. ЖИВОПИСНЫЕ МЕТОДЫ

*Костерин З.А.*

*Студент гр. Рм-123*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – Модоров О.Н.*

*доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** в данной работе рассматриваются наиболее значимые теоретические вопросы, связанные с использованием различных способов и технологий наложения масляной краски на холст, даны сведения об особенностях и свойствах живописных материалов, их реакцией в красочных слоях. Дается оценка живописного метода через призму видения художника.

**Ключевые слова:** живописная кинетика, живописность, фактура, пластичность, архитектоника.

**Abstract:** this paper examines the most significant theoretical issues related to the use of various methods and technologies for applying oil paint to canvas, provides information about the features and properties of painting materials, their reaction in colorful layers. The assessment of the painting method is given, through the prism of the artist's vision.

**Keywords:** pictorial kinetics, picturesqueness, texture, plasticity, architectonics.

Порой часто возникает путаница в определении понятий, составляющих основу работы любого художника, обусловленная, по-видимому, их тесной взаимосвязью, невозможностью рассматривать одно изолированно от другого. Попробуем разобраться чем же «техника» отличается от «технологии», а «методика» от простой последовательности.

Например, понятие «техника живописи», трактуется весьма широко и многогранно - это и вид живописи (станковая, настенная), и используе-

мый материал (масляная, темперная), и способ нанесения краски (многослойная, однослойная), и даже индивидуальная манера работы отдельного мастера. И каждое из этих понятий не только не противоречит друг другу, не существует само по себе, понятия тесно взаимосвязаны с работой творческого воображения художника, зависят от реализации идеи средствами изобразительного искусства. [6, с. 9]

Из большого комплекса понятий, так или иначе касающихся техники живописи, подробнее рассмотрим те из них, которые включаются в основной этап работы над произведением - работу красками. Для этого из неразрывной живописной ткани попробуем вычленить отдельные понятия-нити: живописная кинетика, лессировка, понятие живописности, фактуры и архитектоники. Какой будет живописная поверхность? - вопрос, который заботит художника с каждой новой работой, ведь характер мазка говорит не только об индивидуальном почерке мастера, он работает на саму идею произведения. Мазок, словно живое слово изобразительной речи, точно передает и движение руки художника, и характер самой масляной краски - ее пастозность, пластичность. Пожалуй, невозможно перечислить то бесконечное разнообразие приемов, и то фактурное богатство, получаемое при различных способах наложения краски. Поистине, бесконечный арсенал технических средств под стать бесконечности проявления индивидуальности художника. Из всего этого диапазона изобразительных возможностей выделим особо роль так называемого *сквозного* мазка, который обычно кладется светлым поверх темного. Вследствие того, что краска на крупнозернистых холстах накладывается прерывистым слоем, в ее разрывах проглядывает грунт, имприматура или нижележащий слой, тем самым создается вещественность, материальность, возрастает выразительность и наглядность структуры, подчеркивается характер и глубина фактуры.

Лессировка - следующий прием, передающий эмоциональный строй картины. Говоря о технической стороне, необходимо признать чрезвычайные способности лессировок дополнять, разнообразить обычную палитру корпусно-используемых красок. Лессировкой можно закончить почти всякую живописную работу. *Втертая, мутная, слитая, живописно-штриховая* - каждая из них по-своему обогащает живопись. Затекая в углубления фактуры холста и мазков, втертая лессировка создает своеобразную рябь, крайне желательную в изображении характерно-фактурных предметов или планов. Слитая лессировка, в отличие от мутной, наносится на места вязкого, сырого или полу-просохшего основного слоя. При этом

возникают два типичных явления: неизбежное добавление в лессировочную краску некоторого количества разбела из нижнего слоя, вызывающее ее характерное помутнение, и второе – сглаживание, флейцевание. [7, с.19]

Произведение живописи прежде всего должно быть живописным. Однако, не смотря на всю кажущуюся простоту термина «живописность», он не так прост, как кажется. Казалось бы, куда проще, живописно все то, где присутствует широкое пастозное письмо, яркая красочность, широта движения... Суть живописности кроется в различном отношении к линии, как условному средству выражения, и светотени, как средству выражения объемности формы и ее положения в пространстве. Иными словами, в картине, считающейся живописной, линия, как таковая должна отсутствовать, ее роль выполняет контраст между пятнами. Графический стиль видит в линиях, живописный – в массах. Мазок играет роль изначального элемента живописности, где цвет, форма, фактура, сюжет и образ обретают свое первичное материализованное воплощение. Таким образом, существуя сам по себе, мазок одновременно является неотъемлемой частью других понятий- движение и цвет, колорит и фактура. [3, с.13]

Содержание понятия «фактура» можно определить, как характер живописной поверхности, обусловленный особенностью наложения краски. Фактура- это характер, движение души и мысли художника, сумма всех используемых им технических приемов. Уже при выборе холста и состава грунта, мастер закладывает основы будущей живописной поверхности, которая будет работать на саму идею произведения, воплощать замысел художественный образ.

«Пластичность» в живописи - понятие более тонкое и не сводится только лишь к созданию рельефности. Пластическая выразительность достигается, прежде всего, посредством света и цвета, и может быть присуще как плоскостному, так и объемному изображению. Каждый цвет имеет свою собственную светлоту. Взятые в чистом виде, например, синий, зеленый и желтый, представляют одновременно три степени светлоты, благодаря чему создают впечатление объема. Пластическая выразительность цвета заключена также и в том, что цвета могут восприниматься как наступающие и отступающие («теплые» кажутся ближе, «холодные» - дальше).

Рассматривая некую живописную картину, мы оцениваем ее обычно по одному или нескольким составляющим: рисунок, колорит, композиция. При этом, живописцы все чаще свою несостоятельность маскируют, огра-

ничиваясь какой-то одной стороной дела, утверждая, что им ни к чему заниматься рисунком. Тем не менее, только вся система координат, взятая в целом, определяет и полноценно строит изображение. Взаимосвязь всех этих факторов, именуемая «архитектоникой» картины, в конечном счете, определяет стиль, структуру и совершенство произведения в целом.

Понятия «метод» и «живописная техника» взаимосвязаны настолько тесно, что, порой, один принимают за другой. Собственно, *метод и есть сумма технических приемов, выполненных в определенной последовательности*. *Метод*- это единственно возможный способ создания художественной формы, наиболее отвечающей решаемым художником задачам, его идеалам и духу времени в целом. Метод является категорией нравственной, где мерилom искренности творчества является совесть самого художника. Вне понятия искренности происходит эксплуатация манеры, живописного приема, которым можно спекулировать до тех пор, пока не поменяются вкусы публики. Составной частью того или иного живописного метода является определенный способ видения. Изучая натуру, художник, мысленно как бы пишет ее, одновременно сопоставляя все пластические составляющие мотива с теми техническими приемами, которыми владеет, с методом, в котором работает.

Вернемся к рассмотрению понятия «метода», как системы определенной последовательности в выполнении работы. Ошибочно было бы думать, что масляная живопись не нуждается ни в каких методах исполнения и позволяет безнаказанно наносить один слой краски на другой вне всякой системы. В масляной живописи применяется несколько живописных методов, рассмотрим основные из них.

Живопись в один прием - «алла прима». Чтобы иметь возможность закончить работу «по сырому», то есть до начала высыхания красок (именно в этом состоит основная технологическая сложность метода), принимаются всевозможные меры - используют соответствующие материалы, замедляющие высыхание красок, помещают работу в прохладное и темное место, вне свободного доступа воздуха. В технологическом отношении этот метод является наилучшим, так как при нем вся живопись состоит из одного слоя, высыхание которого при умеренной его толщине протекает равномерно, а сами краски при этом сохраняют свою первоначальную свежесть. Метод «алла прима» наиболее часто применим в этюдной работе, как на пленэре, так и в мастерской, то есть, в условиях, требу-

ющих концентрации всего творческого потенциала художника – умения видеть, анализировать, быстро и внятно передавать увиденное. [4, с.174]

Многослойная живопись в несколько приемов. Классическим примером живописи в несколько приемов является *трех-стадийный метод живописи*. *Пропись* – первая стадия метода, может быть разной силы – ослабленной или утенненной, но ее задача всегда сводится к уточнению рисунка, к установке композиции, к намеку на объем. После прописи художник приступает к работе над основным слоем – *подмалевком*, в котором впервые возникают пространственная активность, зримый реализм формы, формируется фактура красочной поверхности. Третья, завершающая стадия – *лессировка* – своего рода цветовой «наряд» произведения. Применением *тонирующей лессировки* можно усилить и оживить цвет слабоокрашенных участков живописи, смягчить чрезмерно подчеркнутую лепку формы. *Моделирующая лессировка* призвана, напротив, усиливать объемы при ослабленной прописи и отсутствии в подмалевке достаточной убедительности рельефа формы. Эти два основных вида лессировки часто используются вместе, контрастируя друг с другом, придавая характерную разность изображаемым предметам. *Ретуширующая лессировка* применяется в случае, когда в основном слое форма во всех отношениях достаточно четко найдена, когда фактура убедительно выразительна, и остается лишь несколько обогатить – усилить или ослабить это звучание.

Многослойная живопись - метод, при котором живописный процесс не делится на определенные стадии, становясь непрерывным, в котором рисунок и колорит, лепка формы и тон, композиция возникают и развиваются одновременно. Фактура картины организуется так, что в любом месте холста, в любое время можно возобновить работу и продолжать ее до бесконечности., а момент окончания картины всегда несколько условен. Относительная бессистемность такой живописи во многом является следствием причин-порождений нашего времени, а также собственной неорганизованности в этих условиях. Очевидно, что в техническом отношении, такой метод работы масляными красками требует большого опыта и осторожности, так как во многом противоречит технологии применения различных живописных материалов. [4, с. 176]

И, хотя, вызывает сомнение правомерность причисления такого способа ведения работы к «методам», однако, многие лучшие художественные образцы современности убеждают нас в обратном. И теперь, несмотря на

все сложности, возникающие в процессе работы, метод многослойности является наиболее распространенным в станковой живописи.

Таким образом, масляная живопись, благодаря многообразию существующих техник и материалов, является тем уникальным средством, которое художники используют для собственного творческого самовыражения и самопознания. Способ отражения собственного видения мастера через его личную духовную составляющую, уход от искусственности, схематизма, натурализма, является важной составной частью живописного метода и живописного приема, используемого художником в работе. По достоинству оценить художественное совершенство того или иного живописного приема можно лишь, когда прослеживается индивидуальный, личный, «почерк» мастера.

### **Библиографические ссылки**

1. Бергер Э. История развития техники масляной живописи / Под ред. А.А. Рыбникова. - М.: ОГИЗ, 1935, с. 607
2. Бурденюк Е.В. Один из методов изучения техник масляной живописи// Изобразительное искусство в школе. 2005. № 5. с. 46-49
3. Лужецкая А.Н. Техника масляной живописи русских мастеров с XVIII по начало XX в./ А.Н. Лужецкая. - М.: «Искусство», 1965.
4. Киплик Д.И. Техника живописи/ Д.И. Киплик. М.: «СВАРОГ и К», 2002., с.349
5. Мирхасанов Р.Ф. Ведение масляной живописи: «техника старых мастеров»: учебное пособие/Р.Ф. Мирхасанов. М.: Директ-Медиа, 2022, с.224
- 6.Никодеми Г.Б. Масляная живопись, общие сведения, материалы, техника: практическое пособие/Г.Б. Никодеми. М.: Эксмо. 2004, с.144.
7. Смирнов Г.Б. Техника масляной живописи: пособие для студентов-заочников II-V курсов художественно-графических факультетов педагогических институтов/ Г.Б. Смирнов. – Москва: Просвещение,1974, с.32
7. Фейнберг Л.Е. Лессировка и техника классической живописи. Учебное пособие/ Л.Е. Фейнберг. «Планета Музыки», 2022, с.72

УДК 75.03

## **ОСОБЕННОСТИ ЧЕТЫРЕХЧАСТНЫХ ИКОН НА ПРИМЕРЕ ИКОНЫ ИЗ СВЯТО-ПОКРОВСКОГО ЖЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ**

*Ишанова Е.А.*

*Студент гр. Р-120*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – Шевцова Е.О.*

*старший преподаватель кафедры «Дизайн, изобразительное  
искусство и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** статья посвящена исследованию иконы из Суздальского монастыря, выявлению ее особенностей, а также изучению истории развития четырехчастных икон. Особенностью четырехчастных икон является содержание иконы, которое раскрывается в четырех обособленных частях, то есть такая икона представляет собой четыре разных иконы, каждая из которых имеет свою сюжетную линию, написанную на одной доске. Актуальность темы обусловлена большим количеством таких икон частных владельцев, которые сохранились до наших дней и являются по-своему уникальными, так как изображения святых и сюжетов всегда разные.

**Ключевые слова:** сравнительный анализ; икона; четырехчастная икона; исследование иконографии; аналоги

**Abstract:** the article is devoted to the study of the icon from the Suzdal monastery, the identification of its features, as well as the study of the history of the development of four-part icons. A special feature of four-part icons is the content of the icon, which is revealed in four separate parts, that is, such an icon represents four different icons, each of which has its own storyline written on one board. The relevance of the topic is due to the large number of such icons of private owners, which have survived to the present day and are unique in their own way, since the images of saints and subjects are always different.

**Keywords:** comparative analysis; icon; four-part icon; study of iconography; analogues.

В мастерские кафедры ДИИР направления “Реставрация” Владимирского Государственного Университета в 2020 году поступила Четырехчастная икона из Свято-Покровского Женского Монастыря города Суздаль. Икона поступила в аварийном состоянии. Об этом свидетельствуют разрушения и отставания левкаса и красочного слоя от основы, шелушения красочного слоя, большое количество утрат и потемневший слой лака. Основа пересушена, паволока фрагментарная, видна на нижнем поле, связь левкаса с основой неудовлетворительная, деформации и утраты красочного слоя по всей поверхности иконы.

В среднике иконы расположено четыре изображения. В верхней левой части находится изображение Жен-Мироносиц, в верхней правой части находится изображение Владимирской Богоматери. В левой нижней части располагается изображение двух избранных святых, а в правой нижней части изображение Федоровской Богоматери. Остановимся более подробно на каждом из них. В верхней левой части дано изображение Жен мироносиц с молитвенно воздетыми руками в сторону правого угла, где представлен ангел. Композиция статична, центром служат изображения рук жен-мироносиц. Колорит- теплый. Лики написаны одной плавью (санкирем), но прописаны детально в мягкой манере. На одеждах Жен-Мироносиц присутствуют тонко написанные золотые оживки. Ближе к ангелу с сосудом с миром в руках стоит Богородица в темно-красном мафории. Левее стоят жены-мироносицы в рыжем и голубом мафории. Изображение одежды ангела также написаны тонкими складками. Фон выполнен в оранжево-красных тонах. Изображение горок весьма нетипичное: они изображены волнообразно в зеленых тонах. Имеется именованная надпись, выполненная красной темперой. В правой верхней части дано изображение Владимирской Богоматери. Мафорий темно-красный, написан одной плавью, фон светло-коричневый. В доличном письме мы видим четкий рисунок. Колорит также теплый. На изображении одежды младенца присутствуют складки, написанные золотом. Лики написаны также одной плавью (санкирем). Владимирская Богоматерь является одной из самых почитаемых реликвий Русской Православной Церкви. Сын Юрия Долгорукого святой Андрей Боголюбский в 1155 году принес икону во Владимир и поместил в воздвигнутом им Успенском соборе. С того времени икона получила именование Владимирской.

Это самая ранняя из известных сохранившихся и одна из самых чтимых чудотворных икон Русской православной церкви.

В левой нижней части представлено изображение двух Избранных святых. Слева с поднятой рукой в знак приветствия стоит князь, предположительно Константин, в золотой накидке и синей тунике, с тонко прописанными складками. Богатая одежда цвета лазури с золотыми регалиями подчеркивает знатное происхождение святого. Изображение атрибутов также позволяет отнести икону к XIX веку, при сравнительном анализе изображения корон - аналогичная корона изображена на иконе «Воздвижение Честного Животворящего Креста» из "Государственного художественно-архитектурного дворцово-паркового музея-заповедника "Царское Село". Справа находится изображение Татьяны Римской в темно-красном мафории, туника моделирована оттенками зеленого цвета с золотой разделкой. Фон также светло-коричневый, колорит теплый. Святые определялись с помощью аналогов.

В нижней правой части представлено изображение Федоровской Богоматери, которая до реставрации почти полностью была утрачена. Сохранен лик младенца и левая часть изображения темно-красного мафория и руки Богоматери. **Федоровская икона Божией Матери** – почитаемая в Русской православной церкви чудотворная икона Богородицы. Название свое икона получила от великого князя Ярослава Всеволодовича, отца святого Александра Невского, носившего в святом крещении имя Феодор – в честь святого Феодора Стратилата. Почитается как одна из святынь дома Романовых, поскольку предание связывает её с призванием в 1613 году на царство основателя династии царя Михаила Фёдоровича.

Можно обратить внимание, что на всех частях иконы присутствуют женские образы, возможно она была написана для девушки. Например, Федоровская Богоматерь почитается как покровительница невест.

В ходе реставрации велось исследование иконографии, и нас заинтересовала история возникновения четырехчастных икон.

Старинные многочастные иконописные памятники, известные как иконы «частники», не являются редкостью и встречаются достаточно часто.

Особенностью четырехчастных икон является то, что каждая из них раскрывает свою сюжетную линию, и такая икона можно рассматривать

как четыре отдельные иконы, написанные на одной доске. Икона разделена на четыре равные части, каждая из которых имеет свое название. Часто центральная часть иконы с распятием изображает лицо Христа или Его распятую фигуру. На иконе также часто изображены деяния святых, где каждая из четырех частей иконы изображает определенный момент их жизни и подвигов. Традиция создания таких четырехчастных икон, расположенных вокруг Распятия, имеет древние корни. Они были известны еще в Византии и появились на Руси в XIV-XV веках. Первые иконы такого типа были обнаружены в Новгороде в XV веке. В XVI веке они достигли широкого распространения.

Одной из самых известных и ценных икон этого стиля является четырехчастная икона Русского музея, которая происходит из Георгиевской церкви на Торгу в Новгороде. Неясно, почему автор этой иконы объединил на одной доске четыре независимых друг от друга сюжета: Воскрешение Лазаря, Ветхозаветная Троица, Сретение и Иоанн Богослов, диктующий Прохору. Возможно, такое объединение было обусловлено желанием заказчика. Все четыре сцены отлично вписываются в форму прямоугольной иконной доски, но не связаны между собой единой концепцией. В книге «Четырехчастная» икона в контексте богослужебного чина» искусствовед Наталья Юрьевна Маркина пишет, что «образ «Четырехчастной иконы» – принципиально не моленного характера. Так как в иконе могут быть сюжеты и образы, которые никак не связаны между собой. Также об этих памятниках писали почти все крупные историки и культурологи XIX в., среди них Федор Иванович Буслаев в книге «О русской иконе: Общие понятия о русской иконописи», Никодим Павлович Кондаков в своем труде «Лицевой иконописный подлинник», Ольга Ильинична Подобедова, Евгений Евсигнеевич Голубинский в книге «История русской церкви», Николай Васильевич Покровский и многие другие.

В XVIII–XIX веках, иконы с четырехчастной композицией достигли пика популярности. Они стали заказываться не только монастырскими мастерами, но и обычными людьми. Четырехчастные иконы были популярны для использования в семейных молитвенных уголках, их сюжеты определяли будущие владельцы. Символическая связь между четырьмя сценами, изображенными на иконе, не всегда была четко выраженной; объединение их в одном произведении могло быть связано с конкретными

историческими обстоятельствами, например, с освящением церкви и её приделов. Четырехчастные иконы в 19 веке в основном использовались для домашнего богослужения. Фактически, они были небольшими иконостасами. Все они были написаны на одной доске и могли быть объединены по различным критериям. Были распространены иконы с изображениями Богородиц. Например, Икона четырехчастная с изображением четырех чудотворных икон Богоматери "Умягчение злых сердец", "Утоли моя печали", "От бед страждущим", "Взыскание погибших", написанная в конце XIX века (из Сургутского краеведческого музея.)

Обратимся к аналогам: проведем сравнительный анализ с Четырехчастной иконой конца XIX века из Ульяновского областного художественного музея и исследуемой нами иконы. Мы видим подобные удлиненные фигуры святых, золотую разделку, умеренное количество складок в одеждах, а также внимание к деталям. А на Четырехчастной иконе конца XIX века из Кургановского областного художественного музея имени Г.А.Травникова мы видим опушь красного и зеленого цвета, красную разгранку и надпись, написанную в таком же стиле и цвете, как и на иконе из Свято-Покровского Женского Монастыря. Но на исследуемой нами иконе изображения святых более реалистичные, фон прописан детально, золото присутствует только в изображении одежд. Проведя небольшую исследовательскую работу можно предположить, что Четырехчастная икона, поступившая из Свято-Покровского Женского Монастыря относится к XIX веку. Об этом свидетельствует тип обработки доски, врезные шпонки и стиль и манера письма.

Таким образом, четырехчастная икона представляет собой четыре разные иконы, каждая со своим сюжетом, написанные на одной доске. Символическая соотнесенность четырех изображенных на иконе композиций не всегда объединена общим смыслом. Такие иконы по-своему уникальны, так как состав четырехчастных икон разный.

Изучение иконографии и аналогов помогли нам провести реконструкцию изображения и дописать недостающие фрагменты, так как икона храмовая и в дальнейшем будет использоваться в богослужении. После реставрации икона была возвращена в Покровский Женский Монастырь г. Суздаля



Икона "Четырехчастная" XIX век  
Свято-Покровский Женский Монастырь города Суздаль  
До и после реставрации

### **Библиографические ссылки**

1. Буслаев, Ф. И. О русской иконе: Общ. понятия о рус. иконописи / Федор Буслаев. - [Репр. изд.]. - М.: Междунар. православ. фонд "Благовест", 1997. - 205 с
2. Кондаков, Н.П. Лицевой иконописный подлинник: Ист. и иконограф. очерк / Соч. Н. Кондакова. - СПб.: Ком. попечительства о рус. иконописи, 1905
3. Маркина Н. Ю. «Четырехчастная» икона в контексте богослужебного чина // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. - СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. - С. 270-292

## РОЛЬ АТРИБУТОВ В ИЗОБРАЖЕНИИ СВЯТЫХ

*Ишанова Е.А.*

*Студент гр. Р-120*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – Александрова Е.А.*

*ассистент преподавателя кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** в данной статье рассмотрены атрибуты святых, их история появления, значение и их особенности изображения.

**Ключевые слова:** атрибут, икона, иконография, символ

**Abstract:** this article examines the attributes of saints, their history of appearance, meaning and their image features.

**Keywords:** attribute, icon, iconography, symbol

На основании проработанных искусствоведческих трудов было выявлено, что понятия атрибуты святых, символы святых рассматриваются как изображение одежды, типичных предметов или зверей, которыми сопровождаются представлением христианских святых, позволяющие быстро опознать их. Этот прием был особенно необходим в эпоху, когда большинство прихожан было неграмотными и считалось, что «живопись – это Библия для тех, кто не умеет читать».

Часто атрибутами святого мученика становились орудия его пыток и казни либо отрезанные части его тела; в других случаях святого сопровождают животные, например, чудесным образом кормившие его либо являвшиеся ему в видениях; атрибуты профессии, которой он занимался при жизни или же той профессии, представителям которой он покровительствует сейчас. Некоторые атрибуты являются весьма распространенными и отмечают целые группы святых (короны – для святых царского рода; тиара – для пап; митры – для епископов; Писание – для авторов религиозных трудов, Отцов Церкви; пальмовые ветви для девственниц и мучеников;

столпы – для столпников, черепа для отшельников). При этом надо отметить, что пальмовая ветвь издревле считалась символом воинской победы и славы, благодаря которым, христианская Церковь приняла её впоследствии, как символ победы Христа над смертью. Ориентироваться в изображениях канонизированных монахов помогает знание разновидностей и цветов ряс у различных орденов.

Многие символы римской (католической) традиции различаются от православных по той причине, что в двух традициях могли бытовать разные легенды об одном и том же святом (см. к примеру Мария Магдалина). В искусстве католических стран атрибуты используются намного чаще, поскольку детализация помогала пониманию сюжета и не так жестко сдерживалась живописными канонами, как в православии, где подчас святого можно опознать лишь по надписи.

Изучение атрибутики в искусстве называется иконографией.

Атрибуты святых – это предметы, символы или характерные черты, которые традиционно связываются с определенными святыми в христианской традиции. Эти атрибуты могут использоваться для идентификации святых на изображениях и в иконографии, а также символизировать их жизнь, подвиги или особенности веры.

Хотя изображения святых стали почитать еще в поздней Античности, в течение долгих веков они обходились без индивидуальных атрибутов и идентифицировались с помощью подписей. Раньше всего в иконографии появились атрибуты, которые ассоциировались не с конкретными святыми, а с типами святости – с апостолами, мучениками, исповедниками и т. д.

Атрибуты заменяли подписи (или дополняли их), и не просто помогали узнать святого, а напоминали об обстоятельствах его мученической смерти, главных чудесах, целительской специализации или духовных дарах. Это были не просто подписи, а своего рода визитные карточки, представлявшие святого зрителю.

При этом атрибуты никогда не распределялись централизованно и не фиксировались в каких-либо кодексах (наподобие гербовников). Они варьировались от страны к стране; у одного святого могло быть множество разных атрибутов, а одни и те же атрибуты (книги, лилии, звезды, не говоря уже об орудиях пыток) принадлежали разным святым. Это была живая система, где легенды приводили к появлению новых символов, а символы

порой порождали легенды, призванные объяснить, что они означают и как появились.

Само собой, не нужно думать, что, изображая того или иного святого, средневековые мастера обязательно вручали ему атрибут (в одних регионах или мастерских такие «визитные карточки» применялись почти повсеместно, другие использовали их лишь время от времени), или что без помощи атрибутов святых было не отличить. Не менее, а то и более значимыми оставались различия в чертах лица, прическах (например, святого Павла привыкли представлять с лысиной), одеждах (святой Иоанн Креститель часто облачен в шкуры) и т. д. Да и подписи – под или над фигурами, на нимбах, на свитках и т. п. – со счета списывать не стоит. Однако хотя атрибуты и не были единственным опознавательным знаком святых, в позднее Средневековье они были одним из важных инструментов, помогавших сориентироваться в разветвленной церковной иконографии.

Даже самые маленькие атрибуты на иконах дают нам «ключи» к их пониманию. Какие же самые частые атрибуты святых на иконах? Кресты в руках святых значат обычно, что этот человек принял мученическую смерть за свою веру. Часто в руки святым на иконе дается то, чем они прославились. Например, на ладони Сергия Радонежского пишут монастырь, основанный им. Святой Пантелеимон держит коробочку с лекарствами. Святители и евангелисты на иконах держат Евангелие. Преподобные – четки, как Серафим Саровский, или свитки с изречениями или молитвой, как Силуан Афонский. Иногда атрибуты святых неожиданны, удивительны и понять их можно, только узнав житие. Например, святой царевич Димитрий может изображаться на иконах в короне (хотя коронован не был), часто – с орешками в руке, которыми играл перед гибелью. Или удивительная икона святого мученика (читаем это по кресту в руке) Христофора, вместо головы которого там изображена, окруженная нимбом, голова собаки. Это утрированный эпизод из жития: мученик Христофор молил Бога забрать его красоту, чтобы избежать соблазнов, и сделать его страшным.

Атрибуты святых служат нескольким важным целям:

1. Идентификация на изображениях: В христианской иконографии и изобразительном искусстве атрибуты помогают легко узнавать святых. Это особенно важно для образования и культурного контекста, так как святые могут изображаться в различных обстоятельствах, и атрибуты помогают точно определить личность святого.

2. Символизация духовных качеств: Атрибуты святых часто символизируют особенности их жизни, подвигов или веры. Например, ключи от Царства Небесного у святого Петра символизируют его роль в Церкви, меч у святого Павла отражает его мученическую смерть, а агнец у святой Агнии ассоциируется с ее именем и чистотой.

3. Обучение вере и нравственным ценностям: Атрибуты могут служить средством обучения вере и моральным ценностям. Когда верующие видят изображения святых с их атрибутами, это может напоминать им о жизненных примерах святых, их преданности и служении, что способствует духовному обогащению и воспитанию.

4. Подчеркивание традиций и обрядов: Атрибуты также могут быть частью традиций и обрядов церковной практики. Например, использование ключей в церковных обрядах может символизировать передачу духовной власти или ответственности.

Атрибуты святых имеют глубокий символический смысл, который помогает не только идентифицировать святых, но и передавать духовные учения и ценности христианской традиции.

В различных религиозных и мистических традициях атрибуты архангелов могут различаться. Архангелы обычно рассматриваются как высшие духовные существа, служащие посредниками между Богом и человечеством. Их атрибуты часто отражают их роли, задачи и свойства. Вот несколько примеров архангелов и их традиционных атрибутов в христианской традиции:

Михаил (Михаил-архангел):

- Меч - символ силы и защиты, часто ассоциируется с Михаилом как воинственным архангелом.
- Щит - атрибут защиты и покровительства.
- Геометрические фигуры - круги или кольца, символизирующие целостность и защиту.
- Весы: Иногда Михаила изображают с весами, представляя его как весовщика душ.

Гавриил (Гавриил-архангел):

- Лилия или кувшин с водой: Символизирует чистоту и благую весть, которую он несет.
- Книга: Может держать книгу, представляя архангела как вестника и несущего Божье послание.

- Труба: Иногда изображается с трубой, ассоциирующейся с возвещением важных событий.

Рафаил (Рафаил-архангел):

- Сосуд с медицинскими зельями или лекарствами - символ здоровья, исцеления и благополучия.
- Путеводная палочка - атрибут путешествий и помощи в них.
- Буря или рыба: Связано с исцелением и помощью в бедах. Рафаил известен как целитель и защитник путешественников. Буря в бутылке: Иногда изображается с сосудом или бутылкой, что может символизировать исцеление и защиту.

Уриил (Уриил-архангел):

- Книга или свиток - символ мудрости и знаний.
- Огонь или свет - атрибут прозрения, откровения и просвещения.

Атрибуты архангелов могут различаться в зависимости от источника или традиции. Это всего лишь некоторые общие символы, связанные с каждым из архангелов.

Значение этих атрибутов может зависеть от конкретного архангела и его роли в конкретной религиозной традиции. Например, архангел Гавриил часто ассоциируется с известием важных вестей, а архангел Михаил - с защитой от зла

Эти атрибуты часто отражают особенности жизни, подвигов, мученичества или других аспектов святости конкретного лица.

Точные атрибуты могут варьироваться в зависимости от времени, стиля изображения, региона и конфессии христианства. Знание атрибутов помогает идентифицировать святого на изображении и понимать его религиозное значение.

Роль атрибутов в изображении святых представляет собой важный аспект христианской иконографии. Они не только служат средством идентификации, но и являются мощным средством передачи духовных ценностей и учений христианской традиции. Атрибуты обогащают изобразительное искусство и, главное, напоминают верующим о вечных духовных истинах, которые святые воплотили в своих жизнях.

### Библиографические ссылки

1. Холл, Джеймс. Словарь сюжетов и символов в искусстве = James Hall; introduction by Kenneth Clark. Dictionary of Subjects and Symbols in Art / Пер. с англ. и вступительная статья А. Майкапара. – М.: «Крон-пресс», 1996. – 656 с. – 15 000 экз. – ISBN 5-323-01078-6.

2. Роза Джорджи, Святые и их символы, Милан, Мондадори, 2011, ISBN 978-88-370-7858-4. Список святых с их иконографическими атрибутами -

3. Паоло Фуриа, Иконографический словарь святых: узнавать святых в произведениях искусства по их символам, Милан, Арес, 2002, ISBN 978-88-8155-232-0. Список святых с их иконографическими атрибутами -

УДК 75.046

## ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРИ ИЗОБРАЖЕНИИ КНЯЗЯ АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО НА ПРАВОСЛАВНЫХ ИКОНАХ

*Шиняева Е.В.*

*Студент гр. Р-120*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – Александрова Е.А.*

*ассистент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство  
и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** статья посвящена исследованию иконографии святого князя Александра Ярославовича Невского. Автором изучены особенности изображения святого в период с XV-XXI вв.

**Ключевые слова:** Александр Невский, иконография, святые князья.

**Abstract:** the article is devoted to the study of the iconography of the holy prince Alexander Yaroslavovich Nevsky. The author has studied the features of the image of the saint in the period from the 15th to the 21st centuries.

**Keywords:** Alexander Nevsky, iconography, holy princes.

Святые «благодарные» князья с первых лет христианства начинают почитаться на Руси. Образовывается многочисленный, со своими особенностями чин святых князей в русской церкви. Князья Борис и Глеб являлись первыми святыми на русской земле, которые были канонизированы церковью. При их отце киевском князе Владимире произошло Крещение Руси. Далее стоит упомянуть историческое событие, происшедшее в XIII веке на Руси – нападение монголо-татарского ига на Русь. Это событие послужило важным толчком для еще большего поклонения подвигам князей, ведь монастырская жизнь почти замерла. Входит в обычай предсмертное пострижение русских князей. Это историческое событие отразилось и в изображении на иконах святого благоверного князя Александра Невского (1221–1263). Александр Ярославович Невский (во иночестве Алексей) в 1263 году по пути из Орды во Владимир скончался в Городце на Волге в Феодоровском монастыре. После смерти народ начал почитать его как защитника православной веры. В свою очередь церковь канонизирует Невского лишь в 1547 году, в 1549 году князя причислят к лику святых [4].

Одно из самых первых изображений князя представлено на новгородской иконе середины XV века «Чудо от иконы «Богородица Знаменье» (Битва новгородцев с суздальцами)». Считается, что Невский изображен на иконе в виде всадника в доспехах и шлеме, хотя подобной иконографии при изображении князя впоследствии не встречается. Так же на иконе присутствуют изображения святых благоверных князей Бориса и Глеба вместе с великомучеником Георгием.

Анализируя русские иконы XV-XVI вв. с изображением Александра Невского условно можно выделить 2 типа иконографического изображения:

- Духовно зрелый человек, перенесший за свою жизнь много испытаний, схимник;

- Великий русский воин, полководец и защитник Отечества.

Если иконописец прибегал к первому иконографическому типу, то мастер изображал новгородского князя в монашеских одеждах. Иконописец старался передать в лице святого эмоцию отчуждения от земных страстей, внутренний взор князя обращается к Богу.

Самая ранняя из известных нам икон, где Александр Невский изображается в монашеском облачении это - новгородская табличка «Преподобные Иоанн, Авраамий Ростовский и Александр Невский». Создание

иконы относят к середине XVI века. Святой представлен в монашеской одежде того времени: в коричнево-черной мантии, хитоне охристого цвета, куколь схимы. В левой руке святой держит развернутый свиток. Текст на свитке гласит: «Братие моя, Бога бойтесь и заповеди Его творите».

Второй «княжеский» тип икон появился в XVI веке, развиваясь в то же время что и «монашеский» иконографический извод. Данная иконография повествует о военных подвигах Александра Невского, совершенных им в мире «дольнем». Святой предстает в образе воина, героя-победителя. Святой благоверный князь облачен в одежды воина, похожие на облачения защитников государства в Византии и Древней Руси. Подобные одеяния изображались и на других образах русских мучеников и благоверных князей. Одежда воина состоит из тельника, на который одевались латы. Латы представляют собой кольчугу с короткими рукавами и чеканным щитком на груди. Помимо этого, на броню чаще всего накидывался красный или темно-красный плащ (лацерна). Такой плащ закреплялся при помощи застежки (фибулы), которая декорировалась драгоценными камнями или орнаментальным изображением. Изображения Невского со щитом встречаются крайне редко, в отличие от иконографии других князей. В левой руке святого Александра Невского находится украшенный также драгоценными камнями меч, а в правой руке князь держит православный крест или же черенок со знаменем. На полотнище знамени чаще всего используется изображение «Спаса Нерукотворного».

В XVII веке был распространен «монашеский» иконографический тип при написании икон. Так, в начале столетия была создана житийная икона св. Александра Невского, хранящаяся в храме Василия Блаженного. В среднике иконы представлен образ Александра Невского в полный рост в одеянии схимника. Изображение фигуры святого выполнено в фронтальном ракурсе и подписано: «Святой благоверный великий князь Александр Невский, нареченный во иноцех Алексий». Клеймо с изображением князя окружено 35 клеймами, в которых иллюстрируется земная жизнь святого и его чудеса [1].

Еще одним примером, где благоверный князь изображен в образе монаха-схимника является икона «Древо Московского государства» («Похвала Богоматери Владимирской»). Икона была выполнена иконописцем Симоном Ушаковым в 1668 г. Образ святого Александра Невского распо-

лагается у основания древа государства, справа. Образ Богоматери Владимирской обрамляют две ветви, которые символизируют власть светскую и духовную.

Иконография Александра Невского значительно видоизменилась при правлении Петра. На это повлияло несколько причин. Во-первых, образ Невского стал покровительствующим для новой столицы России в Санкт-Петербурге. Так же в 1724 году мощи святого были перенесены после в Александро-Невскую лавру по приказу Петра I. Во-вторых, 15 июня 1724 году Святейшим Синодом был издан указ, который гласил писать святого князя в великокняжеских одеяниях. После данного указа «монашеская» иконография святого использовалась только старообрядцами. С тех пор в русском иконописании распространился и стал господствующим новый иконографический тип святого Александра Невского: в княжеской одежде или в горностаевой мантии, в броне, с лентой своего ордена через плечо, в царской короне или в шапке из горностаевого меха с крестом, с нимбом над головой, верхом на коне и с мечом в левой руке, нередко на фоне Невы, Петропавловской крепости, палат Петербурга и плана Свято-Троицкого Александро-Невского монастыря [3, с. 174]. Александр Невский стал изображаться на иконах с атрибутами именно императорской власти, все это усиливало образ могущественного правителя, который соответствовал идеалам власти эпохи Петра I. Отсюда вытекают иконописные образы Александра Невского в одеждах доблестного рыцаря. Но, стоит отметить, что такой способ изображения одежд не получил своего широкого распространения.

В XVIII веке иконография св. Александра Невского так же приобретает новые черты. Фигуру святого стали изображать, как правило с правой стороны иконы, а остальное пространство занимало изображение Александро-Невской лавры. Примером такого иконографического извода может послужить икона XVIII века из дворца Монплезира в Петергофе.

В этом же столетии появляются четырехчастные иконы с малым житийным циклом Александра Невского. В качестве примера можно рассмотреть икону «Святой Александр Невский со сценами жития», которая относится уже к второй половине столетия. Данная икона иллюстрирует сцены, повествующие о битве Александра Невского на реке Нева.

В период XVIII-XIX веков изображение образа св. Александра Невского на иконах соответствовало указу Святейшего Синода: князь изображался в воинских латах и царской алой мантии, подбитой горностаем.

В XIX веке встречаются необычные иконографические изводы: сочетания Богоматери Боголюбской с изображением коленопреклоненного Александра. Традиционно принято изображать Богоматерь Боголюбскую с Андреем Боголюбским.

В XX-XXI столетиях параллельно сосуществуют оба иконографических извода с изображением Александра Невского – «великокняжеский» и «монашеский».

Можно сделать вывод, что на иконографические особенности при изображении святого Александра Невского зачастую влияла политическая и экономическая ситуация в стране. В спокойные времена князь изображался как монах-схимник, развивался «монашеский» извод, в военное время – как победоносный воин, князь, приобретались новые черты в «княжеском» типе икон. Изучение иконографических особенностей при изображении князя Александра Невского на иконах позволяет лучше понять его роль в истории Российской Православной Церкви, а также его значение для русской культуры, в которой он глубоко почитается.

### **Библиографические ссылки**

1. Бегунов Ю. К. Житие Александра Невского в станковой живописи начала 17 века. ТОДРЛ. Т. 22. М.-Л., 1966.

2. Иконы Владимира и Суздаля. Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. М., 2006. Князь Александр Невский и его эпоха. СПб., 1995.

3. Назаренко А. В. Александр Ярославич Невский. Православная энциклопедия. Т. 1. М., 2000.

УДК 378.2

**РАЗВИТИЕ МЕЛКОЙ МОТОРИКИ У ДЕТЕЙ – ОДИН ИЗ ШАГОВ  
ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ  
И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ШКОЛЬНИКА**

*Авдеева А.В.*

*Студент V к.*

*Государственного университета просвещения*

*Научный руководитель – Дядченко В.В.*

*старший преподаватель Государственного университета просвещения*

*(г. Москва, Россия)*

**Аннотация:** в статье показана роль мелкой моторики, задействованной на творческих занятиях с младшими школьниками и учащимися средней школы. Определено место занятиям школьников по художественной обработке материалов, работе с материальными технологиями. Раскрывается взаимосвязь системы мелкой моторики с определяющим уровнем психоэмоционального и интеллектуального развития человека.

**Ключевые слова:** мелкая моторика, интеллектуальное развитие, творческая активность, полимерная глина, технология.

**Abstract:** the article shows the role of fine motor skills involved in creative classes with primary and secondary school students. The place of classes for schoolchildren in artistic processing of materials and work with material technologies has been determined. The interrelation of the fine motor skills system with the determining level of psychoemotional and intellectual development of a person is revealed.

**Keywords:** fine motor skills, intellectual development, creative activity, polymer clay, technology.

Современное состояние человеческого индивида таково, что при всей его широте познаний, информационной грамотности, человек теряет эмоционально-чувственную оболочку. Становится менее креативным, работает больше по шаблону, теряет свою индивидуальность и неповторимость. Современные дети с клиповым мышлением часто не могут концентрироваться на каком-либо определённом занятии, часто рассеянные, не особо проявляют интереса к предложенному занятию. Умножилось число

детей с ослабленным здоровьем, с замедленным психическим развитием, с нарушениями устной и письменной речи и эмоционально-волевой сферы, много детей, как мы называем, гиперактивных. Речь таких детей эмоционально скудна, изобилует только жаргонизмами, искусственными сокращениями слов, укороченными фразами. Те зоны фаланг пальцев, которые прикасаются к клавиатуре гаджета и персонального компьютера, не стимулируют зоны мозга, отвечающие за ментальное развитие. Многие исследователи теоретики и практикующие педагоги, методисты детских дошкольных учреждений, школьные и семейные психологи озабочены данной проблемой. По мнению В.Д. Шадрикова, - ментальное развитие детерминруется развитием имманентных природных способностей человека и средой развития, деятельностной потребностью.

Мелкая моторика – это точные, хорошо согласованные движения пальцев рук и ног нервной, мышечной и также костной систем. Можно опереться на мыслителей прошлого в важности формировании этой физической активности. Аристотель назвал руку инструментом всех инструментов, придавая ей значительную роль в выполнении многих механических операций. В.А. Сухомлинский отводит большое место развитию мелкой моторики, в связи с творческой активностью детей, творческая мысль является проекцией деятельности рук, точнее, работы пальцев. Ребёнок с младенчества пытается управлять своими руками: то схватывает предметы всей плоскостью ладони. Позднее формирует пинцетный захват, т.е. берёт предмет двумя пальчиками. А инструментами будут ложка, пишущий инструмент, совочек для песка и снега, верёвочка, палка, игрушка, шарик и т.д. Развитие мелкой моторики детерминирует выгодное развитие крупной моторики, но и стимулирует развитие центральной нервной системы в целом.

Строение коры головного мозга таково, что речевой центр головного мозга расположен очень близко к моторному центру, который отвечает за движения пальцев. Доказано исследованиями, если стимулировать моторный центр, отвечающий за движения пальцев, то речевой центр также активизируется. М. Кольцова определила предикативно проекцию руки как речевую зону <<«Движения пальцев рук исторически, в ходе развития человечества, оказались тесно связанными с речевой функцией» >. В премоторной области вторичной коры головного мозга находятся центры письменной речи и моторной речи, обеспечивающие речевой праксис. Эта зона мозга отвечает за высшие двигательные функции. Работа пальцев рук по-

рождает активизацию и речевого развития, т.к. посылается сигнал в речевой отдел.

Процесс развития мелкой моторики во многом происходит благодаря естественному окружению маленького человека природными объектами, предметами бытового окружения. Но только педагогическая поддержка вносит целенаправленный характер в развитие ребёнка, определяет траекторию его развития. С нашей точки зрения, целесообразны методически формы и методы формирования человека, гармонически развитого во всех смыслах.

Развитие мелкой моторики, как нельзя лучше, используют педагоги на художественных занятиях из полимерной глины, которая даёт широкие возможности передавать пластику передаваемого предмета, лепить достаточно тонкие скульптурные детали. Полимерная глина позволяет имитировать в технике различные материалы и текстурные рисунки. Ребёнок, формируя предмет, заставляет мозг управлять работой рук, пальцев. Податливая, но упругая структура глины, заставляет пальцы включать разную силу мышц. Разминание пластической массы требует более сильного нажима пальцев и ладони. А формирование тонких деталей заставляет работать кончики и подушечки пальцев, на которых находятся тактильные центры.

На занятиях дополнительного образования школьников мы стараемся формировать психомоторные навыки, развиваем воображение и, тем самым, развиваем их творческое мышление. Приведём приёмы изготовления украшения.

Для изготовления броши “сирень” понадобится любая запекаемая полимерная глина. Если она прилипает, работаем в хозяйственных или медицинских перчатках, которые лучшим образом позволяют чувствовать материал.

Катаем из глины шарик размером с горошину и формируем из него капельку. Большую сторону этой капельки разрезаем маленькими ножницами на четыре одинаковые части. Можно разрезать и на пять частей - тогда у нас получается пятилистник или счастливый цветок.

Обрезаем глину в виде ножки и вставляем проволочку. На конце проволоки крутим маленькую петельку, которая спрячется внутрь бутона. Закатываем ножку, делая работу как можно аккуратнее и изящнее.

Следующим этапом создаём цветки-венчики. Из скатанной капельки разрезаем ножом-стекой, проводя из центра широкой части, четыре лепестка. Пальцами формируем плоскости лепестков. Зубочисткой продав-

ливаем и формируем серединную ось у каждого лепестка, придав ему тем самым нужное направление. Корректируем края лепестков так, чтобы они не были слишком острыми, но и не толстыми. Далее зубочисткой или шпажкой, или круглой палочкой раскатываем лепестки с одного края. При этом делать слишком тонкими их нельзя, чтобы они не отломались. Лепестки сильно не сжимаем. Если зубочистка прилипает к глине, смачиваем её влажной салфеткой;

Обрабатывать краешки лепестка можно при помощи и термического клея. Если хорошо прокатать их палочкой, то после этого они закруглятся. Заметим, на кончике лепестка срез не должен быть виден - он должен быть тонким. В процессе создания венчиков дети набивают руку, т.е. рука механически «запоминает» действие, развивается моторная память. С каждым разом лепесток получается лучше.

При необходимости можно тонировать цветки сирени сухой пастелью или минеральными пигментами. Следует, советовать детям делать цветы разными по размеру, по цвету. Это создаст разнообразие, и от этого композиция будет богаче и интереснее.

Следующий этап лепки - изготовление ветки. Для этого готовятся маленькие веточки и соединяются между собой. В одном кусте должно быть не менее 3-5 маленьких веточек-череночков. Данная трудовая операция позволяет пальчикам вырабатывать тонкие и мелкие детали. А это ведёт к развитию повышенной тактильной чувствительности. Начинать заполнение массы цветка следует с маленьких бутонов - это будет вершина соцветия. Формируем гроздь сирени. Соединим все проволочки вместе клеим для полимерной глины. Для скрепления веток в букетик можно прибегнуть к помощи тейп-ленты.

Делаем листья для букета. При необходимости их тонируем. Крепим листья на проволоку и закрепляем их с помощью термоклей. Хорошо прячем проволоку. При заглаживании элемента стараемся не повредить текстуру материала.

Объединяем листья с гроздью. По своему усмотрению подкрашиваем ветвь сирени акриловой краской. Крепим застежку-булавку и запекаем изделие-сырец в духовом шкафу при температуре 130 градусов в течение получаса. Наше украшение «сирень» готово.

**Заключение:**

Таким образом, среди множества путей развитие мелкой моторики рук детей мы выбрали занятия с глиной. Моторику рук необходимо разви-

вать с самого раннего детства. Но и в школьном возрасте мы тренируем координацию рук, пальцев, тем самым, формируем умения работать с материалами. Это поможет ребенку в успешном овладении бытовых навыков и развитии психических процессов.

### **Библиографические ссылки**

1. Бабурина Е. В. «Какой же он - современный ребенок». [текст] Электронный ресурс: <https://s-ba.ru/conf-posts-2021-12/tpost/1zoiotro91-kakoi-zhe-on-sovremennii>
2. Венгер Н.Ю. Путь к развитию творчества/ Н.Ю. Венгер. – М. [текст]
3. Кольцова М. М. , М. С. Рузина «Пальчиковый игротренинг» [текст]
4. Психологос. Образовательная платформа практической психологии Главный редактор Н. И. Козлов Электронный ресурс: <https://psychologos.ru/articles/view/razvitiye-melkoy-motoriki>
5. Светлова И.Е. Развиваем мелкую моторику и координацию движений рук/ Е.И. Светлова. [текст] – М., Олма-Пресс, 2004.
6. Сеченов И.М. Рефлексы головного мозга/ И.М. Сеченов [текст] Избранные произведения: М. Мысль, 2008
7. Словари и энциклопедии на Академике <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1388362>
8. Шадриков В.Д. «Ментальное развитие человека» [текст] academia.kz <https://academia.kz/ru/book/read/37#/>
9. [https://studbooks.net/1861698/pedagogika/vzaimosvyaz\\_melkoy\\_motoriki\\_funktsiy\\_mozga\\_ispolzovanie\\_vzaimosvyazi\\_psihologo\\_pedagogicheskoy\\_rabote\\_detmi](https://studbooks.net/1861698/pedagogika/vzaimosvyaz_melkoy_motoriki_funktsiy_mozga_ispolzovanie_vzaimosvyazi_psihologo_pedagogicheskoy_rabote_detmi) [текст]
10. <https://alldoshkol.ru/deyatelnost/kakaya-produktivnaya-deyatelnost-dostupna-doshkolnikam> [текст]

УДК 347.782

## РАЗЛИЧНЫЕ ЖИВОПИСНЫЕ ПОДХОДЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

**Борисова Е.О.**

*студент группы ВД-119*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – Негодаев Ю.Ю.*

*Доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** статья посвящена анализу различных подходов в изобразительном искусстве.

**Ключевые слова:** композиция, живопись, авангард, пластика, стиль, пространство, образ.

**Abstract:** the article is devoted to an overview of various approaches in art.

**Keywords:** composition, painting, avant-garde, plastic, style, space, image.

Если искусство означает только воспроизведение вещей в природе, то почти невозможно понять почетную роль, которую играет искусство на любом этапе общественного развития. Ценность искусства определяется тем фактом, что оно помогает человеку понять мир и самого себя, а также показывает то, что он понимает и во что верит, как в истину. Все в этом мире уникально и индивидуально, и никакие две вещи не могут быть одинаковыми. Все в этом мире является уникальным, индивидуальным, не может быть двух одинаковых вещей. Однако все постигается человеческим разумом и постигается только потому, что каждая вещь состоит из моментов, присущих не только определенному объекту, а являющихся общими для многих других или даже всех вещей. В науке общее знание возникает, когда все существующие явления сводятся к единому закону. Это относится и к искусству. Зрелые произведения искусства успешно соответствуют доминирующим законам структуры.

В процессе выполнения картины искажение существующих вещей не происходит с применением однообразных средств. Применяя разные средства, мы создаём возможность сравнения, делаем более явными различия в подходах. Брак сказал однажды: «Если положить лимон рядом с апельсином, то они перестают быть лимоном и апельсином, а становятся фруктами. Этому закону следуют и математики. Так же поступаем и мы» (1). Эта корреляция показывает сходство вещей в природе и таким образом выявляет их индивидуальность. Художник способен создать целое, в котором ясно видны место и функция каждого предмета изображая все объекты в «пластике» общей для всех предметов.

Каждый элемент произведения искусства необходим для раскрытия общей темы, отражающей природу окружающего мира. В этом смысле символизм мы находим даже в работах, изображающих, на первый взгляд, нейтральные объекты.

Нам требуется только взглянуть на схематичное очертание натюрмортов двух художников рис. 1, 2, чтобы увидеть два различных подхода к окружающей действительности.

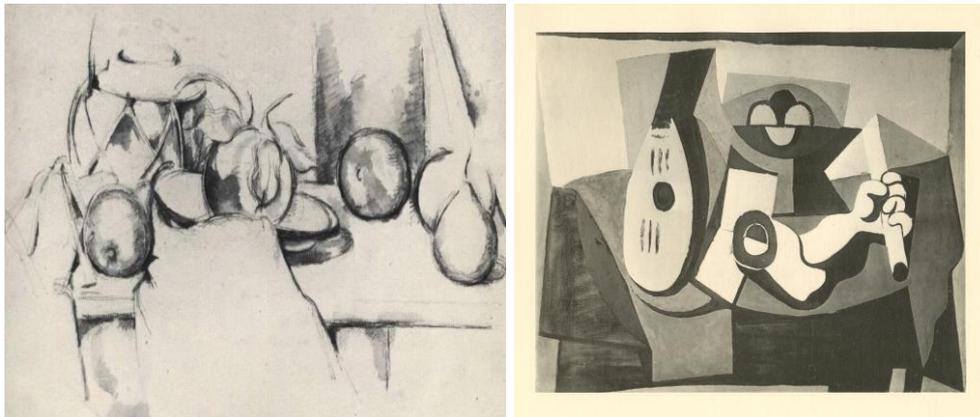


Рис. 1, 2

В картинах Сезанна рис. 3, 4 господствует устойчивая структура из вертикалей и горизонталей на заднем плане (изображение стола и посуды), очертаний фруктов. Эта структурная основа настолько властвует в картине, что даже подчиняет себе складки скатерти. Простой порядок передается вертикальной симметрией. Даже в неорганической материи во вздымающихся очертаниях, в подчеркивании округлости и мягкости предметов чувствуется изобилие.

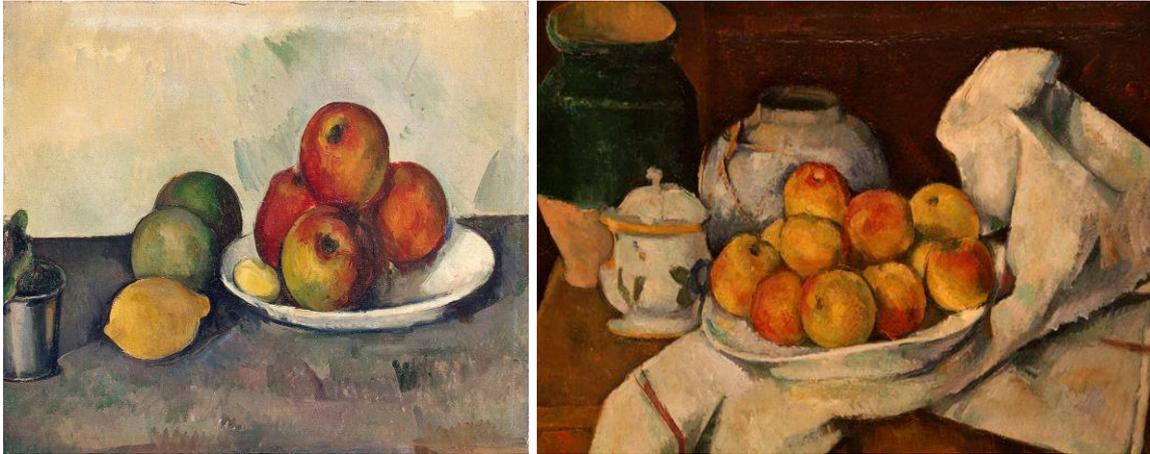


Рис. 3, 4

Эти образы можно противопоставить кажущемуся хаосу и беспорядку в работах П. Пикассо рис. 5, 6.

В этих работах не чувствуется вертикальной или горизонтальной ориентации, стабильность присутствует только отчасти, комната как будто показана в наклонном положении. Прямые углы повёрнутого стола искажены, либо скрыты наклонным положением. В положении ножек стола нет параллельных линий, искажённые предметы как будто раздроблены, но благодаря единой пластике они складываются в единую, гармоничную композицию.



Рис. 5, 6

Абстрактное искусство не превосходит реалистическое, оно так же выявляет пластическую структуру предметов, показывает не только внешнее, но и смысловое, "сущность предмета". Оно просто несколько иначе выполняет функции присущие искусству в целом.

В абстрактном искусстве даже самые простые линии выражают визуально воспринимаемый смысл. Это искусство прежде всего формы, оно не дает нашему вниманию интеллектуальной абстракции, лишние смыслы. Это искусство конкретики- оно показывает цвет, формы и движение.

«Абстрактное» искусство не ограничивается внутренним или бессознательным человеком, потому что для искусства деление на внешний мир и внутренний мир, деление на сознательное и бессознательное является искусственным, поскольку человеческое сознание и мозг сохраняют картину внешнего мира всеми сознательными и бессознательными силами, формируют, интерпретируют и отражают то, что воспринимается чувствами, бессознательная сфера не может проникнуть в наш жизненный опыт. Это было невозможно. Невозможно представить одно независимо от другого. Но природу внешнего и внутреннего мира можно свести к игре за власть. И этот "музыкальный" подход использовали художники

Сознательное или бессознательное, нарисованный внешний и внутренний мир является неестественным в рамках искусства. Наши ум и мозг работают вместе, чтобы воспринимать, обрабатывать и понимать все, что происходит вокруг нас. Они создают образ внешнего мира, используя как сознательные, так и бессознательные силы. Если бы не было возможности воспринимать то, что мы не осознаем чувственно, наш опыт был бы неполным. Абстрактное искусство выходит за рамки внутренней жизни. Абстрактное искусство открывает перед нами бесконечные возможности для интерпретации и понимания мира через объединение различных художественных элементов.

Выразительность играет важную роль в восприятии, объединяя различные перцептивные категории и создавая зрительное напряжение. Форма является более эффективным средством коммуникации, чем цвет. Но экспрессивного воздействия цвета нельзя достичь с помощью формы. Взаимосвязь между формой и цветом является существенной для художественного произведения, поскольку они взаимодополняют друг друга, обогащая восприятие искусства.

### **Библиографические ссылки**

1 Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие (сокр. пер. с англ. В. Н. Самохина, общ. ред. и вст. ст. В. П. Шестакова). – Москва, “Прогресс”, 1974

## КОМПОЗИЦИЯ В ГРАФИКЕ ВЛАДИМИРСКИХ ХУДОЖНИКОВ

**Видякова Р.В.**

*студент группы ХГМ-123*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – Семенов В.Н.,*

*доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство  
и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** в статье анализируются особенности композиционных приемов в произведениях владимирских художников-графиков. Автор исследует закономерности применения графических средств в композиции с целью достижения наибольшей выразительности.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, графика, композиция.

**Abstract:** the article analyzes the features of compositional techniques in the works of Vladimir graphic artists. The author explores the patterns of using graphic means in composition in order to achieve the greatest expressiveness.

**Keywords:** fine arts, graphics, drawing, composition.

Изучаемая проблема имеет значимое обучающее значение и занимает одно из основных мест среди задач, связанных с художественным образованием и творчеством [1].

Применение сочетания композиционных основ, правил, методов, техник, остается актуальным для художников, архитекторов, музыкантов, а также для всех, кто занимается творческой деятельностью. Знание основ композиции является обязательным для развития творческой личности и должно быть внедрено с начального этапа обучения. Именно на основе знаний формируется первоначальная грамотность восприятия произведений искусства, и ее роль в становлении личности является крайне важной [2, 3].

На основании проработанной искусствоведческой литературы, было выявлено, что понятие композиция (от лат. compositio – составление, свя-

зывание) – построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие. Композиция является ключевым элементом художественной формы, который придает произведению единство и законченность, гармонически объединяет его составляющие части взаимоотношением и соотношением [4].

В ходе исследования представляется необходимым рассмотреть работы владимирских художников-графиков.

«Владимирская графика» основана на произведениях, выполненных в реалистическом стиле и вдохновлена творчеством известных мастеров, таких как Петр Дик, Александр Бочкин, Борис Французов, Владимир Леонов, Владимир Рузин, Владимир Басманов, Владимир Нилов. Современные художники, работающие в графике, стремятся освоить, изучить высокий уровень творческого мастерства данных виртуозов.

Разнообразие творческих индивидуальностей демонстрирует бесконечные возможности технического исполнения. Творчество Владимира Ивановича Рузина, художника, который работал в различных графических техниках, таких как черно-белый и цветной офорт, классическая и масляная пастель, темпера и акрил, является многосторонним. Его произведения отличаются большой внутренней энергией и темпераментом. Рассмотрим его графические работы подробнее.

Пространство картин создается за счет линейной и воздушной перспективы, а также за счет грамотного использования художником офортной техники. Создается впечатление будто картина затягивает смотрящего в себя.

Ритм картин строится за счет тоновой градации. Владимир Иванович внимательно и деликатно относится к деталям, как в природе, так и в архитектуре, которые формируют неповторимый облик города.

Цветовая гамма произведений в сочетании с высококлассной графической техникой прямо сообщает зрителю об уровне мастерства автора. Выверенная в произведениях градация тона способна передать противоположные состояния погоды. Донести разные впечатления, эмоции, мысли.

В работах Бориса Федоровича Французова композиция не менее грамотно выстроена и отвечает всем классическим канонам. Исследование демонстрирует, что ритм в произведениях формируется не только по вертикали, но и по горизонтали, а также по диагонали. Вертикальный ритм со-

здается за счет деревьев и зданий. Горизонтальный ритм определяется линиями крыш.

Стоит так же подчеркнуть творческое видение менее известных владимирских художников, которые обратили свое внимание на изображение фрагментарных пейзажей.

В серии работ М.М. Рудника «Старые дворы» как правило композиция фрагментарна, равновесие в композиции достигается за счет тонового контраста. Следует отметить, что на уровень контрастности тона влияет плотность и количество штрихов. Ритм достигается за счет форм, горизонталей и вертикалей, акцентных темных или светлых пятен.

Таким образом, изучение работ художников позволяет выявить, что все используемые средства создания композиции в пейзаже тесно связаны и сочетаются между собой. Композиция существует как самостоятельное явление, придерживаясь собственных законов, а проявление этих законов заключается в трех главных характеристиках композиции: целостности, уравновешенности и подчиненности второстепенного главному.

#### **Библиографические ссылки**

1. Голубева О.Л. Основы композиции / О. Л. Голубева. - [2-е изд.]. - Москва : Искусство, 2004. - 119 с. : ил., цв. ил.; 22 см.; ISBN 5-85200-417-0 (в пер.)

2. Паранюшкин Р.В Композиция / Р. В. Паранюшкин. - 4-е изд., стер. - Санкт-Петербург [и др.] : Лань ; Планета музыки, 2018. - 99, [1] с. : ил., портр., цв. ил., портр.; 29 см.; ISBN 978-5-8114-1988-3 (Лань) : 100 экз.

3. Ростовцев Н.Н. Академический рисунок / Н.Н. Ростовцев – [2-е изд.], доп. и перераб. - Москва : Просвещение, 1984. - 240 с. : ил.; 22 см.

4. Сокольникова Н.М. Основы композиции / Н. М. Сокольникова. - Обнинск : Титул, 1996-. - 29 см.

УДК 730

## КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ В КЕРАМИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ

**Федоренкова С.А.**

*студент группы ХГм-123*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – Модоров О.Н.,*

*доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство  
и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** статья посвящена комплексному изучению особенностей композиции в керамической скульптуре. Исследование отражает обзор традиционных приемов и методов, применяемых в процессе создания гармоничных произведений в данном виде искусства. Особое внимание уделено структуре композиции, использованию современных подходов к осмыслению объемно-пространственных решений.

**Ключевые слова:** композиция, скульптура, керамика, глина, пластика, гармония, художественный образ.

**Abstract:** the article is devoted to a comprehensive study of the features of composition in ceramic sculpture. The study reflects an overview of traditional techniques and methods used in the process of creating harmonious works in this art form. Particular attention is paid to the structure of the composition, the use of modern approaches to understanding volumetric-spatial solutions.

**Keywords:** composition, sculpture, ceramics, clay, plastic, harmony, artistic image.

Искусство керамической скульптуры имеет богатую историю и разнообразие традиции создания изысканных и выразительных образов с помощью различных композиционных приемов. Выразительность скульптуры имеет большое значение и определяется не только идеей и техникой выполнения, но и выбранной композицией. Как и в любом виде искусства,

композиция играет важную роль в передаче идей и эмоций, образуя неразрывную эстетическую связь между произведением и зрителем.

С целью раскрытия данной темы в полной мере, представляется необходимым обратиться к понятию композиции в керамической скульптуре – это организация элементов в пространстве, формирующая общую структуру и эстетическое впечатление произведения. Она представляет собой гармоничное сочетание форм, линий, объемов и текстур, создаваемых из глины и подвергаемых обжигу.

Важно отметить, одним из основных аспектов композиции является структура «большой формы». Как правило, именно она оказывает влияние на восприятие произведения. В своей основе, керамическая скульптура может содержать различные формы, от гладких и органических, до острых и геометрических, тем самым передавать различные эмоции и ассоциации. Так, например, округлые и плавные фигуры вызывают ощущение комфорта и теплоты, в то время как острые и угловатые создают напряжение и драматичность.

Более того, впечатление устойчивости создается использованием совершенных геометрических фигур, в которые можно вписать будущий образ. Равносторонние и равнобедренные треугольники, квадраты, трапеции, в плоскостном изображении, а также кубы, пирамиды и призмы в объемных композициях. Эллипс, круг, шар, лежащий цилиндр придают композиции динамику, так как эти фигуры неустойчивы и в физическом, и в практическом смысле [1].

Важно отметить, расположение элементов композиционной структуры может быть разным, симметричным или асимметричным, в зависимости от желаемого эффекта и замысла художника. Симметричная композиция создает ощущение уравновешенности, спокойствия и гармонии, в то время как асимметрия может задавать динамику, активно привлекая внимание зрителя.

Подчеркнем, работая над произведением, необходимо учитывать пропорции и масштаб будущей работы. При разработке всех видов объемной композиции определение масштабности составляет главную трудность [2]. Масштабность в данном случае определяет все размеры основных элементов, степень детализации, ее характер, форму и разработку применяемых украшений (как до-лепку, так и роспись). Определенный размер скульптуры и распределение пластических масс, могут создавать ощущение баланса или, наоборот, неравновесия. Таким образом, монументаль-

ность в скульптуре может притягивать взгляд, усиливая драматический эффект, в то время как скульптура малых форм создает ощущение уединения, атмосферу доверительного диалога между автором и зрителем [3].

Следует отметить, одним из ключевых аспектов, который обычно учитывается при анализе работ мастеров керамической скульптуры, является контекстуальное использование материала. Традиционная керамика отличается своей прочностью и пластичностью, что позволяет художнику создавать сложные формы и детали. Керамическая глина легко поддается формовке и моделированию, что позволяет художнику реализовывать самые смелые и сложные идеи. Мастера могут использовать различные техники и технологии обработки керамики, такие как глазурование, выпечка в печи и дополнительная детализация ручной росписью.

Мастера керамической скульптуры стремятся создать гармоничное сочетание различных форм и элементов, чтобы достичь эстетического и эмоционального воздействия на зрителя. Для достижения этой цели, авторы используют сочетание различных законов и средств композиции, таких как целостность, контраст, типизация, ритм, баланс, пропорции и многие другие [4].

Современные композиции в керамической скульптуре отличаются оригинальностью и экспериментальным подходом. Игра с пропорциями и формой позволяет создать необычные и выразительные образы. Благодаря этому, в руках талантливого мастера, керамика обретает неповторимые формы. Сочетание традиционных методов с уникальным, творческим видением автора, непременно привлекает внимание зрителя, вызывая сильнейший эмоциональный отклик.

Таким образом, проанализировав вышеизложенные законы и средства композиции керамической скульптуры, можно сделать вывод о том, что данные теоретические аспекты являются основополагающими для формирования наиболее полного представления о создании скульптурной композиции в целом [5]. Важно подчеркнуть, ни один из рассмотренных принципов не может создать полноценное гармоничное произведение отдельно друг от друга, так как все средства взаимозависимы и необходимы для достижения результата. Однако автор может использовать одно из средств наиболее активно, стремясь создать максимально эффектную композицию для передачи определенного художественного образа.

### Библиографические ссылки

1. Горохова, Е. В. Композиция в керамике: пособие / Е. В. Горохова. – Минск: Выш. шк. – 2009. – 95 с.
2. Карслян, С. О. Декоративная композиция по скульптуре и ее основы: учеб. пособие / С. О. Карслян. – Самара, СГАСУ, 2013. – 60 с.
3. Одноралов, Н. В. Скульптура и скульптурные материалы: учеб. пособие / Н. В. Одноралов. – М.: Изобразительное искусство. – 1982. – 224 с.
4. Савикий, С. Л. Работы с глиной, гипсом и папье-маше: учеб. пособие / С. Л. Савикий. – М.: Просвещение. – 1968. – 66 с.
5. Томский, Н. В. Заметки скульптора: учеб. пособ. / Н. В. Томский. – М.: Молодая гвардия, 1965. – 176 с.

УДК 792

### РОЛЬ И ЗНАЧИМОСТЬ БЕСПРЕДМЕТНОГО ИСКУССТВА В ИЗУЧЕНИИ И ПОНИМАНИИ КОМПОЗИЦИИ

*Евреева Ю.Е.*

*студент группы ХГ -122*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – Евграфов С.В.*

*Доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство  
и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** статья посвящена анализу влияния абстракционизма на особенности построения композиции. Особенность направления связана с отказом от подражания реальности, превращая изобразительное искусство в средство передачи образами вечных «духовных ценностей» по принципу цвета и формы, упрощая их и превращая в пятна и линии. В статье рассматриваются технологические приёмы используемые для беспредметных композиций, также их влияние на поток сознания художника, субъективные впечатления и фантазии в произведениях.

**Ключевые слова:** композиция, абстракционизм, К. С. Малевич, В. В. Кандинский, беспредметность.

**Abstract:** the article is devoted to the analysis of the influence of abstractionism on the peculiarities of composition construction. The peculiarity of the direction is associated with the rejection of imitation of reality, turning visual art into a means of conveying eternal "spiritual values" by images on the principle of color and shape, simplifying them and turning them into spots and lines. The article examines the technological techniques used for non-objective compositions, as well as their influence on the artist's stream of consciousness, subjective impressions and fantasies in the works.

**Keywords:** composition, abstractionism, K. S. Malevich, V. V. Kandinsky, pointlessness.

На основании искусствоведческих исследований можно утверждать, что XX век – век острых противоречий, глубоких социальных конфликтов и разочарований и вместе с тем век настойчивых исканий новых, более совершенных путей развития общества. Значительное влияние он оказал на искусство, принеся сильные изменения в сферах деятельности человека, культуре и идеологии.

Заметим, как изобразительное искусство представило совокупность авторских стилей, ярко выраженных индивидуальностей в русле разнообразных интернациональных течений, на художественную арену вышли абсолютно новые в содержательном плане направления, которые стирают различие между художником и зрителем. Одним из них стал абстракционизм, в котором на главный план выходит инструментарий – цвет, линия и форма становятся объектом искусства, вместо привычного окружающего мира. Главным принципом этого направления выступает отказ от подражания зримой реальности и оперирования её элементами в процессе создания произведения.

Общеизвестно, что признанными основоположниками и вдохновителями этого движения считаются художники Василий Кандинский, Казимир Малевич, Пит Мондриан, Франтишек Купка и Робер Делоне, изложившие основные положения абстракционизма в своих теоретических трудах и программных заявлениях. Разные по целям и задачам, их учения были едины в одном: суждение о том, что абстракционизм выступает как высшая ступень развития изобразительного творчества, которая создает формы, присущие только искусству. «Освобожденный» от копирования действительности, он превращается в средство передачи различными

изобразительными образами непостижимого духовного начала мироздания, вечных «духовных сущностей», «космических сил».

Стоит отметить, что с момента появления абстракционизма в нем наметились две основные линии: геометрическая и лирико-эмоциональная. К логической относится абстракция, создающая пространство путем сочетания геометрических форм, цветных плоскостей, прямых и ломаных линий. Она находит воплощение в супрематизме К. Малевича, неопластицизме П. Мондриана, орфизме Р. Делоне, в творчестве мастеров постживописной абстракции. В эмоциональной абстракции композиция организуется из свободно текущих форм и ритмов, представлена творчеством В. Кандинского, работами мастеров абстрактного экспрессионизма, ташизма, информального искусства.

На основе иллюстрированной энциклопедии «Мировое искусство. Направления и течения от импрессионизма до наших дней» можно сделать вывод, что в европейском понимании «абстрактное искусство» выступает как рациональное понимание какой-то задумки, идеи. В русском авангарде, такое движение принято относить к беспредметной живописи, «абстрактное искусство» у отечественных мастеров интерпретируется, как отсутствие предмета.

Рассмотрим, как поиском беспредметности занимались европейские мастера на примере конкретных личностей. Пит Мондриан изучил множество направлений в искусстве, грамотно синтезируя полученные навыки и знания создал собственную отрасль абстрактного искусства- неопластицизм. Художник упростил все формы до горизонтальных и вертикальных линий, а получившиеся прямоугольники заполнил основными цветами палитры (синий, красный, желтый). Также одним из пионеров авангарда в живописи выступает Франтишек Купка, который пытался соединить живопись, оккультизм, науку и музыку. Художник писал работы заглядывая в микроскоп и телескоп. «Природа все время меняется, ее суть – в метаморфозах. Поэтому беспредметная картина воспроизводит жизнь точнее, чем самая верная реалистичная живопись».

Следует отметить, что среди отечественных мастеров наиболее яркими представителями абстракционизма являются Казимир Малевич, Василий Кандинский и Михаил Ларионов они не только занимались поиском беспредметности в искусстве, отражая своё представление в теоретических трудах, но и выявили на основе анализа композиции и синтезе цветов своё уникальное направление.

Казимир Северинович Малевич методично изучал понятия цвета и формы, психологии их восприятия и влияния на человеческую физиологию. Занимаясь поиском беспредметности, он стал одним из первых и самых значимых художников-абстракционистов, введя абсолютно новое направление – супрематизм – метод выражения структуры мироздания в геометрических формах прямой линии, квадрата, круга и прямоугольника.

Кроме супрематизма в русском авангарде были и другие направления поиска беспредметности. Одним из ранних направлений абстракционизма является художественная теория и течение в живописи авангарда 1910х годов, поиском которой занимался Михаил Ларионов, так в 1912 году зародился «лучизм». Основывалось направление на идею о том, что человеческий глаз воспринимает отраженные предметом лучи, а не сам предмет. Если говорить научно, с помощью рентгенографии: от каждого предмета исходят некие лучи, которые воспринимаются нашим зрением и выстраивают изображение.

Также поиском беспредметности занимался и Кандинский, абстракция в его работах обрела новый смысл, стала самоцелью. В центре его искусства заложен поиск чувств, ощущений и эмоций – это относится к эмоциональной абстракции, также в работах Василия Васильевича присутствует музыкальность и звучание. Сам художник много занимался теорией о соотношении цвета и звука. Его искусство более иррационально по сравнению, скажем, с искусством Малевича.

Согласно Е. Андреевне, когда произошла революция, русские авангардисты активно включились в общественную жизнь и мечтали выстроить новую систему отношений государства и искусства, такую, где искусство играло бы важную роль. Вплоть до 20-х годов они боролись за эту утопическую идею, активно участвуя во всех художественных и общественно-политических событиях страны, устраивая музеи современного искусства, школы современной живописи и так далее. Благодаря просветительской деятельности авангардистов по городам страны рассылались произведения искусства, чтобы молодые художники могли на них учиться абстракции, а провинциальные музеи имели хорошие образцы авангарда.

Обратим внимание какую роль играет «беспредметное» в изучении и понимании композиции, которая в «абстрактном искусстве» строится по принципу двух начал: цвета и формы. Предлагаю рассмотреть её в творчестве отечественных мастеров Казимира Малевича и Василия Кандинского.

Подчеркнём, как Казимир Малевич чтобы обозначить пространство выдвигает теорию о создании иллюзии пространства для которой он располагает конечные цвета- чёрный, белый, красный по определённой логике. Из этой теории возникает основной принцип супрематизма- сопоставление геометрических фигур локальных цветов и противопоставления этих фигур белому (светлому) фону. Во многих работах направления супрематизм можно заметить, как объекты касаются края холста или обрезаются им, что обусловлено их продолжением за пределами картинной плоскости. («Супрематизм. Беспредметная композиция», 1915, Музей изобразительных искусств, Екатеринбург; «Супрематизм», 1917, Музей современного искусства, Нью-Йорк).

Следует, что пространство суперматической картины можно рассматривать, как определённую вырезанную часть из общего пространства, это сближает направление с произведениями классического фигуративного искусства. В подобных алогических работах появляются определенные новые черты, такие, как «безвесие» и плоские монотонно окрашенные формы, которые в дальнейшем создадут основу художественного решения футуристической оперы «Победа над солнцем», которая стала зарождением супрематизма. Малевич в теоретическом разборе супрематизма, оперирует понятиями необъятности и бесконечности, он идет по пути трансформации форм от примитивизма, через кубофутуризм к алогизму, из которого уже был только один выход – к «Черному квадрату» (1915, ГТГ).

Согласно И.С. Куликовой, Кандинский же идет от экспрессионистических работ сразу к абстракции, это прослеживается в изменении формы в его картинах, которая постепенно упрощаются, превращаясь в цветовые пятна и линии. В конце концов она становится лишь светом рода намёком узнаваемых предметов-сюжетов, которые тоже переживают изменения, но так чтобы память об их обозначении сохранялась в них. Кандинский был уверен, что это узнавание было необходимо для подготовки зрителя к абстрактному искусству, так как сам художник переживал, что полностью абстрактная картина будет восприниматься как объект декоративного характера, тогда идея художника о восхождении к Царству Духовного останется непонятой. Василий Кандинский не был категоричен в своих суждениях, считая абстрактную живопись отдельной ветвью живописного творчества, отдаленно эволюционно связанной с традицией. Кроме того, работы художника 1910-х гг. в большинстве своем несут узнаваемые многим мотивы и предметы, иначе говоря, отголоски предметного искусства,

представая тем самым неким связующим звеном некого перехода от классической живописи к абстрактной.

В заключении хочется отметить, как в беспредметном искусстве многократно возрастает роль ассоциативного начала в художественном процессе, появляется возможность выражения чувств и настроений художника в абстрагированных, очищенных от внешней оболочки образах, которые способны концентрировать духовное начало явлений и быть его носителями. Абстрактная живопись, как и живопись фигуративная, имеет свои композиционные особенности. Однако, с уходом изображения предмета и интригующего сюжета, прежде составлявших необходимое условие для развития композиции, многое должно было измениться. Возникновение абстрактной живописи предполагает отказ от предшествующей традиции в манере презентации конкретного предмета или ситуативного момента.

Следует выделить как художественное явление - абстракционизм оказал значительное влияние на становление и развитие современного архитектурного стиля, дизайна, промышленного, прикладного и декоративного искусства.

#### **Библиографические ссылки**

1. Е. Андреевна « Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XIX века, Изд. Азбука-Классика, 2007, 493с.
2. И. С. Куликова « Философия и искусство модернизма»: – 2-е изд.,Доп.– М.: Политиздат, 1980.–272 с., ил.
3. А. Савельев « Мировое искусство. Направления и течения от импрессионизма до наших дней»: Энциклопедия, Изд. Кристалл, 2006, 190с.
4. Публикации Категория: Мирошниченко Алена «Особенности композиции в абстрактной живописи 1910-х годов», 2021.

## ШРИФТ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

*Кочетова Е.Д.*

*студент группы ХГ -122*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – Евграфов С.В.*

*Доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство  
и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** статья посвящена вопросу использования шрифта в творческих художественных произведениях. В статье проведён анализ способов включения текста в творческую работу, сравнительная характеристика рассматриваемых шрифтов, а также задач, решаемых автором. Приведён анализ известных произведений, где демонстрируются приёмы для достижения выразительности. Статья имеет актуальность на сегодняшнем этапе развития искусства. Это связано, в первую очередь, с большим количеством разного художественного качества современной шрифтовой рекламы.

**Ключевые слова:** шрифт, шрифтовая графика, плакат, Перцов В. В., Кокорекин А. А., Булатов Э. В.

**Abstract:** the article is devoted to the use of font in creative works of art. The article analyzes the ways of including text in creative work, comparative characteristics of the fonts under consideration, as well as the tasks solved by the author. The analysis of famous works is given, where techniques for achieving expressiveness are demonstrated. The article is relevant at the current stage of art development. This is primarily due to the large number of different artistic qualities of modern font advertising.

**Keywords:** font, font graphics, Pertsov V. V., Kokorekin A. A., Bulatov E. V.

Общеизвестно, что буквы, письменность, задача которых в самом начале своего исторического пути была сохранение и передача информа-

ции, не имели какой-либо выразительной составляющей, пока к этому не приложили свою руку деятели искусства. Многие поколения художников работали над созданием рисунков шрифтов, наделив простые символы гармонией в изобразительном плане.

Согласно О. В. Снарскому, шрифт – это графическая форма определённой системы письма. В тоже время рассматриваемое понятие может пониматься как алфавит, в котором изображение букв, цифр и других письменных знаков имеет общую закономерность построения и единичный стиль начертания [3]. Работая и экспериментируя над формой, начертанием, наклоном, композицией расположения составляющих, было открыто новое свойство шрифта. С помощью графических знаков появилась возможность передать настроение не только через слово, но и через образ. Благодаря кропотливому труду многих художников, творчеству, накопленному опыту каждый шрифт имеет свой художественный образ. Но на этом работа по преобразованию символов не закончилась, многие творцы стали включать текст в свои творческие работы, таким образом, решая различные смысловые, повествовательные и композиционные задачи. Так зародилась шрифтовая графика. Шрифтовая графика – это искусство создания графических произведений с помощью шрифта или на его основе. Она способствует формированию графической шрифтовой культуры и развитию художественно – творческих способностей личности [1]. Известный немецкий дизайнер и типограф Ян Чихольд говорил: «Хороший шрифт – такая же сложная задача, как хорошая живопись или скульптура» [4]. На основе этого можно сделать вывод, что изучение искусства шрифта так же важно, как и изучении рисунка, графики, живописи и скульптуры.

В статье рассмотрено три способа включения текста и использования шрифта в изобразительном искусстве, которые имеют существенные различия - соотношение иллюстративной и текстовой части в работе, а также воздействием на зрителя.

Первый способ – это сочетание иллюстрации и текста в такой пропорции, где первая занимает доминирующее место и по смыслу и по размеру на формате. В этом случае текст несёт дополняющую, повествовательную функцию. Примером может послужить творчество Перцова Валерия Валерьевича, художника, графика и книжного иллюстратора. Среди проиллюстрированных им книг такие известные произведения как «Михайло Ломоносов» Олега Тихомирова, «Конек-Горбунок» Петра Ершова, «Федорино горе» Корнея Чуковского, «Сказ о Петре Первом» и т.д. Его

работы дают возможность погрузиться в литературные произведения не только взрослым, которые владеют грамотой, но совсем юным читателям, которые очень нуждаются в изобразительной составляющей. В иллюстрациях к архангельской были Бориса Шергина «Ваня Датский» Перцов, посредством ярких образов передаёт общий настрой сказочного мира и помогает в полной мере погрузиться в его атмосферу. Правильно подобранное расположение текста и шрифт решают сразу две задачи - композиционное заполнение для создания целостной картины и второстепенное повествование для лучшего понимания происходящего. Май Митурич, несколько слов о Владимире Перцове: «В.В. Перцов давно занимает видное место среди российских иллюстраторов. Многие десятки книг для детей вышли в свет с его именем на титульном листе. Но при всем жанровом и тематическом разнообразии его творчестве легко прослеживается постоянный, обостренный серьезным знанием первоисточников, интерес к русской истории и национальному фольклору. Шрифтовые композиции украшают и его собственные книги, и книги многих других художников, которые прибегают к его помощи» [5].

Второй способ заключается в грамотном сочетании шрифта и изображения таким способом, чтобы значимость текстовой составляющей была выше, чем иллюстративной. Примером послужит творчество Кокорекина Алексея Алексеевича, советского художника-графика, иллюстратора, живописца и плакатиста. Именно создание плакатов с кричащими лозунгами принесли ему известность в советский период. На работе «Каждый осовиахимовец – ударник, каждый ударник – член Осовиахима», текст размещён в верхнем левом углу и практически в центре, такое расположение заставляет человека сначала обратиться к нему. Шрифт с довольно толстым контуром привлекает внимание в первую очередь, поэтому изображение начинает выступать, как дополнение. Также в самом лозунге расставлены акценты на словах с помощью цвета, что делает его более эмоциональным. Плакат «Укрепите пожарную оборону» - ещё одна работа, на которой автор добился, чтобы внимание при первичном просмотре было приковано к текстовой части. За счёт упрощённого рисунка вокруг, сообщение, которое нужно было донести до зрителей, выделяется своим количеством деталей. Размер символов тоже играет важную роль. Такой приём решает сразу две задачи: разделение текста на части для лучшего восприятия написанного и побудительную, значительно увеличив размер шрифта в одной из частей текста автор сделал лозунг «кричащим». Художник ис-

пользует огромный спектр различных приёмов сочетания текста и иллюстрации. Если обратиться к плакату «Каждый % сверх плана – удар по поджигателям войн!», то можно увидеть, что рисунок и текст находятся практически в равной степени по размеру. Но внимание зрителя в первую очередь обращено на лозунг за счёт контраста и своеобразно созданной динамике в надписи с помощью изменения размера и формы знака «%». Кокорекин – талантливый колорист и рисовальщик, прекрасно владел техническими навыками. Благодаря грамотному использованию композиционных цветовых, тоновых приёмов лозунги несут побудительную и повествовательную функцию и они же являются главными для плакатов как направления, а рисунок выступает как оформительское дополнение и при этом не конкурирует с текстовой частью.

Третий способ заключается в доминировании текста над изображением в творческой работе. Булатов Эрик Владимирович – российский художник, почётный член Российской Академии художеств, а также *один из основателей соц-арта и московского концептуализма*. Его работы яркий пример такого применения текста в изобразительном искусстве. Такой подход, стиль, соединяющий стандартные натуралистичные пейзажи с крупными плакатными символами и транспарантными лозунгами, делает его творчество узнаваемым среди других творцов. В работах «Как идут облака» и «Тучи растут» текст выступает доминантой размером, а также привлекает своей динамичностью, созданной за счёт изменения перспективы написания. Но не только этим художник выделяется и его работы узнаваемы. В его творчестве присутствуют работы, которые полностью состоят только из текста, к ним относятся «Стой-иди», «Входа нет», «Чёрный вечер, белый снег». В основном картины Булатова – это слово, написанное печатными буквами, и пространство. Печатность, огромность шрифта, его газетный стиль – стремление автора выразить слово, над которым думает человек, смакуя его, живя с пониманием присутствия оно в его жизни, но еще не полным осознанием роли, которое оно в ней играет. В этом выражается протест и стремление к свободе. С помощью контраст цветов и изменения перспективы написания, Булатов добился интересного смыслового и изобразительного решения, используя минимум: всего лишь символы и цвет.

На основе вышесказанного можно сделать вывод, что существует огромное количество способов и методов включения текста в творческую художественную работу. В тоже время, следующие отличия в композици-

онных решениях в названных работах могут привести к изменениям художественной и смысловой выразительности. Шрифтовая графика является эффективным способом изучения изобразительности, стилистики, конструкции, пластики, пропорции и ритма. Основное значение изучения шрифтов заключается в том, что они способны сильно повлиять на восприятие текста. Правильно подобранный шрифт может сделать текст более читабельным, акцентировать важные фрагменты и улучшить общую эстетику документа. Шрифт является одним из главных элементов дизайна и может быть совершенно уникальным, отражать корпоративный стиль или подчеркивать индивидуальность автора.

### **Библиографические ссылки**

1. Безрукова А. Е. Шрифты: шрифтовая графика: учеб. пособие для СПО / Е. А. Безрукова, Г. Ю. Мхитарян; ПОД науч. ред. Г. С. Елисеенкова. – 2-е изд. М.: Издательство Юрайт; Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2019. – 116 с.

2. Булатов Э. В. «Эрик Булатов. ЖИВУ – ВИЖУ» : Издание к выставке М.: СканРус, 2014. – 160с., илл.

3. Снарский О. В. «Шрифт в наглядной агитации» : Пособие для художников М. : Плакат, 1978. – 64с.

4. Чихольд Я. «Образцы шрифтов» : Руководство с примерами шрифтом для дизайнеров, графиков, скульпторов, граверов М. : Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2018. – 248 с.

5. Российская Академия художеств [Электронный ресурс] URL: <https://im-possible.info/russian/articles/eschers-legacy/jos-de-mey-painting-after-escher.html> (дата обращения: 13.05.2019)

УДК 371.3

## **ВИКТОРИНА КАК ЗАХВАТЫВАЮЩЕЕ ПУТЕШЕСТВИЕ В МИР ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

*Мелконьян А.М.*

*студент группы ХГ-121*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – Маныч Л.М.*

*Кандидат искусствоведения,*

*доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** в данной статье раскрывается тема польза викторин в изучении истории искусств. В ней представлены несколько примеров викторин.

**Ключевые слова:** викторина, история искусств, обучение, внеклассное мероприятие.

**Abstract:** this article reveals the topic of the benefits of quizzes in the study of art history. It contains several examples of quizzes.

**Keywords:** quiz, art history, education, extracurricular activities.

Уже давно не секрет, что викторины - это отличный метод обучения и развития школьников. Такой метод позволяет ребенку лучше запоминать материал во время игры, а это делает процесс обучения наиболее интересным. Участие в викторинах помогает детям активно улучшать свои знания, увеличивать свое кругозор и память, становится более уверенным в себе, то есть когда ребенок побеждает в викторине он чувствует себя сильнее.

Также, не стоит забывать, что викторины помогают детям быть общительнее и развивают в них дух команды. Ведь, для того чтобы успешно пройти викторину детям необходимо общаться между собой и принимать обдуманные решения.

Таким образом, викторина обладает большим значением в развитии ребенка, так как помогает им получить новые знания и развивает их личностные качества. Викторина закладывает в детях основу для дальнейшего обучения, помогает найти путь к будущему ребенка.

Викторина “Искусства Раннего Возрождения” Цель: обобщение знаний о искусстве Раннего Возрождения.

Перед началом викторины, учитель рассказывает, что в течении многих занятиях дети вместе с педагогом узнали о известных мастеров того времени, изучали и анализировали много картин и скульптур тех мастеров.

Перед началом викторины дети прослушают инструктаж:

- слушать вопросы и задания внимательно
- первой отвечает команда, которая подняла руку
- во время викторины нельзя выкрикивать
- если первая команда, которая подняла руку не смогла ответить правильно, ход переходит следующей команде
- за каждый правильный ответ команда получает 1 балл
- победителем станет та команда, которая быстрее всех соберет баллы сможет открыть сундук с сокровищами.

Балл на сегодня будет в виде ключиков.

Задание № 1 “Собери пазл”. Для выполнения данного задания из каждой команды приглашаем по 2-3 человека. Каждой небольшой группе выдается конверт с кусочками картины. Им необходимо собрать картину по кусочкам словно пазл и первыми сказать правильное название картины.

Для этого задания были выбраны три картины:

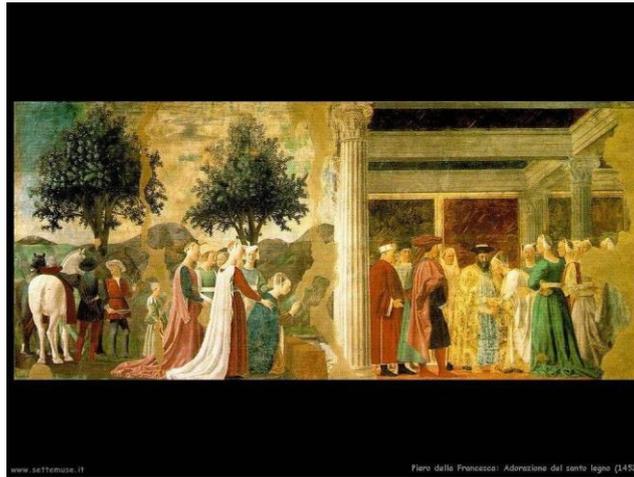
1. Томмазо Мазаччо “Чудо со статиром”.



2. Сандро Боттичелли “Весна”.



3. Пьеро делла Франческа “ Встреча царя Соломона и царицы Савской”



Задание № 2 “Угадай кто скрывается под тканью”

В этом задании дети по описанию должны угадать скульптуру. Преподаватель рассказывает о скульптуре, которую он описывает, дети по описанию должны угадать. Та команда, которая уверена в своем ответе поднимает руку и говорит свой ответ. Если ответ правильный он засчитывается. Какая команда больше всех ответит правильно, та и получает ключик.

1. Донателло “Давид”

Автором этой статуи является Донателло. Мальчик с гибкой фигурой и длинными волосами, падающие на плечи, стоит в немного самоуверенной и пассивной позе, его левое плечо поднято, а голова слегка наклонена вперед. В правой чуть согнутой руке мальчик держит меч, который опирается на шлем. В левой руке он держит камень. Кто же это?



## 2. Донателло “Святой Георгий”

Статуя представляет собой двухметровое скульптурное изображение юного рыцаря со щитом в руках. Молодой герой стоит, опираясь на узкий, но высокий щит с крестом на нем. У героя сосредоточенный, глубокий взгляд, его тело защищено легкими латами, плащ покрывает плечи.



Таким образом, через викторину дети больше узнают об искусстве того времени и закрепляют свои знания.

### **Библиографические ссылки**

1. <https://nsportal.ru/detskiy-sad/vospitatelnaya-rabota/2023/09/05/viktorina-kak-poleznaya-igra-dlya-vsestoronnego>

УДК 792

## **ОСНОВНЫЕ ВИДЫ И ЖАНРЫ ФОТОГРАФИИ**

***Кочетова Е.Д.***

*студент группы ХГ -122*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – Мокшина П.И.*

*Старший преподаватель кафедры*

*«Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** статья посвящена анализу классификации жанров фотографии. Рассмотрено понятие «фотография», проведён сравнительный

анализ между жанрами и видами фотографии для выявления их технических и композиционных особенностей. Статья весьма актуальна на современном этапе развития фотоискусства. Это связано, в первую очередь, с широким диапазоном применения фотографии, как в обыденной жизни, так и в профессиональной деятельности. Данная статья имеет ценность для обучающихся творческих направлений, которые непосредственно имеют взаимодействие с фотографией.

**Ключевые слова:** фотография, фотоискусство, вид, жанр, съёмка, документальная фотография, развлекательная фотография, коммерческая фотография, художественная фотография.

**Abstract:** the article is devoted to the analysis of the classification of genres of photography. The concept of "photography" is considered, a comparative analysis between genres and types of photography is carried out to identify their technical and compositional features. The article is very relevant at the present stage of the development of photography. This is primarily due to the wide range of applications of photography, both in everyday life and in professional activities. This article is valuable for students of creative fields who directly interact with photography.

**Keywords:** photography, photographic art, type, genre, photography, documentary photography, entertainment photography, commercial photography, art photography.

Развитие науки и техники, пытливость человеческой мысли, а еще более потребность человечества в простом, доступном, гарантирующем необходимую точность способе получения изображений дали основания и возможности, базу, на которой и возникла фотография. Этот новый технический способ получения изображения был открыт в 1839 г. и получил название "фотография", что в буквальном переводе означает "светопись" [1].

На данный момент фотография имеет широкое развитие и применение в человеческой деятельности. Такие качества как точность и объективность получаемого фотоизображения сделали фотографию одним из самых эффективных способов запечатления окружающей действительности и быстрым средством передачи информации. Она имеет большой диапазон применения в таких обширных направлениях как наука, искусство и техника. Также достоинством является её доступность, поэтому фотография

имеет применения и быту. Разноплановость фотографии даёт всевозможное разнообразие её жанров и видов.

Для изучения жанров рассмотрено понятие «фотография», как явление нашей жизни. Во-первых, фотография является видом изобразительного искусства, в котором художник с помощью особых технических средств воплощает свой творческий замысел в виде изображений (снимков). При создании ярких произведений фотоискусства мастер умело сочетает художественный вымысел и достоверную информацию.

Во-вторых, это способ передачи информации от одного человека (фотографа), другому человеку (зрителю) посредством создания визуальных образов. Именно благодаря зрению человек воспринимает до 90% информации окружающего мира: пространство, в котором мы находимся; люди, с которыми мы общаемся и предметы, которыми мы пользуемся. И если в древности для изображения окружающей действительности использовали кусочки угля или камни, а в средние века кисти и краски, то сейчас способов передачи визуальной информации великое множество. И самыми распространёнными из всех, несомненно, являются видеоизображения и фотография. Не подлежит сомнению тот факт, что фотография как произведение изобразительного искусства тоже содержит в себе визуальную информацию, но, как изобразительно искусство фотография в большинстве своём призвана затрагивать душу человека через его разум, а как способ передачи информации призвана воздействовать на это человека через его ум. Именно эти две характеристики фотографии как явления формируют так называемые виды фотографии, которые подчинены определённым законам и в рамках, которых уже формируются жанры фотографии.

Согласно многочисленным источникам видов фотографии существует более 30, жанров фотографии – более 20. Если этот список подробно проанализировать, его можно разделить на 4 условных вида, в рамках, которых формируются определённые жанры: документальная фотография, развлекательная фотография, коммерческая фотография, художественная фотография.

Такое видообразование нужно считать условным, поскольку в сущности любой снимок может претендовать одновременно на коммерческий успех, на научную содержательность, художественную выразительность и нести в себе развлекательную функцию. Но при этом однозначно каждый из этих видов фотографии существует в рамках своего предназначения, своих законов и своих техник исполнения.

Самыми широко известными на сегодняшний день жанрами фотографии являются макросъемка, фотоохота, репортажная фотография, рекламная фотография, жанровая фотография, уличная фотография, натюрморт, пейзаж, портрет. В разных источниках их количество варьируется, но всегда при внимательном изучении жанра можно самостоятельно отнести к тому или иному виду.

Документальную фотографию отличает то, что фотограф в объективе фиксирует людей, окружающую обстановку или какое-то событие, сформированное естественным независимым от него образом и на процессы, происходящие вокруг него он не влияет и повлиять не может.

Документальная фотография представляет людям правду о политическом, культурном и даже социальном статусе общества в целом. На основе этого мы можем сказать, что документальная фотография включает в себя: макросъемку, фотоохоту, репортажную фотографию.

Макросъемка – вид фото-, кино- или видеосъемки, особенностью которого является получение изображений объекта в масштабе 1:2 – 20:1. Цель такой съемки - передать красоту тех вещей, которых мы можем не замечать в обыденной жизни, поскольку некоторые из них слишком маленькие, чтобы мы их заметили. Для такой съемки объектов маленького размера в крупном и детальном формате требуются специальное оборудование - макрообъективы.

Фотоохота считается жанром, объектом съемки в котором являются птицы, звери, насекомые и другие существа в естественных природных условиях. Объединяет в себе три аспекта: спортивный, познавательный (фотография смыкается с методом научных исследований в области биологии), художественный. В данном виде съемке практически всегда используются телеобъективы.

Репортажная фотосъемка - это жанр фотографии, который отображает жизнь и события в реальном времени. Цель репортажной фотосъемки - передать атмосферу, и эмоции с места события, а также запечатлеть важные моменты и детали.

Следующий большой блок - развлекательная фотография. Этот вид, формируется в рамках зрелищности. Цель данных фотографий – показать человеческую жизнь, зачастую отражая как различные празднования, карнавалы и различные мероприятия досугового характера, так и обыденную сторону, которая тоже имеет своеобразную красоту. В этот вид входят: жанровая фотография, уличная фотография, натюрморт и пейзаж.

Жанровая фотография, её также называют бытовой, характерна обращением к событиям и сценам обыденной жизни. Она показывает людей в своей привычной обстановке, где нет позирования и постановочного окружения.

Уличная фотография представляет из себя форму повествования, которая показывает жизнь людей глазами художника посредством фотографий, сделанных на улице. По большей части – это реакция на жизнь.

Суть такой фотосъемки - видение красоты в обыкновенном и повседневном.

Известный уличный фотограф Генри Картье-Брессон придумал термин «решающий момент». Он относится к съемке спонтанного момента или события, когда снимок сам рассказывает историю. Как уличный фотограф, вы не можете управлять окружающей обстановкой, но можете управлять камерой. Вы сами решаете, в какой момент сделать снимок. Идеальный решающий момент – это когда получившаяся фотография может рассказать историю [2].

Натюрморт, как в изобразительном искусстве, термин означающий изображение неодушевленного предмета, или небольшой группы предметов. Но здесь он выступает как жанр в фотоискусстве. Задача фотографа, работающего в этом жанре - создание своеобразные картины жизни и рассказать об отсутствующем в кадре человеке.

Пейзаж в фотографии выступает как самостоятельный жанр, в котором главным объектом для изображения является природа. Как и в живописи, пейзаж имеет классификацию по изображаемым объектам. Помимо привычного нам природного фото-пейзажа существует городской, который заключается в отражении многообразия городской жизни. Также выделяют пейзаж индустриальный - фотографии, содержащие картины стройки, заводов, промышленных предприятий. Отдельно выносят сельский пейзаж, цель которого показать красоту деревенской жизни.

К виду коммерческой фотографии относятся жанры фотографии, которые используются специально для коммерческих целей. В этом случае процент творчества сведён к минимуму, практически всё съёмки выполняются по определённым законам и шаблонам. Формируется в рамках коммерческого интереса. Является самым монетизированным направлением в фотографии, поскольку требует много дополнительных ресурсов для съёмки, таких как специальное оборудование и аренда интерьеров, а также

помощь таких профессионалов как модели, стилисты, визажисты и т.п. К этому виду относится рекламная фотография.

Жанр рекламной фотографии включает в себя изображения, рекламирующие продукт или услугу, которые используются на рекламных щитах, плакатах, страницах журналов, онлайн-рекламе, каталогах продуктов и т. д. Она включает в себя такие подразделы как каталожная фотография (фото предназначены для различных сборников, каталогов), фешн-съёмка (внимание акцентируется на одежду), бьюти фотография (акцент на косметику и макияж), предметная.

В этом жанре демонстрируются выигрышные характеристики рекламируемой продукции, зачастую с помощью различных ухищрений приукрашивая и преувеличивая достоинства продукта.

Видом фотографии, которая способна отразить видение фотографа как художника, использующего фотографию в качестве средства творческого самовыражения, является художественная фотография. Преимущество кадров в этом случае от других видов фотосъёмки заключается в том, что автор не пытается сделать снимки реальности. Он выражает свое видение действительности, направлен на фиксацию выбранных или искусственно созданных сцен. Выражает себя, определяет художественный замысел и рассказывает историю через сделанный снимок. Самым знакомым всем жанр, который относится к этому виду фотографии, является портрет.

Портретная фотография направлена на то, чтобы запечатлеть личность человека или группы людей с помощью эффективного освещения, фона и поз. Портрет, как жанр фотографии, делится на виды: студийный или постановочный (снимок сделан в условиях применения постановки света, положения, мимики и других элементов), и репортажный (фотография, снятая в естественной обстановке с минимальным применением постановочных элементов, является частью документальной фотографии).

На основе вышесказанного можно сделать вывод, что существует довольно большое количество способов и методов съёмки. Основное значение изучения видов и жанров фотографии заключается в знании особенностей ведения съёмки в том или ином жанре и способы достижения желаемого результата. Несмотря на то, что технический прогресс в сфере фотографирования растёт в настоящее время достиг огромных показателей, безусловно, не стоит забывать, что за каждым сделанным снимком стоит человек. Именно человек выражает свою идею посредством фотоаппарата, ракурса, умелой игры света и тени, тонкого выбора момента съёмки и дру-

гих приемов. Таким образом, в самом центре фотоискусства по-прежнему находится фотограф, а не техника. Поэтому очень важно совершенствовать свои навыки, тренировать насмотренность, а также укреплять теоретические знания. Данная статья имеет ценность для обучающихся творческих направлений и тех, кто непосредственно имеют взаимодействие с фотографией.

### **Библиографические ссылки**

1. Дыко Л. П. «Основы композиции в фотографии» : 2-е издание, переработанное и дополненное, М. : Москва, 1989 - 74 с.

2. Adobe [Электронный ресурс] URL: <https://www.adobe.com/ru/creativecloud/photography/discover/street-photography.html> (дата обращения 10.04.23)

3. Livejournal [Электронный ресурс] URL: <https://natalieberta.livejournal.com/8435.html> (дата обращения 07.08.21)

4. Maximbubnov [Электронный ресурс]: интернет- журнал / М. Бубнов URL: [https://www.maximbubnov.com/reportazh\\_article#:~:text=%D0%A0%DB5](https://www.maximbubnov.com/reportazh_article#:~:text=%D0%A0%DB5)

5. Multifoto.ru. [Электронный ресурс] URL: <https://multifoto.ru/blog/vidy-khudozhestvennoy-fotografii/> (дата обращения 19.07.21)

УДК 773

## **ФОТОГРАФИЯ КАК ВИД ИСКУССТВА**

***Рыжкова В.И.***

*студент группы ХГ -122*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – **Мокина П.И.***

*Старший преподаватель «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** статья посвящена влиянию фотографии как вида искусства на развитие современных направлений в живописи. Проблема их взаимоотношений волновала общество, прежде чем фотография приобрела

значимость в искусстве, пройдя сложный процесс развития от первых снимков до отдельного вида творчества. В статье рассматриваются художники, соединившие в своих произведениях авангард и изображения.

**Ключевые слова:** искусство, фотография, авангард, живопись.

**Abstract:** the article is devoted to the influence of photographs as an art form on the development of modern painting. The problem of their occurrence worried society before Germany achieved progress in art, going through a complex process of development from the first cadres to a separate type of creativity. The article contains research that brings together avant-garde artists and images in their works.

**Keywords:** art, photography, avant-garde, painting.

Долгое время искусство представляло собой лишь рукотворные произведения, и фотография, полученная с помощью технических методов, не могла претендовать на такой статус. На самых ранних стадиях зарождения фотографии она воспринималась как способ фиксации и передачи информации о действительности. По сравнению с такими видами искусства, как например скульптура, живопись, театр, фотография считалась баловством. Люди занимались фотографией как хобби, первые фотографические отпечатки не принимались всерьез. Проблема взаимоотношения фотографии и искусства имела место быть и волновала общество, прежде чем этот вид занятия приобрел значимость, фотография прошла сложный процесс развития физико-химических методов от первых снимков, вызванных интересом, до отдельного вида искусства, ставшего на один уровень с древними искусствами.

Фотография - это искусство создания изображений с помощью света. Она является одним из самых популярных видов искусства в мире и используется для различных целей, от документирования реальности до выражения творчества.

Фотоискусство оказало сильное влияние на традиционную живопись: художники начали использовать фотоснимки вместо рукотворных этюдов, переняли технические приемы и методы, а главное – это стало предпосылкой к появлению абсолютно новых направлений искусства.

Самое главное изменение традиционной живописи состояло в том, что теперь художникам не нужно было копировать реальность в точности, и они обратили свое внимание на иные аспекты видения окружающего ми-

ра. Это стало толчком к появлению импрессионизма. Мунк, Ван Гог и другие импрессионисты рассматривали реализм как работу фотографа, а цель настоящего художника, по их мнению, состояла в том, чтобы найти способ выйти за пределы реализма – сделать то, на что камеры не способны.

При этом с уверенностью можно говорить о том, что сегодня очень быстрыми темпами развиваются авангардные направления. Все больше людей обращают свое внимание на произведения современного искусства, передающие дух, динамику нашего времени, эмоции и самое главное – идеи. А авангардисты в качестве некоторого исходного материала для реализации художественных замыслов часто используют фотографии. Например, питерский художник Вадим Бо во время прогулок по городу фотографирует фрагменты фасадов зданий, бетон, штукатурку, камень и после этого воспроизводит очень похожие фактуры на своих холстах с помощью кисти и масла. Сергей Брюханов – художник, обладающий тонким чувством цвета, настоящий колорист, делает фотографии в путешествиях, а после с помощью техники коллажа он особым образом наслаивает фрагменты тонкой бумаги на распечатанное фото до тех пор, пока пейзаж не превратится в полную абстракцию – такой коллаж становится эскизом к большой работе на холсте. Таким образом получают произведения на стыке разных видов искусств.

На основе всего вышеперечисленного можно сделать вывод, что фотография оказала значительное влияние на живопись, вследствие чего художники вышли за рамки реальности и перестали придерживаться прежних стандартов. Фотография стала отдельным видом искусства и обрела популярность, а в живописи появились новые направления. А также произошло смешение разных искусств, что определило современное искусство в целом.

### **Библиографические ссылки**

1. FOTOPRIZER.RU [Электронный ресурс]: интернет-журнал/ Фотоискусство: понятие и специфика. 2023. URL: <https://www.fotoprizer.ru/articles/teoria-fotografii/fotoiskusstvo-ponyatie-i-specifika/211/?q=1335&n=211> (дата обращения 25.12.23)
2. mydecor [Электронный ресурс]: интернет-журнал/ Как изобретение фотографии повлияло на современное искусство: мнение эксперта. 2022. URL: <https://mydecor.ru/news/art/kak-izobretenie-fotografii-povliyalo-na-sovremennoe-iskusstvo-mnenie-eksperta/> (дата обращения 05.01.24)

3. Фотокомок.ру[Электронный ресурс]: интернет-журнал/История развития фотографии как искусства. 2012. URL:<https://fotokomok.ru/istoriya-razvitiya-fotografii-kak-iskusstva/>(дата обращения: 15.12.23)

УДК 77.03.08

## ОСОБЕННОСТИ НАСТРОЙКИ БАЛАНСА БЕЛОГО В ФОТОГРАФИИ

*Соловьева В.Г.*

*студент группы ХГ -122*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – Мокшина П.И.*

*Старший преподаватель кафедры*

*«Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** баланс белого - важный инструмент для улучшения цветового диапазона фотографии. Главным преимуществом человека перед камерами является возможность вне зависимости от освещения видеть и оценивать цвет вещей. При формировании зрительного образа наш мозг использует не только сами сигналы светочувствительных рецепторов глаза, но и информацию о источнике света, а также наши знания о том, какого цвета должен быть тот или иной объект. Цифровая камера гораздо более проста в работе, но ей помогает компенсировать это настройки, такие как баланс белого.

**Ключевые слова:** баланс белого, цветовая температура, серая карта.

**Abstract:** white balance is an important tool for improving the color range of a photo. The main advantage of a person in front of cameras is the ability to see and evaluate the color of things regardless of the lighting. When forming a visual image, our brain uses not only the signals of the photosensitive receptors of the eye themselves, but also information about the light source, as well as our knowledge of what color an object should be. A digital camera is

much easier to operate, but it helps to compensate for this by settings such as white balance.

**Keywords:** white balance, color temperature, gray map.

Баланс белого – это процесс коррекции цветовых оттенков на фотографии, который позволяет объектам, выглядящим белыми в реальности, оставаться белыми и на изображении. Чтобы достичь правильного баланса белого на фото, необходимо учитывать цветовую температуру источника света, то есть его теплоту или холод. Наши глаза хорошо понимают то, как меняется цвет под разными источниками света, но цифровые камеры часто испытывают большие трудности с автоматическим определением этих изменений – и могут создавать неприглядные синие, оранжевые или зеленые оттенки цвета. Понимание принципов работы баланса белого в камере может улучшить качество снимков при различных условиях освещения.

Цветовая температура определяет спектр света, излучаемого черным телом. Черное тело – это объект, поглощающий весь падающий свет – не отражающий его. Современные цифровые камеры обычно имеют несколько предустановленных настроек баланса белого, позволяющих выбрать оптимальную для конкретных условий съемки цветовую температуру. При этом они всего лишь приблизительно оценивают фактическое освещение, при котором наилучшим образом работает каждая настройка. Например, режим "облачно" может использоваться вместо дневного света в зависимости от времени суток или погодных условий. Если снимок на экране монитора выглядит недостаточно хорошо, можно изменить цветовую температуру, выбрав более подходящую настройку.

Стоит помнить, что автоматическая настройка белого в камере не является абсолютной истиной для вашего фото, настройки можно менять так как вам покажется нужным.

Для достижения точности и нейтральности цветов на фотографии часто используют серую карту. Она является эталоном нейтрального оттенка, для камеры, и может быть либо частью сцены, либо переносным предметом. Готовые серые карты обеспечивают более точную калибровку баланса белого, поскольку устройства камеры могут быть неточны при работе с однотонными объектами. Кроме того, серые карты могут быть сделаны самостоятельно из домашних предметов, таких как крышка для кофе, лист бумаги и подобное. Они также являются достаточно точными и экономически выгодными альтернативами специальным серым картам.

В случае использования множественных источников света с различными цветовыми температурами настройка баланса белого становится еще более сложной. В таких ситуациях может не существовать единой "правильной" настройки и все будет зависеть от возможностей камеры и фотографа.

Автоматический баланс белого на цифровых камерах зачастую более эффективен, если фотография содержит хотя бы один белый или яркий ахроматический элемент. Конечно это не значит, что нужно идти изменять постановку прямо сейчас. Однако имейте в виду, что в режиме автоматического баланса белого могут возникнуть проблемы, если такого объекта на фото не будет. Наличие нескольких источников света с разной цветовой температурой может затруднить настройку баланса белого.

При смешанном освещении автоматический баланс белого обычно рассчитывает среднюю цветовую температуру всей сцены и использует ее в качестве баланса белого. Хотя этот подход является вполне рабочим, автоматический баланс белого имеет тенденцию преувеличивать разницу в цветовой температуре каждого источника света по сравнению с тем, что воспринимают наши глаза.

Преувеличенные различия в цветовой температуре чаще всего возникают в условиях смешения внутреннего и естественного освещения. Для некоторых изображений могут потребоваться разные балансы белого для разных областей освещенности.

Использование баланса белого, основанного на естественном освещении, часто делает фотографии более реалистичными.

В заключение стоит сказать, баланс белого является одним из фундаментальных принципов фотографии, который влияет на цветовую температуру и общую атмосферу изображения. Правильный баланс белого позволяет передать естественные и точные цвета, что особенно важно при фотографировании разных условиях освещения. Но также стоит помнить, что творческое использование баланса белого может помочь создать уникальные и выразительные эффекты, добавить настроение и дополнительную глубину в фотографии.

### **Библиографические ссылки**

1. Артюшин Л. Ф. Баланс цветного изображения // Фотокинетика: Энциклопедия / Гл. ред. Е. А. Иофис. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 447 с.

2. Газаров "Цифровая фотография от А до Я" 2 изд., 2011.
3. «Баланс белого» Олег Батлук, 2019.
4. Леошко А., Титов С. Как правильно фотографировать. Основы фотографии. 2012.

УДК 004.92

## **ВЛИЯНИЕ КОМПЬЮТЕРНОЙ ГРАФИКИ НА ВОСПРИЯТИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

***Евреева Ю.Е.***

*студент группы ХГ -122*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – **Мокшина П.И.***

*Старший преподаватель кафедры*

*«Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** статья посвящена теме влияния компьютерной графики на восприятие изобразительного искусства, как академический рисунок преобразовывается при рассмотрении его через электронные программы. Развитие компьютерной графики, различия ее видов позволит применять средства работы в программах для нового взгляда на рисунок через линию и точку. В статье приведены методы работы в графических редакторах 2D графики.

**Ключевые слова:** векторная графика, растровая графика, компьютерная графика, изобразительное искусство.

**Abstract:** the article is devoted to the topic of the influence of computer graphics on the perception of fine art, how academic drawing is transformed when viewed through electronic programs. The development of computer graphics and the differences in its types will allow the use of tools in programs for a new look at drawing through a line and a point. The article describes the methods of working in 2D graphics editors.

**Keywords:** vector graphics, raster graphics, computer graphics, fine art.

На основе искусствоведческих понятий компьютерная графика рассматривается как одно из направлений искусства постмодернизма. Которое представляет собой широкое культурное течение, в чью сферу попадает графическое искусство. Развитие компьютерной графики взяло свое начало с двумерной графики, которая является плоским изображением, воспроизводимым на экране компьютера. К 2D графике относятся растровая и векторная графика.

По мнению автора Колодникова первым растровым редактором, реализуемым на вычислительном устройстве, стал программно-аппаратный комплекс Sketchpad. Эту программу создал в 1963 американский учёный Айвен Сазерленд, комплекс поддерживал базовые действия: перемещение, копирование, вырез, позволял рисовать точки, линии, окружности цифровым пером.

Растровую графику используют при создании электронных (мультимедийных) и полиграфических изданий. Часто для создания проектов средствами растровой графики используют отсканированные иллюстрации, реже- отрисовывают вручную с помощью компьютерных программ. Заготовки подготавливаются художником на бумаге, или фотографии, особенно в последнее время широкое применение нашли цифровые фото- и видеокамеры. Именно по этой причине большинство графических редакторов ориентированы больше на обработку изображений, а не на их создание.

Стоит отметить, что растровый формат позволяет отображать полную гамму цветов и создавать нелинейные переходы между ними, также сделать любые обводки, размытости и т.д. В интернете применяют растровые изображения в случаях, когда необходимо отобразить большее количество цветов.

Из вышесказанного следует, что наименьшим элементом растрового изображения является точка. Если изображение экранное, то эта точка называется пикселом, который имеет свойства: размещение и цвет. Чем больше количество пикселей и чем меньше их размеры, тем лучше выглядит изображение. Большие объемы использованных данных – это ключевая проблема при использовании растровых изображений. Другим недостатком таких иллюстраций является невозможность их увеличения изображения для рассмотрения деталей, так как это приводит к тому, что эти точки становятся крупнее, искажают рисунок и напоминают мозаику. Этот эффект называется пикселизацией.

Рассмотрим программу векторной графики. Программные средства для работы с векторной графикой наоборот предназначены, в первую очередь, для создания иллюстраций и в меньшей степени для их обработки. Работы, основанные на применении шрифтов и простейших геометрических элементов, решаются средствами векторной графики намного проще. Существуют немногие примеры высокохудожественных произведений, созданные средствами этой графики, поскольку художественная подготовка иллюстраций чрезвычайно сложна.

Отметим, что в векторной графике основным элементом изображения является линия. Иллюстрации состоят из линии, простейшие объекты объединяются в сложные. К примеру, четырехугольник можно представить, как четыре связанные линии, куб - двенадцать связанных линий или шесть связанных четырехугольников. Разумеется, в растровой графике тоже существуют линии, но там они рассматриваются как комбинации точек. Для каждой точки линии в растровой графике отводится одна или несколько ячеек памяти, соответственно, чем длиннее растровая линия, тем больше памяти она занимает.

Также в векторной графике объем памяти, занимаемый линией, не зависит от её размеров, потому что представляется в виде формулы. Что бы ни делали с этой линией количество ячеек остается неизменным, так как объекты этой графики хранятся в памяти в виде набора параметров, но на экран все изображения все равно выводятся в виде точек, что связано с особенностями устройства компьютера. Непосредственно перед выводом объекта программа производит вычисления координат экранных точек в изображении объекта, поэтому векторную графику иногда называют вычисляемой. Аналогичные вычисления производятся и при выводе объектов на принтер.

Как правило линии имеют свойства такие как: форма, толщина, цвет, характер линии (сплошная, пунктирная и т.п.). Замкнутые линии имеют свойство заполнения. Внутренняя область замкнутого контура может быть заполнена цветом, текстурой, картой. Простейшая линия, если она не замкнута, имеет две вершины, которые называются узлами. Узлы тоже имеют свойства, от которых зависит, как выглядит вершина линии и как две линии сопрягаются между собой.

Обратим внимание на сходства компьютерной графики с традиционным графическим искусством. Одним из них является основной материал

для создания и размножения графических произведений - бумага. Оба вида графики представляют собой изображение линиями, штрихами, точками.

По мнению Тюрлюна «художественная компьютерная графика» соединяет в себе живопись, графический дизайн и фотоискусство. Компьютерная графика является одной из составных частей медиаискусства, мультимедиа, интерактивного искусства.

Таким образом складывается новое восприятие академического рисунка, который рассматривается под другим углом. Векторная графика помогает посмотреть на предметы через их силуэты и перспективу. Система повторяющихся движений и параллельных прямых четко прослеживаются при работе в этой программе. Растровое изображение делает больший упор не на форму, а на взаимоотношение цветов, их смешивание и сочетаемость, работая в этом редакторе можно воспитать в себе видение цвета путём наблюдения, как «чистые» краски ведут себя друг с другом.

#### **Библиографические ссылки**

1. Колодников А. И. Ранние формы компьютерного дизайна: пиксельная графика и растровая система // Terra artis. Искусство и дизайн. 2022. № 3. С. 36-41.

2. Турлюн, Л. Н. Компьютерная графика – искусство постмодернизма / Л. Н. Турлюн. – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2010. – № 12 (23). – Т. 2. – С. 186-189. – URL: <https://moluch.ru/archive/23/2418/> (дата обращения: 15.01.2024).

## ОТ ФОТОКАРТОЧКИ ДО ФОТОСНИМКА

*Арсенина П.И.*

*студент группы ХГ-122*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – Мокшина П.И.*

*Старший преподаватель кафедры*

*«Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** рассматриваются особенности зарождения фотографии как искусства. Анализируется связь этого обстоятельства с развитием науки и техники XVIII и XIX вв.

**Ключевые слова:** фотоаппаратура, сохранение света, долговечность, композиционные решения, длительная экспозиция.

**Abstract:** the features of the origin of photography as an art are considered. The connection of this circumstance with the development of science and technology of the XVIII and XIX centuries is analyzed.

**Keywords:** photographic equipment, light preservation, durability, compositional solutions, long-term exposure.

На основании проработанных источников можно утверждать, что радикальные изменения в фотографическом деле произошли лишь в середине XIX столетия, когда в качестве фотоматериала начали использовать стеклянные пластины, покрытые светочувствительным желатиновым слоем. Следует отметить, что непосредственным новаторством в области фотосъемки считаются: камера-обскура, изобретенная Аристотелем, и светочувствительные опыты, проведенные Георгом Фабрициусом в 1560 году. Еще через столетие после этого ученый Роберт Бойль в ходе экспериментов сумел получить потемнение хлорида серебра под воздействием солнечного света. Однако при осмыслении всего пути, который прошел этот вид искусства, необходимо выделить пятерых людей, которых называют «отцами» фотосъемки. Благодаря своим изобретениям, опытам и практи-

ческой деятельности в этой сфере, они навсегда вошли в историю, а их имена и фамилии знает множество специалистов данной области: Луи Дагер, Нисефор Ньепс, Уильям Генри Фокс Тальбот, Джон Гершель, Джордж Истмен.

Глубокий вклад в развитие искусства фотографии внесли в XX веке советские фотографы А. Родченко, Б. Игнатович, Г. Зельма, М. Савин, Д. Бальтерманц и др. Наряду с искусством живописи и скульптуры сейчас фотосъемка признана самостоятельным видом искусства. Она широко применяется в прессе, рекламе, в научных исследованиях, а также в быту и во многих других сферах. Её очень часто используют в качестве документального свидетельства события, художественного средства, источника информации и простого развлечения. В настоящее время искусство фотосъемки развивается в унисон с научным прогрессом. Цифровые технологии позволили автоматизировать процесс обработки и ретуширования фотоснимков, а также получение привычного нам фото стало ещё более доступным и простым.

Вспоминая заслуги прародителей фотоиндустрии, мы можем только лишь гордиться их изобретениями. Фотоснимок - это удивительная форма искусства, которая позволяет людям запечатлеть моменты жизни и делиться ими с другими. С появлением цифровых технологий и социальных сетей, фотография стала еще более доступной и распространенной, чем когда-либо прежде. Сегодня любой человек может стать фотографом, имея под рукой смартфон или фотокамеру.

Современная фотография охватывает широкий спектр жанров и стилей, от классической портретной и пейзажной фотографии до абстрактной и концептуальной. Фотографы используют различные приемы и техники, чтобы создавать уникальные и запоминающиеся изображения, не говоря уже о фотосъемках в движении. Фотоиндустрия стала настолько популярна и развита, что людей, осваивающих эту сферу с нуля, с каждым днем становится все больше.

Одно из самых популярных направлений в современной фотосъемке - это стрит-фотография. Стрит-фотографы снимают повседневную жизнь на улицах городов, запечатлевая моменты, которые часто остаются незамеченными обычными людьми. Этот жанр фотосъемки требует наблюдательности, терпения и умения уловить решающий момент.

Другим популярным направлением является портретная фотосъемка. Портретисты стремятся передать индивидуальность и характер человека

через его изображение. Портретная фотография может быть, как постановочной, так и спонтанной.

Пейзажная фотосъемка также остается одним из самых востребованных жанров. Пейзажисты запечатлевают красоту природы, используя различные приемы композиции и освещения. Пейзажная фотография может передавать настроение и атмосферу места, а также вызывать у зрителя чувство восхищения и благоговения перед красотой окружающего мира.

В последние годы все большую популярность приобретает мобильная фотосъемка. Благодаря развитию смартфонов с мощными камерами, люди могут делать качественные фотографии, не имея под рукой профессионального фотоаппарата. Мобильная фотография часто используется для документирования повседневной жизни и для публикации в социальных сетях.

Проходя свой невероятный путь, обычная фотография, которая несколько десятков лет назад не была даже цветной, усовершенствовалась настолько, что ранее люди сравнивали с фантастикой. Мир наполняется технологиями: становятся лучше качество, текстуры; аппаратура в руках кажется намного легче и практичнее – результат на лицо.

### **Библиографические ссылки**

1. © Copyright (The Camera) © 1980, 2003 by The Ansel Adams Publishing Rights Trust
2. Copyright (The Negative) © 1981, 2002 by The Ansel Adams Publishing Rights Trust
3. Copyright (The Print) © 1980, 2003 by The Ansel Adams Publishing Rights Trust
4. This edition published by arrangement with Little, Brown and Company, New York, New York, USA.
5. All rights reserved.
6. © Издание на русском языке, перевод, оформление. ООО «Манн, Иванов и Фербер», 2022

УДК 371.3

## ОРГАНИЗАЦИЯ ВНЕКЛАССНОГО МЕРОПРИЯТИЯ «ИСКУССТВО ВЫСОКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ»

*Герасимова А.В.*

*студент группы ХГ-121*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – Маныч Л.М.*

*кандидат искусствоведения,*

*доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** в данной статье автор раскрывает актуальность, а также полезность такого инструмента проведения внеклассного мероприятия, как викторина. Проведена разработка викторины на тему “Искусство Высокого Возрождения” с целью ознакомления с процессом создания внеклассного мероприятия. Статья рекомендована студентам, широкому кругу читателей.

**Ключевые слова:** викторина, история искусств, искусство, внеклассное мероприятие.

**Abstract:** in this article, the author reveals the relevance and usefulness of such a tool for conducting extracurricular activities as a quiz. The development of a quiz on the topic “The Art of High Renaissance” in order to familiarize with the process of creating an extracurricular event. The article is recommended to students and a wide range of readers.

**Keywords:** quiz, art history, art, extracurricular activities.

В современном образовании очень важно научиться использовать разные формы урока, в том числе интересные и нестандартные, такие как викторины на внеклассных мероприятиях.

Викторина - это интеллектуальная игра, в процессе которой перед учащимися ставятся вопросы, на которые они дают ответы в устной или письменной форме.

Викторины развивают у детей мышление, внимание, память, наблюдательность, способствуют к самостоятельным решениям задач, а также такой вид внеклассной деятельности развивает в детях коммуникативные навыки.

Таким образом, викторина - это полезный инструмент развития обучающихся.

Викторина по теме “Искусство Высокого Возрождения”

Цель: стимулирование у учащихся интереса к теме, обобщение и закрепление знаний.

Оборудование: презентация с картинками, листочки с заданиями, листочки и карандаши для детей.

Ход работы:

Инструктаж.

Дети должны прослушать правила викторины:

- Класс делится на три команды;
- Выбирают капитана;
- На обсуждение команде даётся две минуты;
- Капитан озвучивает ответ команды;
- За правильный ответ команда получает 1 балл;
- В случае, если команда не может ответить на вопрос, то он переходит другой команде, и за него они могут получить 0.5 балла;
- За выкрикивание - минус 1 балл;
- Команда, которая наберёт большее количество баллов победила.

Задание №1 “Выберите верный ответ”

Учитель показывает и озвучивают презентацию с вопросами, а также вариантами ответов (каждой команде по вопросу). Команды должны выбрать правильный ответ.

Вопросы:

1. Родиной эпохи Высокого Возрождения была...

А. Германия

Б. Испания

В. Италия

2. Кто не является художником эпохи Высокого Возрождения?

А. Клод Моне

Б. Микеланджело

В. Леонардо да Винчи

3. Какой признак относится к Высокому Возрождению?

А. Религиозный идеализм

Б. Идеи гуманизма

В. Типизация

Правильные ответы подчеркнуты.

Задание №2 “Соотнесите“

Учитель раздает каждой команде лист с заданием, где нужно соотнести автора и его работу. Та команда, которая первая справится с заданием получит 1 балл, вторая справившаяся команда получит 0.5 балла, а последняя команда 0 баллов.

Задание:

<b>ХУДОЖНИК</b>	<b>ПРОИЗВЕДЕНИЕ</b>
1. Рафаэль	А. “Страшный суд”  The Last Judgment by Michelangelo, a large fresco depicting the resurrection of the dead and the final judgment of souls.
2. Леонардо	Б. “Триумф Галатеи”  The Triumph of Galatea by Leonardo da Vinci, a painting depicting the goddess Galatea being carried away by a shell chariot pulled by Cupids.

ХУДОЖНИК	ПРОИЗВЕДЕНИЕ
3. Микеланджело	В. “Мадонна Литта” 

Ответ: 1-Б; 2-В; 3-А.

### Задание №3 “Угадай картину“

Учитель каждой команде диктует описание картины, а ученики должны её отгадать. За правильное название картины 1 балл, а если озвучат художника, написавшего картину + 1 дополнительный балл.

Задание:

1. На картине изображён длинный стол, вдоль которого сидят люди. Они что то бурно обсуждают. По середине стола сидит мужчина с длинными волосами и в красной одежде, он раскинул руки.

(Ответ: “Тайная вечеря”. Леонардо да Винчи)



2. В центре работы изображена женщина, одетая в красное платье и синей накидке, она держит на руках младенца. По бокам стоят два чело-

века. Слева мужчина, который обращается взором на младенца. Справа женщина. Она смотрит вниз на ангелочков. Всё это происходит в облаках.

(Ответ: “Сикстинская Мадонна”. Рафаэль)



3. На картине изображена молодая девушка с светлыми волосами. Она в платье с открытой спиной. Девушка держит в руках над собой поднос, на которой находится отрубленная голова мужчины.

(Ответ: “Саломея с головой св. Иоанна Крестителя”. Тициан)



### Подведение итогов.

Учитель должен подсчитать баллы и объявить победителя.

В заключении хотелось бы подчеркнуть, что викторины - это полезный инструмент в процессе обучения, потому что они помогают развивать у детей различные навыки, такие как наблюдательность, коммуникативность, мышление и самостоятельность в решениях задач.

### **Библиографические ссылки**

1. Водчицева Т. И. Консультация для педагогов "Викторина, как форма работы педагога с детьми" - 2018.
2. Казаренков В.И. Основы педагогики: интеграция урочных и внеурочных занятий школьников. - М.: Логос, 2003.

УДК 371.3

### **РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ ВНЕКЛАССНОГО МЕРОПРИЯТИЯ НА ТЕМУ «ГОТИЧЕСКИЕ СОБОРЫ»**

*Корепанова Д.А.*  
*студент группы ХГ-121*  
*Педагогического института*  
*Научный руководитель – Маныч Л.М.*  
*кандидат искусствоведения,*  
*доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*  
*Педагогического института*  
*Владимирского государственного университета*  
*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** данная статья посвящена рекомендации к проведению внеклассного мероприятия по истории искусств на основе викторины. В изложенной автором статье обосновываются методы и способы организации внеклассного мероприятия.

**Ключевые слова:** внеклассное мероприятие, викторина, история искусств, готический стиль.

**Abstract:** this article is devoted to recommendations for holding an extracurricular activity in art history based on a quiz. The article presented by the author substantiates the methods and means of organizing extracurricular activities.

**Keywords:** extracurricular activity, quiz, art history, Gothic style.

Школьная жизнь порой однообразна и может наскучить ученикам. Быстрый темп обучения и большое количество уроков могут привести к упадку активности учеников. Для активизации познавательной деятельности нужно проводить внеклассные мероприятия. Такие занятия вызывают большой интерес у учеников, помогают отвлечься от основной школьной программы, но при этом получить новые знания и расширить свой кругозор. Для учителя внеклассные мероприятия являются важным инструментом для подачи дополнительного материала интересующимся детям.

Внеклассные мероприятия значительно отличаются от классических уроков. Особенности внеклассного мероприятия:

1) Совмещение разных видов деятельности, которые направлены на развитие личных качеств ученика.

2) Время проведения не ограничено уроком, мероприятие может быть разделено на несколько продолжительных занятий.

3) Отсутствие жестких форм и стандартов проведения, поэтому у учителя большая свобода выбора структуры и формы мероприятия.

4) Мероприятие проводится во внеучебное время (каникулы, перемена, выходные, после уроков).

5) Имеет возможность привлечения родителей.

6) Нет четкой оценки полученных знаний, подводится небольшой итог и обсуждается результат.

На внеклассном мероприятии важно учитывать пожелания учеников, но при этом далеко не отходить от основной программы обучения. Такие занятия зачастую проходят в дружеской атмосфере, по личному желанию ребенка, без принуждения.

Одним из интересных внеклассных мероприятий может стать викторина по истории искусств. Викторина развивает память, внимательность, умение анализировать и скорость мышления. Также такой вид мероприятия повышает активность учеников. Причины, по которым викторина развивает познавательную активность учащихся:

1) Смена формы образовательного процесса

- 2) Эффект соревновательности.
- 3) Интересный визуальный ряд.
- 4) Нет четкой оценки, а значит можно совершать ошибки.

Преподаватель заранее объявляет тему и направление викторины. Хорошим примером могут быть готические соборы, так как тема довольно интересная и обширная. Детям можно заранее выслать картинки и названия архитектурных памятников, чтобы они могли подготовиться. Материал для викторины нужно выбирать сжатый и понятный для учеников. Для лучшего запоминания желательно выбрать самые выдающиеся и характерные соборы, такие как:

- Собор Святого Вита, Прага
- Собор Парижской Богоматери, Париж
- Собор Святого Стефана, Вена
- Кафедральный собор Дуомо, Милан
- Кёльнский Кафедральный собор, Кёльн
- Шартрский собор, Шартр, Франция
- Реймский собор, Реймс, Франция
- Севильский Кафедральный собор, Севилья, Испания
- Кафедральный собор Бургоса, Испания
- Йоркский собор, Йорк, Великобритания

Визуальный материал необходимо выбрать качественный, с хорошим разрешением и правильной цветопередачей.

Саму викторину необходимо провести за небольшое время во избежание утомления учеников.

Так как тема для викторины довольно сложная и требует тщательного анализа, принимать участие лучше учащимся средней или старшей школы.

Перед началом викторины следует сделать небольшую информационную справку о готическом стиле и периоде его возникновения. Важно упомянуть особенности этого стиля, его характерные черты и страны, в которых он зародился.

Для проведения викторины понадобится следующее оборудование:

- 1) компьютер и проектор - для показа визуального ряда.
- 2) бумага и ручка - участникам нужно записывать правильные ответы.

Как проводится викторина: участники садятся напротив экрана и наблюдают слайды презентации. На картинках могут быть представлены

как фрагменты картинки, так и весь собор, также можно использовать фотографии интерьера. Ученикам нужно написать на листочке название собора и страну, в которой он находится. Если фотография вызывает затруднение, нужно дать небольшую подсказку или намек на правильный ответ.

По окончании викторины нужно сказать правильные ответы и подвести результаты. Картинки, которые вызвали затруднение - обсудить, чтобы у детей не оставалось недопонимания.

Таким образом, внеклассные мероприятия являются отличным средством для активизации познавательной деятельности учеников, а также позволяют учителю проявить свои творческие способности и дать новый интересный материал, который не входит в школьную программу, но полезен для расширения кругозора. Викторина может быть хорошим вариантом для такого мероприятия, поскольку подготовка не занимает много времени и сил, а ученики получают новые знания и проводят время весело.

### **Библиографические ссылки**

1. Алехин, А.Д. Изобразительное искусство/А.Д. Алехин. -М: Просвещение, 2013-156с.
2. Вульф, В.З. Организатор внеклассной и внешкольной воспитательной работы/ В.З. Вульф. -М: Просвещение,1983- 18с
3. Краснов, В.Н. Беседы по искусству в средней школе/Н.В. Краснов.- Искусство, 1970-176с.
4. Справочник. Москва: АСТ, Минск: Харвест, 2007. 624 с. Бирюкова Н.В. История архитектуры: Учебное пособие. Москва: ИНФРА-М, 2011. 367 с.
5. Шузи О. Всеобщая история архитектуры. Москва: Эксмо, 2010. 704 с.
6. Шузи О. Мировая архитектура, История, Стили, Направления. Москва: Эксмо, 2010. 54 с.

УДК 37.022

**ОСВОЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ  
В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ КОНСТРУКТОРСКОЙ  
ДОКУМЕНТАЦИИ НА ЗАНЯТИЯХ ПО ИНЖЕНЕРНОЙ  
И КОМПЬЮТЕРНОЙ ГРАФИКЕ**

**Гунина Е.В.**

*кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры «Информатика и компьютерного дизайна»  
факультета Информационных систем и технологий  
Санкт-Петербургского государственного университета  
телекоммуникаций им. проф. М.А. Бонч-Бруевича*

**Гусева Т.А.**

*преподаватель кафедры математики и инженерной графики  
Военной академии связи им. С.М. Буденного*

**Аннотация:** в данной статье рассматриваются методические рекомендации проведения занятий по инженерной и компьютерной графике, с использованием инструментов в программе Компас 3D. Данные рекомендации направлены на решение задач освоения обучающимися основных правил простановки размеров, как на формате, так и в программе. Предлагается последовательность упражнений с различными видами простановки размеров и особенностей их расположения на чертеже в зависимости от конструктивных особенностей детали.

**Ключевые слова:** Компас 3D, правила простановки размеров, конструктивные особенности детали.

**Abstract:** this article discusses methodological recommendations for conducting classes in engineering and computer graphics, using tools in the Compass 3D program. These recommendations are aimed at solving the problems of mastering by students the basic rules of setting sizes, both in the format and in the program. A sequence of exercises with different types of dimensioning and features of their location in the drawing is proposed, depending on the design features of the child.

**Keywords:** 3D compass, sizing rules, structural features of the part.

Формирование профессиональных компетенций является важной частью в процессе изучения графических дисциплин. Освоение базовыми знаниями инженерной графики требует от обучающихся изучение основных требований оформления технической документации в соответствии с ЕСКД. В процессе создания чертежей обучающимся предлагаются различные методы построения, как традиционный, с использованием чертежных инструментов, так и с использованием компьютерных технологий. Конечно, следует понимать, что работа на формате и с чертежными инструментами помогает развивать навыки ручной работы при выполнении эскизов и схем, улучшает глазомер и пространственное мышление. Однако современные условия не позволяют оставаться в рамках использования только чертежных инструментов. Новые компьютерные технологии предлагают нам подойти более гибко к методике преподавания дисциплины «Инженерная и компьютерная графика». Работа в программе сокращает путь к освоению таких важных аспектов, как представление трехмерной модели по чертежу, перевод модели в чертеж. Основным инструментом для разработки инженерных документов и создание объемных моделей является программа Компас 3D, которая поддерживает формат работы по стандартам ЕСКД.

Одним из разделов изучения инженерной графики является правила простановки размеров на чертежах. Программа Компас 3D имеет функционал на панели инструментов раздел для простановки линейных, радиальных и угловых размеров. (Рис. 1).

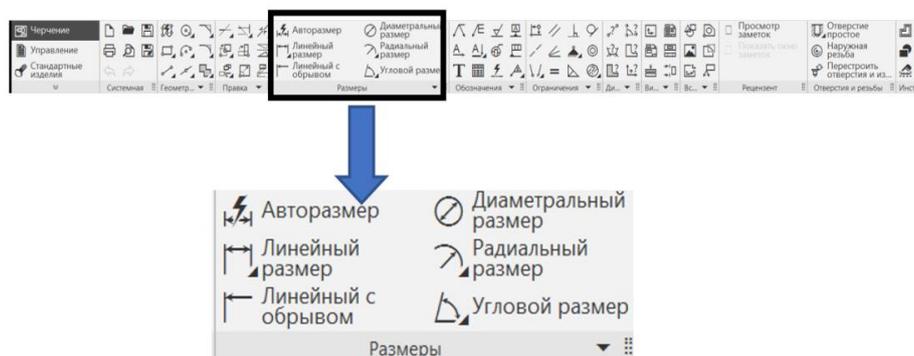


Рис. 1. Панель инструментов, раздел Размеры

Однако, в программе функции автоматической простановки размеров решают не все задачи, следовательно, обучающимся обязательно требуются знания правил. Согласно ГОСТ 2.307-2011, размеры на чертежах

должны наноситься в соответствии со следующими общими требованиями:

- линейные размеры указываются в миллиметрах без обозначения единицы измерения;
- угловые размеры указываются в градусах, минутах и секундах с соответствующим обозначением;
- каждый размер должен быть указан только один раз;
- размеры должны быть представлены минимальным количеством, но достаточным для изготовления и контроля изделия.

Наиболее трудными являются вопросы, какие размеры следует нанести на чертеже в том или другом случае, выбор способов простановки размеров, что зависит от многих факторов и в первую очередь от конструктивных особенностей изделия [1].

В качестве методических рекомендаций можно предложить выполнение простого задания плоской детали и познакомить с основными требованиями простановки размеров и основными возможностями работы в программе [2].

Если, указывая размер диаметра, используем линейный размер, необходимо доставить знак диаметра. Для этого необходимо мышкой щелкнуть два раза по цифре размера и выпавшей табличке выбрать знак диаметра (Рис. 2).

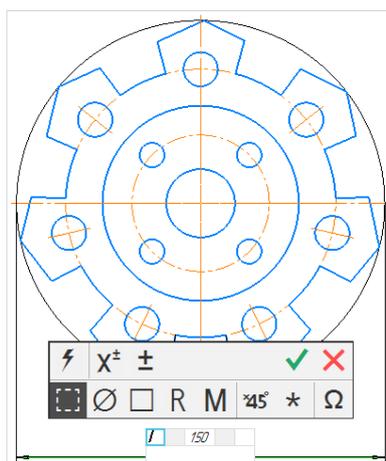


Рис. 2. Простановка диаметра

Далее используем правило простановки размеров нескольких одинаковых элементов изделия, как правило, наносят один раз с указанием на полке линии-выноски количества этих элементов.



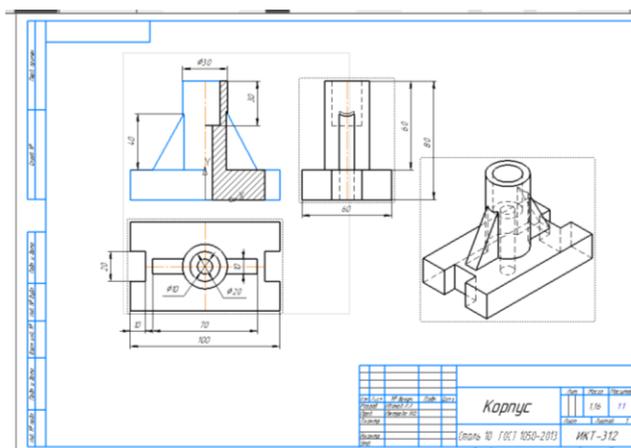


Рис. 4. Чертеж детали

Наибольшей популярностью в таких заданиях пользуются маршрутные карты последовательности простановки размеров. Это позволяет выработать примерный алгоритм действий при выполнении задания, не делать грубых ошибок и учиться самоконтролю проверки выполненных чертежей.

Таким образом, на основе изученной литературы и опыта работы можно сделать следующие выводы:

- применение компьютерных технологий в образовательном процессе повышает мотивацию к обучению, обеспечивает высокий уровень выполнения поставленных задач и дальнейшую эффективность профессиональной деятельности в условиях конкурентной среды.

- разработка маршрутной карты простановки размеров на чертеже позволит максимально быстро освоить данный раздел инженерной графики.

### Библиографические ссылки

1. Станийчук А. В., Системная организация учебного процесса в преподавании дисциплины «инженерная и компьютерная графика // Научно-методический электронный журнал «Вестник АмГУ». – 2022. – № 96 (май). – с. 103-106
2. Гунина Е.В., Андреева Л.А., Гусева Т.А., Жукова Л.А. Особенности освоения способов моделирования в компас 3D - Барнаул // Вопросы науки. 2023. № 1. С. 11-16
3. Никольский В.В., Кирпичникова Н.Н. Самоконтроль простановки размеров на чертеже. // Международный научный журнал «Символ науки» №10-2, 2016 - с. 66-70

УДК 721

## ПРОЕКТИРОВАНИЕ МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНОЙ МЕБЕЛИ ДЛЯ МАЛОГАБАРИТНЫХ ПОМЕЩЕНИЙ

*Годзина К.Д.*

*Студент гр. ВД-118*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – Соловьева Т.А.*

*доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** в данной статье проводится анализ основных принципов зонирования общественного пространства библиотек, которое позволяет поддерживать различные виды деятельности, быть многофункциональным и эргономичным, способствовать самосовершенствованию читателей, не нарушая комфорта остальных пользователей. Каждая библиотека уникальна и имеет свою историю, традиции и план развития, поэтому необходимо учитывать мобильность функциональных элементов и возможность адаптации помещений по запросу.

**Ключевые слова:** зонирование, библиотека, функциональное, зоны.

**Abstract:** this article analyzes the basic principles of zoning the public space of libraries, which allows you to support various types of activities, be multifunctional and ergonomic and contribute to the self-improvement of readers without disturbing the comfort of other users. Each library is unique and has its own history, traditions and development plan, so it is necessary to take into account the mobility of functional elements and the possibility of adapting the premises on request.

**Keywords:** zoning, library, functional, zones.

Сегодня проблема организации библиотечного пространства выходит на первый план. Современная библиотека – не просто архив, в котором хранятся книги, журналы и прочая литература. Это полноценное развлекательно-образовательное пространство, оборудованное по последнему слову техники. Современная библиотека предполагает наличие выставочной и

игровой зоны для трансляции мультимедиа файлов, в том числе интерактивных материалов, которое предусматривает максимальное оснащение различным мультимедийным и выставочным оборудованием.

Пространство библиотеки должно быть функциональным, мобильным, комфортным для читателей и персонала. Учитывая основные функции современной библиотеки, следует выделить следующие зоны: входную, событийную, игровую, рабочую, читальную, развлекательную, техническую и зону хранения.

Рассмотрим подробнее организацию входной зоны библиотеки. Входная зона включает в себя зону информационного обслуживания (ре-сепшен), зону вестибюля и гардероб. Входная зона должна быть отделена тамбуром и оборудована для легкого доступа маломобильных групп населения. Информационная зона должна быть расположена недалеко от входной зоны, обеспечивать наглядность информационных материалов и предусматривать кафедру живого общения. Также в этой зоне должен быть сервис самостоятельной сдачи книг и информация о планировочной структуре библиотеки, призванная ориентировать посетителя в ее пространстве. Навигация в библиотеки является важным элементом, который помогает посетителям быстро и легко ориентироваться в пространстве, находить нужные книги и материалы. Для этого необходимо разработать систему навигации, которая включает в себя информационные таблички, указатели, планы и схемы расположения книжных отделов. Также можно разделить библиотеку на различные зоны, каждая из которых будет иметь свой цвет или символ.

Событийная зона предполагает пространство для проведения выставок, показа мультимедиафайлов, интерактивных материалов. Площадка должна быть оборудована сценической зоной для выступлений и кинопоказов, здесь же размещаются места для зрителей, мобильные или складные.

Если пространство библиотеки позволяет можно организовать игровую зону. В этой зоне могут находиться игровые площадки, компьютерные игры, настольные игры и другие развлечения. Зона может быть представлена компактной игровой станцией, оборудованной креслом и компьютерной системой. Полноценное помещение предполагает наличие плазменного экрана, акустических панелей, мобильных посадочных мест и систему хранения.

Современная библиотека не может обойтись без рабочего блока. Зона должна обеспечивать возможность индивидуальной работы с книгами, периодическими изданиями и электронными устройствами в комфортной, уединенной и сосредоточенной обстановке. Желательно размещать рабочую зону рядом с книжным фондом. Если площадь библиотеки позволяет, можно предусмотреть места для групповой работы и коворкинга.

Для комфорта посетителей может быть организована зона ожидания и зона кафе – развлекательный блок. В зонах необходимо предусмотреть мобильные посадочные места и столики. Желательно расположение зоны в открытом месте библиотеки и конструктивное отделение от других зон.

Самая большая зона в библиотеке отводится читальному блоку. Желательно размещение зоны в тихой части помещения. Необходимо предусмотреть размещение мобильных и стационарных стеллажей, шкафов и полок для книг. Для удобства читателей зона, должна быть оснащена мобильной мебелью, которая позволяет трансформировать пространство. Функциональные модули читального блока должны быть разнообразны, чтобы каждый читатель мог выбрать формат чтения, который ему наиболее удобен.

В технический блок входят санитарные узлы, служебные и технические помещения. Планировочные решения санузлов зависят от типа и количества установленных в них сантехнических приборов, их связи с другими помещениями, количества пользователей и их пола.

Для хранения различных предметов, таких как списанный фонд, архив документов, реквизит, канцелярские принадлежности, бытовая химия, запасная мебель и другие, предусмотрена зона хранения. Для максимальной эффективности использования площади кладовой, рекомендуется использовать различные модули хранения, такие как напольные металлические стеллажи для архива и книг, глубокие стеллажи для реквизита и коробок, и ящики для инструментов. Также в кладовых следует предусматривать свободное пристенное пространство для хранения складной мебели и стремянок.

Рассмотрение основных принципов зонирования библиотечных пространств позволило определить базовые качества востребованной библиотечной среды: гибкое использование во времени, разнообразный сценарий освещения, акустический комфорт при разных сценариях работы.

На основе рассмотренных функциональных блоков мы предложили свой вариант зонирования пространства библиотеки, которое обеспечивает

возможность выполнения, как традиционных функций, чтения и обучения, так и новых – встреч, мастер-классов, лекций и кинопоказов (рисунок 1).

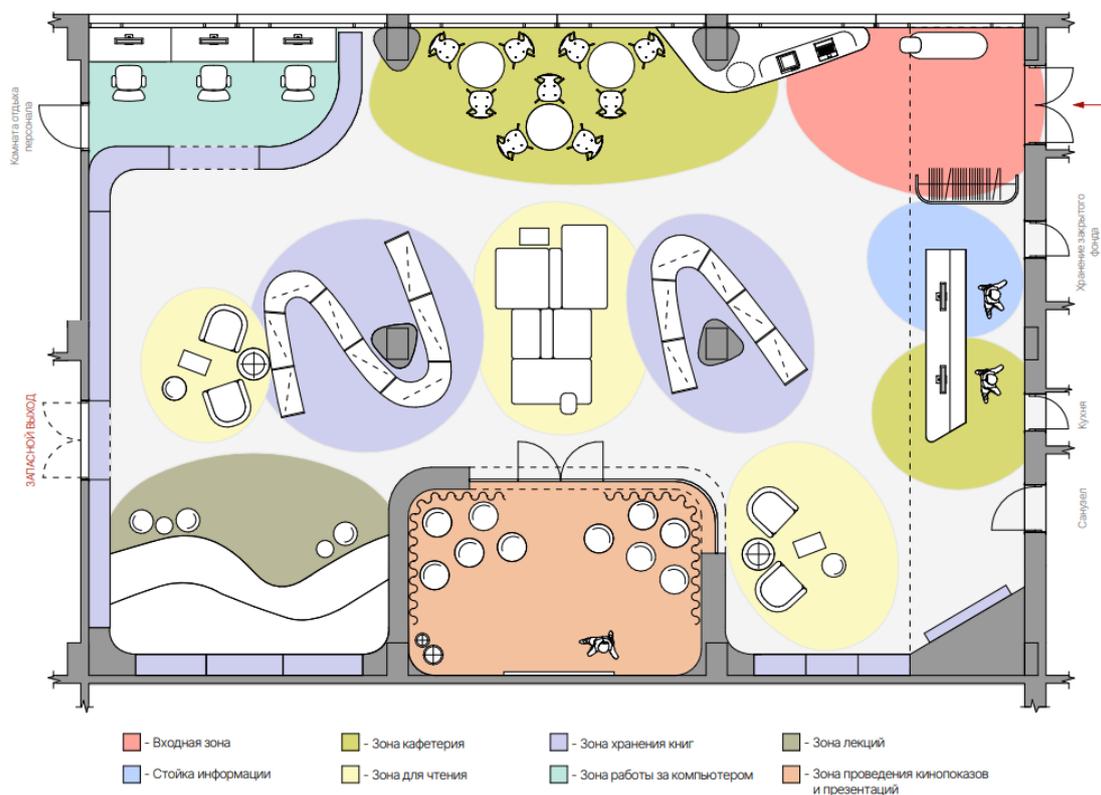


Рис. 1. План зонирования библиотеки

Был проведен анализ поведенческого сценария посетителей для выявления посещаемости зон библиотеки. Для анализа были рассмотрены три типа посетителей разного возраста и пола. Первый посетитель – мужчина, программист, пришел на лекцию (на схеме отмечен зеленым цветом). Второй посетитель – девушка, студентка, пришла посетить кинопоказ и забрать книгу (на схеме отмечена розовым цветом). Третий посетитель – женщина, преподаватель, цель посещения – поработать и выбрать книги для чтения (на схеме отмечена синим цветом). Для анализа посещаемых зон составлена общая схема перемещения трех посетителей (рисунок 2). Таким образом, красная зона - наиболее посещаемая, синяя зона - не пользуется повышенной востребованностью, зеленая зона - удаленная часть библиотеки, зона, используемая для периодических лекций и кинопоказов. Также эта схема будет актуальна при выкладке книг, так как бестселлеры и книжные новинки рекомендуется размещать в проходной зоне, а специальную литературу в зеленой или синей зоне.

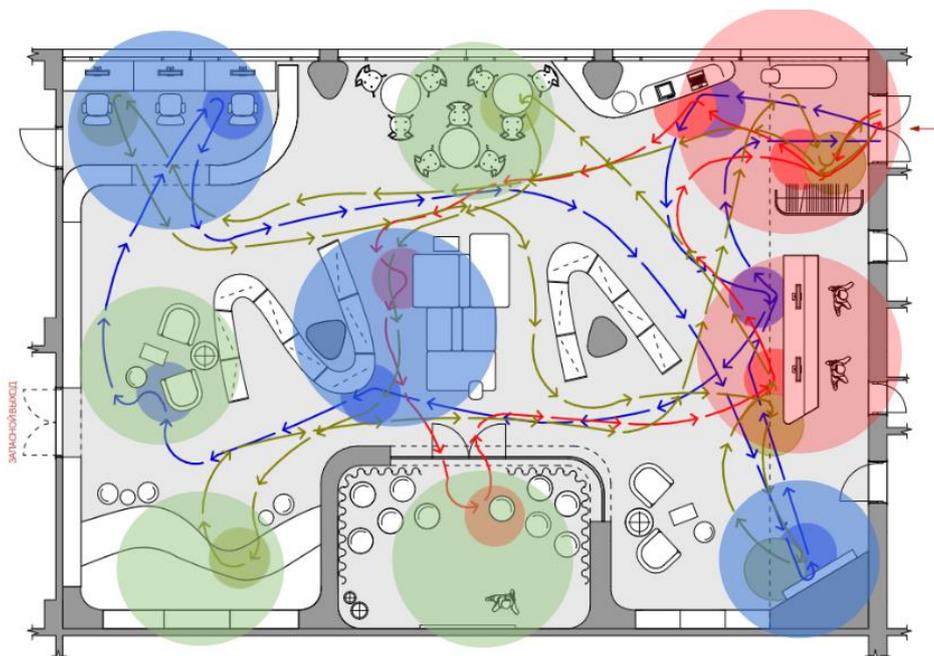


Рис. 2. Схема передвижения посетителей

В заключение, функциональное зонирование пространства библиотеки является важным аспектом ее организации. Оно позволяет оптимизировать работу, обеспечить комфортное пребывание посетителей и эффективное использование ресурсов. Каждая зона должна быть удобной, функциональной и соответствовать потребностям посетителей.

### Библиографические ссылки

1. Дворкина М.Я. Библиотечная среда: теория и организация // Научно-практическое пособие ISBN 978-5-91670-030-5
2. Жаркова Л.С. Методика организации работы библиотеки в сфере социально-культурной деятельности // Научно-практическое пособие ISBN 978-5-91670-012-1
3. Лынный Е.В. Региональная библиотечная политика: особенности формирования и реализация // Научно-методическое пособие Выпуск 55
4. Руководство ИФЛА/ЮНЕСКО по развитию службы публичных библиотек // Международная федерация библиотечных ассоциаций и учреждений. Секция публ. б-к, Рос. библиотечная ассоциация.

## ОСОБЕННОСТИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ДЕТСКОГО ТАКТИЛЬНОГО КОМПЛЕКСА

*Арионова С.В.*

*студент группы Д-120*

*Педагогического института.*

*Научный руководитель – Варламова Н.А.,*

*доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»,*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** в статье приведён анализ требований к формированию предметной развивающей среды для детей в городском общественном пространстве. Рассмотрены характеристики объектов, направленных на реализацию интегрированных видов деятельности детей. Представлено описание основных характеристик, учитываемых в процессе проектирования детского тактильного комплекса.

**Ключевые слова:** проектирование объектов материальной среды, предметная развивающая среда для детей, эргономические требования, тактильный комплекс, интегрированные виды деятельности детей.

**Abstract:** the article provides an analysis of the requirements for the formation of a subject-based educational environment for children in urban public space. The characteristics of objects aimed at the implementation of integrated activities of children are considered. The description of the main characteristics taken into account in the process of designing a children's tactile complex is presented.

**Keywords:** design of objects of the material environment, subject-based educational environment for children, ergonomic requirements, tactile complex, integrated activities of children.

Общеизвестно, что требования к формированию современной городской среды предусматривают не только обеспечение безопасности и комфорта населения разного возраста, но также эстетическую выразительность и включение развивающих и интерактивных элементов для детей.

Названные элементы являются составляющими предметно-пространственной развивающей среды, которая, обогащая общественное пространство, способствует развитию у детей тактильных навыков, мелкой моторики, расширению круга знаний.

По мнению О.В. Дыбиной, предметно-пространственная среда (ППС) – система материальных объектов и средств деятельности ребёнка, функционально моделирующая содержание развития его духовного и физического облика.

Следует заметить, что одно из направлений формирования ППС – идея реализации интегрированных видов деятельности детей. Названная деятельность построена на основе синтеза компонентов нескольких видов детской деятельности, объединённых одной темой и соответствующим содержанием.

Подчеркнём, что к таким видам деятельности относятся: игра-конструирование, игра-эксперимент, игра-моделирование, игра-концерт. Объекты, направленные на реализацию интегрированной деятельности детей стимулируют проявление интегративных качеств личности через практическую и творческую активность.

Рассмотрим компоненты предметно-пространственной среды: содержательный, материальный, организационный. Содержательный компонент определяется содержанием и задачами каждого вида деятельности. Материальный компонент представляет собой вещный аспект среды как совокупность специально подобранных или изготовленных материалов и оборудования. При этом наполнение материального компонента полностью зависит от содержательного, т. е. от задач каждого из видов деятельности детей. Организационный компонент представляет собой совокупность пространственных параметров среды, обеспечивающих организацию материального компонента в процессе реализации конкретной интегрированной деятельности. Организационный компонент может включать в себя такие составляющие, как зоны, центры, способы размещения и сочетания материалов и оборудования.

Заметим, что существуют различные способы внедрения элементов развивающей среды для детей в пространство города. Основным является установка детских игровых комплексов, каждый из которых предусматривает определённый вид деятельности. Такие комплексы рассчитаны на один или несколько игровых сценариев и могут предусматривать реализацию интеллектуальной и физической активности. Среди них следует отме-

тить возрастающую актуальность объектов, направленных на осуществление тактильного восприятия.

Рассмотрим подробнее элементы развивающей среды, в которых преобладает тактильное восприятие. Водный объект в г. Мельбурн (рис.1) позволяет реализовать сценарий «игры с водой». При этом он быстро захватывает внимание детей, экологичен, является арт-объектом. Стационарная конструкция состоит из блоков, предусмотрены желоба с уклоном для стекания воды. Другим объектом развивающей среды является песчаный стол (рис.2). Он позволяет реализовывать такие сценарии как «игры с песком», «формочки», «совочки». В отличие от песочниц песчаный стол приподнят над землёй до уровня рабочей поверхности для детей, что делает его инклюзивным. Ещё один тип развивающих элементов – «бизиборды» (рис. 3). При их помощи интеллектуальная деятельность детей реализуется через тактильное восприятие. Могут быть предусмотрены различные игровые сценарии. Вертикальное приподнятое расположение игровой поверхности и тактильность делают бизиборды инклюзивными.

При исследовании особенностей проектирования детского тактильного комплекса были выделены следующие аспекты: эргономические требования и безопасность; функциональное наполнение; композиция и образное решение. Рассмотрим их подробнее.

В.Ф Рунге и Ю.П. Манусевич в своих исследованиях отмечают, что эргономические требования к детскому оборудованию напрямую зависят от детской антропометрии. В зависимости от возраста и роста ребёнка необходимы различные габариты и размещение элементов тактильного комплекса [3]. К тому же следует рассмотреть потребности детей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ). Учёт антропометрических особенностей детей с определёнными физическими нарушениями может способствовать интеграции в одной игровой деятельности здоровых детей и детей с отклонениями, и как следствие их адаптации. Оборудование для детей должно соответствовать всем требованиям безопасности, быть экологически чистым, не должно иметь острых углов и выступающих деталей.

Функциональное наполнение детского тактильного комплекса необходимо сделать развивающим и разнообразным. Для развития различных качеств – интеллекта, мелкой моторики, образного мышления, социальных качеств могут быть предусмотрены различные игровые сценарии, в том числе рассмотренные выше. От функционального наполнения во многом

будут зависеть общая форма комплекса и его элементов, материалы, встраиваемое оборудование.

Все элементы комплекса должны быть связаны общей композицией и образным ращением. Упорядоченность, визуальная ясность и лёгкая читаемость функционального содержания пространства особенно важны для детей младшего возраста, для которых усвоение навыков и знаний через игру является естественным.

Рассмотрим учёт названных аспектов в процессе проектирования тактильного комплекса (рис. 4).

Идея реализации интегрированных видов деятельности выражена через принцип сочетания игровых сценариев. На игровой поверхности чередуются игры, развивающие интеллект, игры развивающие мелкую моторику. Взаимодействие детей с комплексом позволит развивать образное мышление, социальные навыки и воображение. В материальном аспекте принцип сочетания игровых сценариев выражается в использовании различных природных и искусственных материалов, встроенного игрового оборудования.

Тактильная поверхность разделена на следующие зоны (рис. 5): зона игры с песком, зона игры с камушками, тактильная деревянная поверхность, зона развивающей игры "счёты", зона игры "объёмный лабиринт", тактильная резиновая поверхность, зона развивающей игры "фигуры", тактильная поверхность "трава", зоны с перепадом высот для реализации игровых сценариев "машинки", "ручей", "лавина"

Предполагается конструкция стационарного основания, вылитого из бетона, на которое при помощи пазов устанавливаются деревянные лотки, формирующие тактильную поверхность.

Следует подчеркнуть, что комплекс предусматривает следующие возрастные зоны: для детей от 2 до 4 лет и для детей от 4 до 7 лет (рис. 6). Они отличаются высотой основной поверхности, содержанием и сложностью игровых сценариев. Форма основания учитывает расположение ног ребёнка во время игрового процесса, обеспечивает комфортное взаимодействие с тактильной поверхностью. За счет того, что игровая поверхность находится на комфортной высоте, комплекс так же подходит для детей с ОВЗ.

Зоны и элементы тактильного комплекса объединены общим образом, который вдохновлён природным ландшафтом, с его разнообразием и перепадом высот. Этот образ создаётся за счёт бионических форм, природ-

ных материалов, их цветов и текстур. Прямые строгие формы отражают образы природного и городского ландшафта – рельефы, автомагистрали, пруды.

На основании изложенного можно сделать вывод, что учёт приведённых требований при разработке тактильных комплексов и их внедрение в пространство городской среды может значительно повысить качество и эстетическую выразительность общественной среды, разнообразить времяпровождения ребёнка, вовлечь его в процесс развивающих занятий на свежем воздухе.



Рис. 1. Водный объект, г Мельбурн, штат Виктория, Австралия.



Рис. 2. Песчаный стол, производство компании Landscape Structures.

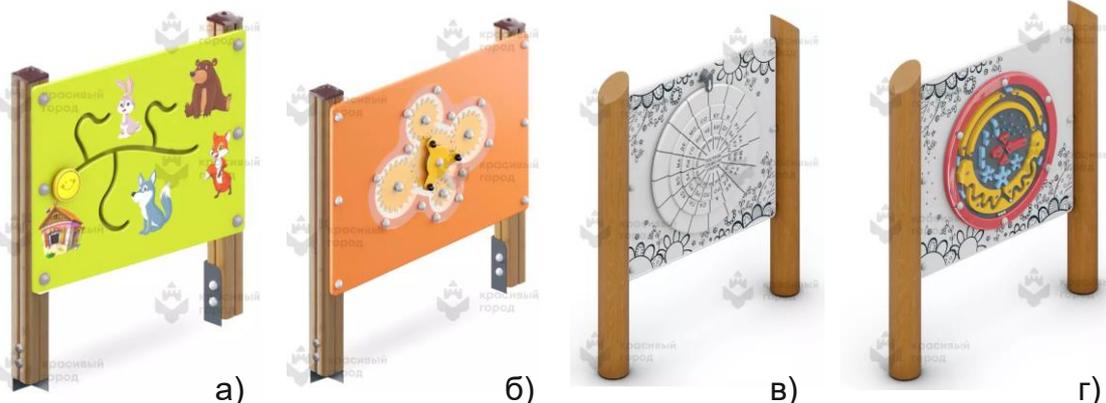


Рис. 3 Ряд из бизбордов производства компании «Красивый город»: а) Стойка «Лабиринт» тип 1; б) Стойка «Вращающиеся фигуры»; в) Бизборд «Слова»; г) Бизборд «Пейнтбол».



Рис. 4. Эскиз детского тактильного комплекса, автор Арионова С.В.

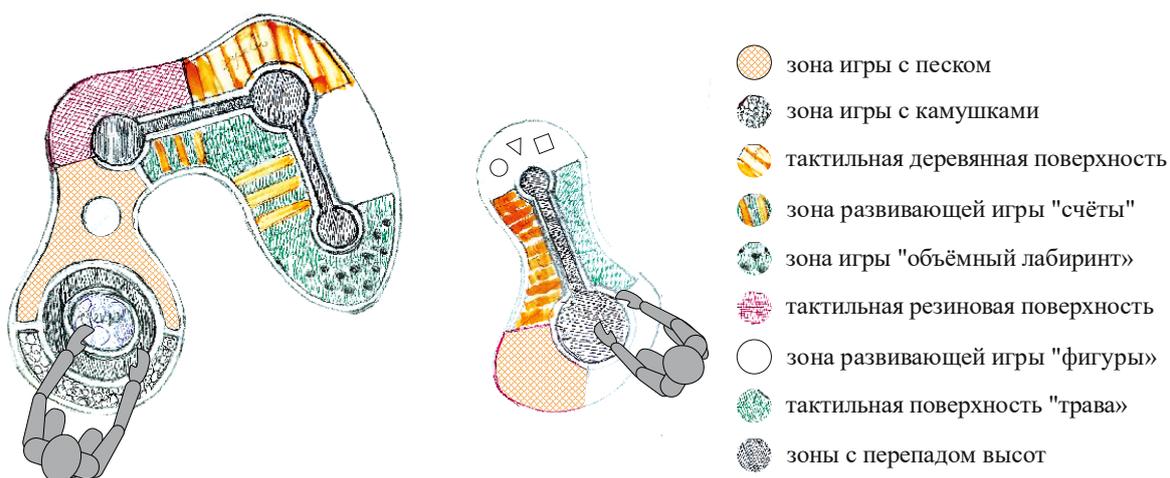


Рис. 5. Схема расположения игровых зон и поверхностей на детском тактильном комплексе

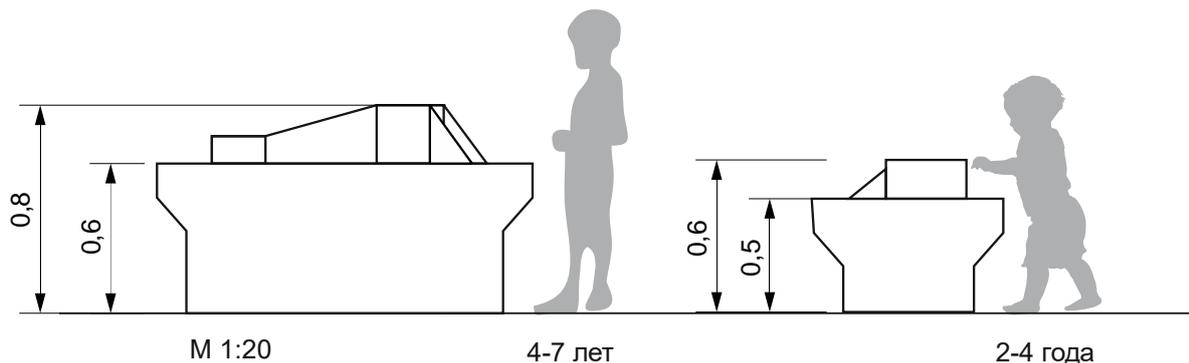


Рис. 6. Эргономическая схема взаимодействия детей разного возраста с детским тактильным комплексом

### Библиографические ссылки

1. Дыбина О. В., Моделирование развивающей предметно-пространственной среды в детском саду: методическое пособие / О. В. Ды-

бина, Л. А. Пенькова, Н. П. Рахманова. - Москва : ТЦ Сфера, сор. 2015. - 117 с.

2. Махова Г.А., Никитина Н.А., Моделирование развивающей предметно-пространственной среды в дошкольной образовательной организации/ Методическое пособие/ Махова Г.А., Никитина Н.А. – Белгород, 2017 – 167 с.

3. Рунге, В. Ф., Манусевич Ю. П., Эргономика в дизайне среды: учеб. пособие / В. Ф. Рунге, Ю. П. Манусевич. – Москва : Архитектура-С, 2007.

УДК 74

## **ЗНАЧЕНИЕ ПРЕДПРОЕКТНОГО АНАЛИЗА ДЛЯ ОПТИМАЛЬНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ СИСТЕМ ВИЗУАЛЬНОЙ ОРИЕНТАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ**

***Изотова Е.М.***

*студент группы Д-120*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – **Варламова Н.А.***

*Доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*– **Михеева Е.П.***

*доктор педагогических наук,*

*профессор кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** в статье рассматриваются различные подходы к проектированию систем визуальной ориентации, процесс проведения предпроектного исследования на примере работы с конкретным объектом.

**Ключевые слова:** навигация, система визуальной ориентации, пиктограмма, контур, пятно, восприятие, цвет, сравнительный анализ, критический анализ.

**Abstract:** the article discusses various approaches to the design of visual orientation systems, the process of conducting a pre-project study using the example of working with a specific object.

**Keywords:** navigation, visual orientation system, pictogram, contour, spot, perception, color, comparative analysis, critical analysis.

Современная среда жизнедеятельности человека включает множество элементов, способствующих комфортному осуществлению образовательной, производственной, досуговой деятельности. Одним из элементов являются системы визуальной коммуникации. Эта система разрабатывается с учетом особенностей визуального восприятия, масштабности и функционального назначения помещения. Визуальная коммуникация включает навигационные системы. Эксперты дизайн-агенства Omnibus раскрывают названное понятие следующим образом: это графический язык, с помощью которого пространство взаимодействует с пользователем и помогает ему ориентироваться в среде.

Перед тем, как приступить к разработке концепции, необходимо провести исследование в области проектирования навигационной системы, найти и проанализировать аналоги, изучить объект, проанализировать целевую аудиторию, проработать и уточнить список элементов, входящих в систему визуальной ориентации.

Чаще всего процесс проектирования визуальной навигационной системы сопровождается разработкой комплекса пиктограмм. Опираясь на трактовку определения термина экспертами из школы Media Contened, можно сделать вывод, что пиктограмма – это графический символ, который передает свое значение через изобразительное сходство с чертами физического объекта, действия и т.д. Качественно спроектированная система пиктограмм характеризуется единством стиля и четким следованием набору графических правил и философии, заложенной в ее основу.

Рассмотрим процесс проведения предпроектного исследования для проектирования системы визуальной ориентации для Дворца детского (юношеского) творчества (ДДЮТ) города Владимира.

Первым этапом стало изучение исторических аспектов возникновения и развития деятельности Дворца детского (юношеского) творчества. В настоящее время организация размещается в здании, которое является образцом советского модернизма и отличается оригинальностью конструкции. В интерьере сохранены исторические арочные проходы, витражные

пролеты, деревянные фактуры, парадные залы, цилиндрические формы внутренних помещений, мраморная отделка.

В организации пространства существуют такие проблемы, как отсутствие структурного и полноценного навигационного плана, сложности в ориентации на прилегающей территории дворца, большое количество кабинетов без подписей, трудность восприятия информации из-за отсутствия единообразия в нынешнем стилистическом решении, отсутствие баланса в распределении информации. Данные проблемы требуют разработки единой системы визуальной ориентации.

Спроектировать систему визуальной ориентации необходимо таким образом, чтобы обеспечить организацию комфортного перемещения внутри и снаружи для детей и взрослых, состоящую из пиктограмм, шрифтовых комбинаций и навигационных планов.

Заданная целевая аудитория диктует некоторые стилистические особенности. Графика должна восприниматься с легкостью как взрослым человеком, так и ребенком, который видит мир по-другому и не может считать сложные пятна. Исходя из этого, основным стилистическим приемом был выбран мягкий плотный контур, дающий быстрое считывание и простое восприятие, а также поддерживающий эстетику советского модернизма.

Элементы каждого знака должны быть отрисованы в рамках заданной модульной сетки. Пример рис. 1. Благодаря этому приему можно подобрать пропорциональные отношения между белыми и темными пятнами внутри формы, распределить массу элементов пиктограммы в формате и сохранить единство стиля.

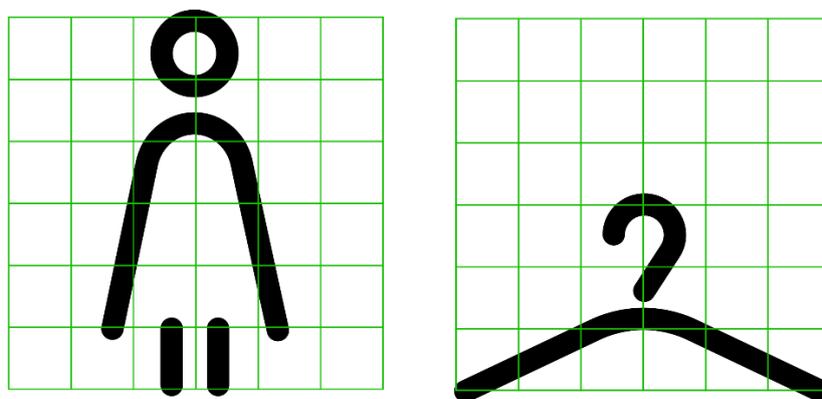


Рис. 1. Построение пиктограмм

Одной из задач проектирования является сохранение определенного исторического аспекта. Например, шрифт с нумерованными табличек хранит эстетику 60х годов и выступает главным референсом для новых разработок.

### **Библиографические ссылки**

1. Визуальная навигация. Системы навигации Из чего состоит разработка и внедрение навигационной системы на базе «тачинформ» (expertoved.ru)
2. Рунге, В. Ф., Манусевич Ю. П., Эргономика в дизайне среды: учеб. пособие / В. Ф. Рунге, Ю. П. Манусевич. – Москва : Архитектура-С, 2007.
3. О нас – Медиа Contented

УДК 004.4:004.7

## **ПРИМЕНЕНИЕ ИГРОВЫХ СЦЕНАРИЕВ В ПРОЦЕССЕ ПРОЕКТИРОВАНИЯ КОНСТРУКЦИИ И ГРАФИЧЕСКОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ ИГРОВОГО НАБОРА**

***Нозикова О.М.***

*студент группы Д-120*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – **Мавшова Ю.В.***

*Доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство  
и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** в статье дается классификация настольных игр и анализируются их сценарии. Рассматривались различные виды настольных игр – «приключения», «бродилки», карточные игры и далее.

**Ключевые слова:** анализ, игра, набор, ассоциации, сценарий, приключения, карточки, дизайн.

**Abstract:** the article gives a classification of board games and analyzes their scenarios. Various types of board games were considered – "adventures", "adventure games", card games and so on.

**Keywords:** Analysis, game, set, associations, scenario, adventures, flash-cards, design.

На основании проработки трудов методологии дизайн-проектирования, можно утверждать, что важным этапом в процессе проектирования объектов дизайна является предпроектное исследование, [2] которое помогает выявить характеристики, влияющие на качество продукта, решить противоречия и учесть недостатки уже существующих проектов. Для дальнейшего исследования и выявления качеств будущего продукта необходим анализ условий использования, качеств проектируемого объекта, которое помогает выявить сравнительные характеристики, а также тенденции современного рынка. [1]

Целью исследования является проектирование конструктивных элементов и графического решения настольной познавательной игры для детей младшего школьного возраста. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи: провести теоретическое исследование в области проектирования настольных игр, выявить эргономические и потребительские требования. Проанализировать аналоги концепций настольных игр, их комплектации. Также важно учитывать графические и композиционные приемы, используемые при разработке элементов настольных игр, их влияние на восприятие потребителя. Спроектировать настольную игру, которая отвечает вышеперечисленным требованиям.

Предпроектный анализ состоит из изучения конкретной профессиональной литературы, а также анализа сценария использования проектируемого изделия, который состоит из изучения аналогов и образцов. Для того, чтобы проектировать современный и востребованный продукт, необходимо проанализировать его составляющие элементы. [2]

Одним из эффективных приемов предпроектного исследования является составление карты ассоциаций – «Mind map», (рис. 1) в ней описываются основные элементы и характеристики будущего изделия.



Рис. 1. Карта ассоциаций для игрового набора

Следует подчеркнуть, что сценарий настольной игры является ключевым в игровом процессе. Существует множество видов сценариев – «приключения», «бродилки», карточные игры и так далее. [4]

Рассмотрим их подробнее. Сценарий приключенческих игр - игрок отправляется в путешествие, в котором перемещается по игровому полю, разгадывает загадки и использует карточки с персонажами, которые помогают пройти ему игровой путь. Примерами приключенческих сценариев являются покорение морей и океанов, экспедиция в дальние страны, полет в космос и многое другое, например, такие игры, как «Властелин колец: Странствия в Средиземье», «Затерянный мир», «Оранжерея». (рис. 2)



Рис. 2. Настольная игра «Оранжерея»

Перейдем к характеристикам сценария «бродилки». Целью игры является преодоление определенного маршрута, которое подразумевает наличие препятствий. Количество шагов, которое должен сделать участник, определяется при броске кубика. Какая цифра выпадает – на такое

расстояние фишка продвигается вперед. Кубик бросается по очереди. В набор входит несколько фишек, устанавливающих максимальное количество игроков. Примерами являются «Путешествие по миру», «Сокровища фараона», «Ушастые гонки», «Алиса в стране чудес». (рис. 3)

Карточные игры являются самым распространенным игровым видом. Сценарий данного вида игр: игроки собирают и меняются карточками. Примеры: «Манчкин», «UNO».



Рис. 3. Настольная игра «Алиса в стране чудес»

Необходимо подчеркнуть, что сценарий приключенческого вида игр более подходит для детей младшего школьного возраста, т.к. дети в данный период воспринимают знания через игру. [3]

На основании проведенного исследования можно сделать вывод о качествах проектируемой игры. Выявление игровых сценариев дает возможность сформулировать концепцию будущего игрового набора, поскольку сценарий является ключевым в привлечении и заострении внимания игроков.

### **Библиографические ссылки**

1. М.С. Кухта, В.И. Куманин, М.Л. Соколова, М.Г. Гольдшмидт. Промышленный дизайн / М.С. Кухта – Томск : Издательство Томского политехнического университета, 2013. – 301 с.

2. Рыбинская Т.А. Основы проектирования промышленных изделий, объектов, сред / Т.А. Рыбинская – Таганрог : Изд-во ЮФУ, 2019. – 45 с.

3. Особенности восприятия информации детьми: как лучше воспринимается информация [Электронный ресурс]. – URL: <https://externat.foxford.ru/polezno-znat/osobennosti-vospriyatiya-informacii-detmi>

4. Ткачев О. Visual бренд: Притягивая взгляды потребителей / О. Ткачев. – Москва : Альпина Бизнес Букс, 2009. – 216 с.

## ИССЛЕДОВАНИЯ ОСОБЕННОСТЕЙ СОЗДАНИЯ ШРИФТОВОЙ КОМПОЗИЦИИ

*Седов А.Е.*

*Студент гр. Д-121*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – Аркатов А.М.*

*старший преподаватель кафедры «Дизайн, изобразительное*

*искусство и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** в статье рассматриваются различные подходы к созданию шрифтовой композиции классификация и основные виды шрифтов, этапы создания шрифтовой композиции и приёмы гармонизации начертания букв.

**Ключевые слова:** шрифт, шрифтовая композиция, принцип создания шрифтовой композиции, виды шрифтов.

**Abstract:** the article discusses various approaches to creating a font composition, classification and main types of fonts, stages of creating a font composition and techniques for harmonizing the lettering.

**Keywords:** font, font composition, the principle of creating a font composition, types of fonts.

В данной статье приведён анализ понятий «шрифт» и «шрифтовая композиция», их отличительные характеристики, приемы и особенности процесса их создания.

Представляется необходимым рассмотреть понятие шрифт, классификацию шрифтов.

Шрифт – важный элемент дизайна, формирующий стиль и влияющий на восприятие информации.

Шрифт в графическом дизайне – это набор символов, которые связаны между собой единым оформлением.

Следует отметить, что классификация шрифтов определяется следующими основными признаками: внешний вид и структура построения букв. На их основе принято выделять пять видов шрифтов: антиквы – шрифты с аккуратными засечками и ярким контрастом; брусковые – шрифты с грубыми и тяжелыми засечками и менее ярким контрастом; гротески – неконтрастные шрифты без засечек; акцидентные – яркие, причудливые, броские; рукописные.

Рассмотрим основные характеристики шрифта: кегль, разрядка, интерлиньяж.

Заметим, что кегль – размер типографского шрифта по вертикали, включающий верхнюю и нижнюю грань отпечатка буквы с учётом её верхнего и нижнего выносных элементов. Измеряется в пунктах.

Разрядка – способ выделения текста, широко использующийся в традиционной русской типографике; заключается в увеличении интервала между буквами.

Интерлиньяж – междустрочный пробел, расстояние между базовыми линиями соседних строк. В компьютерной вёрстке это понятие обычно называют «межстрочный интервал».

Также при создании шрифтовых композиций учитывают такие параметры как: соотношение ширины и высоты знаков, соотношение прописных и строчных букв, апертюра, наличие засечек, контрастность, насыщенность. Рассмотрим их подробнее.

По признаку соотношения ширины и высоты знаков шрифты варьируются. Нагляднее всего их оценивать по букве О. Если она вытянутая, то это узкий шрифт, если, наоборот, более круглая, то широкий.

Выбор вида шрифта относительно ширины и высоты зависит от текстовых форматов и площади полосы набора.

Соотношение прописных и строчных букв означает разницу между заглавными и маленькими буквами стоит учитывать при выборе носителя, на котором будет размещён текст. Типографика должна смотреться целостно, чтобы зрителю было легче читать информацию.

Апертурой называют «открытость» знака, проще всего её оценить по букве С. Параметр показывает, насколько удобнее читать текст. Чем апертюра больше, тем комфортнее.

Наличие и характер засечек – коротких перпендикулярных штрихов на концах букв. Примером гарнитуры с засечками являются – Times New Roman, Garamond, Georgia. Без засечек – Arial, Montserrat, Verdana.

На профессиональном уровне есть разделение на шрифты со скруглёнными, острыми, асимметричными засечками.

Следующий признак – контрастность – разница между горизонтальными и вертикальными штрихами.

Различают шрифты с высоким и низким контрастом. Чем больше разница в штрихах букв, тем контрастнее шрифт. Контрастность важна для печати. Для высококонтрастных шрифтов нужно подбирать качественные материалы и использовать средний или большой кегль, иначе на печати тонкие штрихи не будут заметны. Для текста, набранного мелким кеглем, шрифт должен быть низкого контраста.

Насыщенность определяется толщиной букв. Эту характеристику проще всего описать через начертания: Сверхсветлые – Ultra Light, Extra Light, Thin; Светлые – Light; Нормальные – Book, Regular, Roman; Полу-жирные – Medium, Demi Bold, Semibold; Жирные – Bold, Heavy; Сверхжирные – Extra Bold, Black, Ultra Bold.

Названные характеристики определяют некоторые принципы построения шрифтовой композиции.

Представляется необходимым рассмотреть понятие «шрифтовая композиция» – это композиционное графическое сочинение, состоящее из букв различных гарнитур, элементов букв, слов сочетания слов, цифр.

Шрифтовые композиции в зависимости от взаиморасположения элементов текста делятся на такие виды:

- Симметричная– вертикальная ось симметрии проходит через середину надписи и делит её на две равные части.

- Блочная композиция – все строки текста вписываются в прямоугольник. Блочная композиция может быть симметричной (если один блок) и асимметричной (если несколько блоков).

- Флаговая композиция – текст сдвигается в сторону: либо влево, либо вправо от вертикально проведенной оси. Разметка букв и строк начинается от этой вертикальной прямой.

Для создания шрифтовой композиции необходимо владеть помимо графическими еще и композиционными приемами.

Первостепенное значение в искусстве создания шрифтовой композиции имеет правильный выбор характера шрифта, целесообразность его применения в конкретной работе.

Второй немаловажный момент – изобразительное решение следует осмыслить комплексно, одновременно охватывая все составляющие шрифтовой композиции.

Используя те или иные шрифты надо принимать во внимание факт, что существуют определенные требования к ним, которые определяют главные принципы шрифтовой графики, а именно: Четкость, удобочитаемость, ассоциативная образность шрифта. Чтобы лучше понять содержание этих принципов дадим им определение:

Четкость шрифта – это отношение цветового тона шрифта к тону фоновой поверхности. Это также качество исполнения шрифта и его фактурность.

Удобочитаемость шрифта – узнаваемость знака и пригодность его формы для прочтения, зависящая от рисунка шрифта, его размера, пропорции букв, ритма, формы, насыщенности цвета.

Образность шрифта – экспрессивно-смысловая значимость формы знака, зависящая от формальных средств воздействия его геометрического рисунка. Точное соответствие пластической формы букв содержанию текста.

Необходимость соблюдения требований к шрифту и шрифтовой композиции вызвана психофизиологическими особенностями человека, а также восприятия им информации в процессе чтения и осмысления прочитанного.

Приёмы, используемые при создании шрифтовой композиции.

При создании шрифтовой композиции дизайнеры используют различные приемы и инструменты. Одними из главных инструментов дизайнера является модуль и модульная сетка.

Модуль – это наименьший повторяемый единый неделимый элемент, который при этом служит главным организующим принципом композиции или визуальной системы.

Модульная сетка – система расстояний и отступов, которые делят страницу на модули. Она определяет расположение элементов дизайна: текст, изображение, кнопки и т.д.

Модульная сетка – инструмент, который помогает сделать дизайн-макет. Она состоит из простых геометрических фигур – модулей одинакового размера, расположенных в определённой последовательности. Сетка позволяет разбить макет на равные ячейки и выверить все отступы и размеры каждого объекта так, чтобы они были кратны размеру модуля.

Такая система упрощает работу дизайнеров: помогает сделать макет пропорциональным, понятным и гармоничным.

Рассмотрим пример создания шрифтовой композиции. Выделим основные этапы работы:

### 1. Поиск Образа и характер начертания

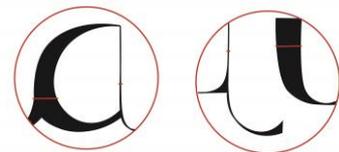
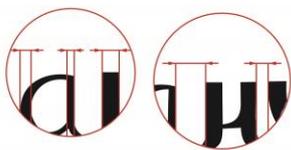
На данном этапе были сделаны поисковые варианты будущей шрифтовой композиции. Уже на этом этапе было принято решение делать акцент на различии начертания.

Санчез  
Санчез

Санчез  
Санчез

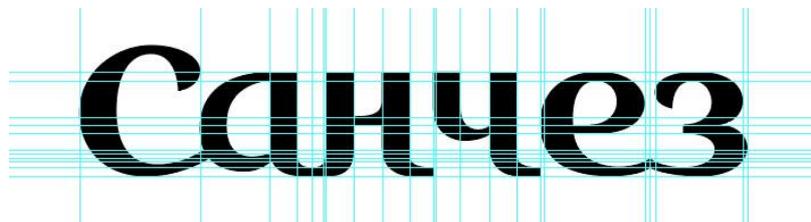
### 2. Поиск пропорций и пластического решения букв

На данном этапе были выявлены основные недостатки поисковых вариантов: слишком контрастные толщины элементов букв, неравномерное расстояние между буквами и излишне декоративные скругления. После чего, с учетом недостатков, были изменены пропорции шрифтовой композиции.



### 3. Проработка деталей

На данном этапе были проработаны детали и сделаны окончательные изменения в шрифтовой композиции, после чего она была полностью утверждена.



# Санчез

На основании изложенного можно утверждать: в процессе создания шрифтовой композиции необходимо учитывать единство образно-пластического решения начертания букв, их читабельность, и соответствие пропорций начертания требованиям к разработке шрифта.

#### **Библиографические ссылки**

1. Шпикерманн Эрик. О шрифте / Эрик Шпикерманн ; перевод с английского Людмилы Лаврухиной. - 2-е изд. - Москва : Манн, Иванов и Фербер, сор. 2018. - 207 с

2. Феличи Джеймс. Типографика: шрифт, верстка, дизайн / Джеймс Феличи; [Пер. с англ. и коммент. С. И. Пономаренко]. - СПб. : БХВ-Петербург, 2004. - 470 с..

3. Королькова А. Живая типографика [Текст] / Александра Королькова. - Изд. 4-е, испр. - Москва : Index Market, 2012. – 219 с.

4. Гордон Ю. Книга про буквы от Аа до Яя / Юрий Гордон. - 2-е изд., испр. и доп. - Москва : Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2013 (М. : Универсум Паблишинг). - 593 с.

5. Чихольд Ян. Образцы шрифтов: руководство с примерами шрифтов для дизайнеров, графиков, скульпторов, граверов, литографов, издательских работников, типографов, архитекторов и студентов художественных училищ / Ян Чихольд ; [пер. с нем. Л. Якубсона]. - Москва : Изд-во Студии А. Лебедева, 2012. - 245 с

УДК 75.023.2

## ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОТДЕЛЬНЫХ КРАСОК, ПРИМЕНЯЕМЫХ В МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

*Круглолимова Д.Е.*

*студент группы Рм-123*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – Модоров О.Н.*

*доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** известно, что палитра, с находящимися на ней красками, многое говорит об отношении к живописи её владельца. Палитра может быть контрастной или мягкой, неожиданной, организованной или беспорядочной, красивой. А может быть просто грязной. *Какова палитра, такова и живопись.* Может это и не правило, однако многие из знающих толк в живописном ремесле людей, попадая в чужую рабочую атмосферу, сознательно или интуитивно обращают внимание на палитру, подчас раньше, чем на саму живопись. А, рассматривая живопись, обращаются вновь к палитре, желая там понять причины тех или иных живописных удач или же затруднений.

**Ключевые слова:** живопись, краски, состав, пигменты, палитра, свойства.

**Abstract:** it is known that the palette, with the colors on it, says a lot about the attitude of its owner to painting. The palette can be contrasting or soft, unexpected, organized or messy, beautiful. Or maybe it's just dirty. What is the palette, so is the painting. Maybe this is not the rule, but many people who know a lot about the painting craft, when they get into someone else's working atmosphere, consciously or intuitively pay attention to the palette, sometimes earlier than to the painting itself. And, considering painting, they turn back to the palette, wanting to understand the reasons for certain pictorial successes or difficulties there.

**Keywords:** painting, paints, composition, pigments, palette, properties.

Рассмотрим изобразительные возможности красок разбив их на группы по цветовому признаку.

В группу белых красок входят белила: цинковые, свинцовые и титановые белила. Белые краски различны по тепло-холодности, имеют разную укрывистость и интенсивность, не одинаково ведут себя со временем. *Белила цинковые* готовятся на основе окиси цинка. Имеют белый цвет с холодным оттенком. Обладают невысокой интенсивностью и кроющей силой. Склонны со временем к растрескиванию и осыпанию. На свету не теряют свою белизну, однако в темноте желтеют. Но, будучи выставлены вновь на свет, принимают первоначальный вид. Прочны. Медленно сохнут. *Белила свинцовые* обладают более тяжёлой и вязкой пастой. Укрывисты. Быстро сохнут. Стойкие к действию атмосферных влияний, но, темнеют под действием сернистых газов. Имеют обратимое свойство желтеть в темноте. В смесях с другими красками дают более тёплые разбелы. Токсичны. *Белила титановые* из всех белил обладают наиболее интенсивным, чистым, белым цветом с холодным оттенком. Имеют высокую кроющую способность. Прочные и стойкие к действию внешних атмосферных влияний. Хорошо сохнут. Пожелтение титановых белил – явление довольно обычное и объясняется действием масляных кислот на пигмент.

Палитра жёлтых красок имеет широкий диапазон как по цветовому тону и светлоте, так и по химическому составу. Данную группу составляют краски, приготовленные на основе различных по происхождению пигментов: натуральных неорганических – охра светлая, золотистая; искусственных неорганических – стронциановая жёлтая, неаполитанская жёлтая, кадмий лимонный, кадмий жёлтый светлый, средний, тёмный, и краска органического происхождения – золотисто-жёлтая ЖХ. *Стронциановая жёлтая* - краска лимонно-жёлтого цвета, несколько глуховатая. Обладает кроющей силой. При высыхании даёт прочную и эластичную плёнку. Она имеет легкий зеленоватый оттенок. *Кадмий лимонный* имеет чистый по тону, холодный цвет. Паста её пластична, легка и стабильна. Обладает кроющей силой. По высыхании не меняет тона. *Кадмий жёлтый средний* - краска средней кроющей способности и интенсивности. Обладает пластичной, лёгкой и стабильной пастой. По высыхании не меняет своей чистоты и насыщенности. Тускнеет от добавления пинена и разбавителя №2. *Охра светлая* - жёлтая земляная краска холодного тона, слабой интенсивности, яркости и цветовой насыщенности. Придает краскам в смесях более мягкий и тёплый оттенок. В смесях устойчива. Паста пластична, легка и

стабильна. Соприкосновения с металлом вызывает её позеленение. *Охра золотистая* - земляная краска, более тёмная и тёплая по цветовому тону. По своим свойствам аналогична охре светлой.

Коричневыми красками являются: марс коричневый светлый и тёмный, умбра жжёная, феодосийская, кудиновская и хотьковская коричневые, более тёмный и холодный по тону орс-дик коричневый, а также тульская коричневая прозрачная, обладающая хорошими лессирующими свойствами. *Сиена натуральная* - земляная краска жёлто-коричневого цвета. Коричневый оттенок её более заметен в корпусных слоях, а желтизна особенно проявляется в тонких лессировках. По мере высыхания в корпусных слоях коричневеет. Добавление разбавителей и лаков несколько высветляет краску и делает её мутной. Отрицательно действует и избыток масла. *Сиена жжёная* - краска красно-коричневая в корпусных слоях и красно-оранжевая в слоях лессировочных. Обладает большой интенсивностью и кроющей силой. *Умбра натуральная ленинградская* - зеленовато-коричневая земляная краска тёплого тона. В прозрачных слоях близка к звучанию тёплых чёрных красок, таких как подольская и звенигородская чёрные. Обладает большой интенсивностью и кроющей силой. *Умбра жжёная* получается путём прокаливания пигмента умбры натуральной. По своим свойствам близка к охрам. Кроющая, средней интенсивности. Паста пластичная и стабильная. Равномерно просыхает на всю глубину нормального слоя. *Марс коричневый тёмный* - земляная краска более тёплого тона, чем умбра жжёная, интенсивная, пластичная и стабильная. Равномерно просыхает на всю глубину нормального слоя.

Ряд красных красок составляют кадмии: оранжево-красный; красный светлый, тёмный, пурпурный; и крапак красный светлый, тёмный. Важное место в ряду красных занимают земляные и искусственные неорганические красные краски. К ним относятся: охра, английская, серпуховская, закарпатская, агаракская, шахназарская и индийская красные краски. Они не обладают яркими цветами, но, как и большинство земель, разнообразны по своим оттенкам. *Кадмий красный светлый* - краска, обладающая большой цветовой насыщенностью, чистотой и яркостью. Имеет высокую кроющую силу. Тускнеет от добавления пинена и разбавителя №2. *Кадмии пурпурный* имеет наиболее глубокий по тону, мягкий красный цвет с холодным оттенком. Обладает наибольшей кроющей силой из всех кадмиевых красок. По основным свойствам аналогична кадмию красному. *Крапак красный тёмный* - краска органического происхождения, малиново-

красного цвета, сильно лессирующая и очень интенсивная. В корпусных слоях обладает большой глубиной и цветовой насыщенностью. Звучание цвета повышается с введением в краску уплотнённых масел или лаков. Чем богаче насыщена паста краплака связующим, тем более эластичной и яркой будет плёнка. Медленно сохнет. *Охра красная* - земляная краска красно-коричневого цвета в корпусном слое и розовато-фиолетовая в разбеле. Готовится из пигмента, полученного путём прокаливания охры светлой. Средней интенсивности, обладает хорошей пастозностью и кроющей силой. Прочная во всех отношениях.

Количественно ряд синих красок не мал, но цветовое различие среди них не столь разнообразное. Выделяются лишь церулеум и хром-кобальты: зелено-голубой и сине-зелёный, являющиеся промежуточным звеном между синими и зелёными красками. Едва заметный фиолетоватый оттенок имеют в разбеле ультрамарин тёмный и кобальт синий спектральный. Ряд основных синих составляют: ультрамарин светлый и тёмный; кобальты синие – светлый, средний, спектральный; лазурь железная; марганцевая голубая и голубая ФЦ. *Ультрамарин тёмный* привлекает своим глубоким синим цветом, незаменимым в палитре, однако обладает серьёзным недостатком, называемым «ультрамариновой болезнью»: со временем и под действием прямых солнечных лучей краска теряет масляную фактуру, высветляется и доходит до состояния меления. Не следует работать ультрамарином пастозно и на тянущих грунтах, а также не применять разбавители в качестве разжижителя краски. *Кобальт синий светлый* обладает большой цветовой насыщенностью и чистотой. Паста пластичная, легко разносится по грунту. Быстро сохнет и, обладая свойствами сиккатива, ускоряет высыхание масла, что нередко является причиной появления трещин в красочном слое. *Кобальт синий спектральный* очень похож на ультрамарин в лессировках, но более светлый в пасте. Обладает средней интенсивностью, сохнет сравнительно быстро, сохраняя при этом свой тон, не темнея, как ультрамарин и не проявляя никаких признаков «ультрамариновой болезни». *Церулеум* - светло-голубая краска слегка зеленоватого тона. Обладает хорошей пастозностью. В отличие от других синих красок имеет свойство сохранять цвет при искусственном освещении, не приобретая ни фиолетового, ни зелёного оттенка. *Хром-кобальт сине-зелёный* занимает промежуточное место между синими и зелёными красками. Её более зелёный оттенок относительно хром-кобальта зелено-голубого связан с

большим содержанием хрома. Средней интенсивности, обладает хорошей кроющей силой.

В группу зелёных красок входят: кобальты зелёные – светлый, светлый «холодный», тёмный; окись хрома; изумрудная зелёная; краски натурального неорганического происхождения – волконскоит, глауконит, севанская зелёная и краски на основе органических пигментов – виридоновая зелёная и зелёная ФЦ, лессирующая, очень похожая на изумрудную в прозрачном слое, но значительно более интенсивная в разбеле. *Кобальт зелёный светлый* - краска характерного цвета и оттенка, небольшой интенсивности, несколько глуховата. Обладает положительными свойствами: пластична и стабильна, хорошо сохнет и ускоряет высыхание красок, состоящих с ним в смеси. По высыхании не меняет своего цвета, даёт хорошую плёнку. *Кобальт зелёный тёмный* - тёмно-зелёная кроющая краска с синеватым оттенком. По основным свойствам схожа с кобальтом зелёным светлым. *Окись хрома* - зелёная краска тёплого и мягкого тона. Обладает сильной кроющей способностью. Аналогично кобальтам зелёным, имеет несколько тяжеловатую под кистью пасту. При разнесении по грунту быстро «садится». Отличается хорошими адгезионными свойствами и большой прочностью плёнки. Желая добиться тонкого слоя, краску следует разводить лаком или льняным маслом. Устойчива к различного рода химическим и температурным влияниям. *Изумрудная зелёная* имеет насыщенный тёмно-зелёный цвет холодного тона. Краска незначительной интенсивности, но обладает глубиной и чистотой цвета. Лессирующая. Паста лёгкая и не требует разбавления даже для получения тонких слоев. Но при необходимости не следует разбавлять пиненом или разбавителем №2 во избежание потери яркости и насыщенности цвета. Однако масло как разбавитель тоже следует вводить в минимальных количествах, так как оно сообщает краске пожелтение. *Виридоновая зелёная* - краска органического происхождения, имеющая насыщенный и глубокий тёмно-зелёный цвет тёплого оттенка. Укрывиста, обладает лессирующими свойствами. Медленно сохнет. *Волконскоит* - краска натурального неорганического происхождения, характерного тёмно-зелёного цвета с оливковым оттенком. В высшей степени глубока и лессирующа, но в то же время обладает слабой интенсивностью. В ряду схожих по лессирующим свойствам зелёных красок, волконскоит имеет более зелёный цвет относительно глауконита или севанской зелёной, имеющей оттенок, скорее, умбры натуральной.

В группу чёрных красок входят: персиковая и виноградная, подольская и звенигородская чёрные, кость жжёная, тиюиндиго чёрная, марс чёрный, шунгит и сажа газовая. *Персиковая чёрная* - краска органического происхождения. Получается путём обугливания персиковых косточек. Краска, близкая по тону виноградной чёрной, но более насыщенная в корпусных слоях и холодная в разбеле. Прочная, обладает кроющей силой. Стойкая к действию внешних атмосферных влияний. Медленно сохнет. *Тиюиндиго чёрная* - краска органического происхождения. В ряду чёрных красок наиболее холодная с чуть фиолетоватым отливом. Интенсивная, обладает лессирующими свойствами и большой кроющей силой. *Кость жжёная* - краска органического происхождения. Пигмент получают обжигом обезжиренных костей животных. Относится к более тёплым краскам. Обладает пластичной и стабильной, средней интенсивности пастой, образующей прочную плёнку. *Подольская чёрная* готовится на основе естественных земляных пигментов. Наиболее тёплая из всех чёрных красок. В прозрачных слоях имеет ясно читаемый коричневый оттенок. Менее укрывиста и интенсивна, но паста, как у многих земляных красок, прочная и стабильная. Необходимо упомянуть и о *саже газовой*. Насыщенная краска, холодного тона в разбеле, обладает большой интенсивностью и кроющей силой. Паста легка и стабильна. Однако, благодаря дисперсности пигмента, возможна его миграция из слоя в слой, утемняя и загрязняя его. Поэтому пользоваться сажёй газовой нужно умеренно и с осторожностью, а в ответственных живописных работах вовсе не применять.

Располагать краски на палитре можно произвольно, но желательно, чтобы в расположении этом прослеживалась некая логика, система, помогающая художнику в его живописной работе. Так, краски можно располагать по мере изменения их от светлых к тёмным, по цветовым группам или по закону контраста, выдавливая взаимодополнительные цвета либо рядом, либо напротив друг друга. Середина палитры традиционно остаётся свободной и используется для смешения красок.

### **Библиографические ссылки**

1. Орлова О. В., Фомичева Т. Н. Технология лаков и красок. – Химия, 1990.
2. Яковлев А. Д. Химия и технология лакокрасочных материалов. – Химия, 1989.

3. Индейкин Е. А., Лейбзон Л. Н., Толмачев И. А. Пигментирование лакокрасочных материалов. – Химия, 1986.

4. Ермилов П. И., Индейкин Е. А., Толмачев И. А. Пигменты и пигментированные лакокрасочные материалы. – Химия, 1987.

5. Беленький Е. Ф., Рискин И. В. Химия и технология пигментов. – Химия, 1974.

УДК 747.012

## СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ РАБОЧЕГО МЕСТА ДЛЯ ПОРТНОГО

*Денисова Т.А.*

*студент группы Д-121*

*Педагогического института.*

*Научный руководитель – Варламова Н.А.*

*доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»,*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия).*

**Аннотация:** в статье приведён анализ требований к рабочему месту и этапы проектирования оптимального рабочего места для портного.

**Ключевые слова:** рабочее место, эргономические требования, рабочая поверхность, рабочее сиденье, образное решение.

**Abstract:** the article provides an analysis of the requirements for the workplace and the stages of designing an optimal workplace for a tailor.

**Keywords:** workplace, ergonomic requirements, work surface, work seat, figurative solution.

На сегодняшний момент несмотря на тенденции массового производства одежды профессия портного по-прежнему является востребованной. По сравнению с предприятиями массового производства, где за каждый этап пошива отвечает отдельный специалист, портной выполняет все процессы, владеет навыками создания эскиза, конструирования лекал, раскроя, сборки деталей, обработки и отделки изделия. При таком объёме ра-

бочих операций и количестве средств труда важна правильная организация рабочего места для повышения производительности и обеспечения комфорта.

Исходя из вышесказанного, появляется необходимость разработки рабочего места для портного с зонами, учитывающими особенности основных этапов создания изделия, и возможностью работать как сидя, так и стоя. Стоит обратить внимание что рабочее место должно быть оснащено достаточным местом для хранения инструментов и материалов, расположения оборудования.

Целью исследования является проектирование оптимального рабочего места для портного.

Для достижения цели были поставлены следующие задачи:

- изучить эргономические требования к рабочему месту портного, учитывая необходимость разных рабочих положений
- разработать конструкцию мебели для рабочего места портного

При проектировании рабочего места важно учитывать специфику его организации, которая зависит от характера решаемых задач и особенностей предметно-пространственного окружения [2]. Так, должны соблюдаться требования к размерам мебели, её пространственной компоновке, эргономические требования к рабочей поверхности и рабочему сиденью.

В учебном пособии «Эргономика» А.И. Феха говорится о том, что при расчетах эргономических параметров рабочих мест на основе антропометрических данных необходимо учитывать:

- положение тела работающего (стоя, сидя, лежа), а также возможность его изменения;
- величину размаха рабочих движений; необходимость (или ее отсутствие) ограничения рабочего пространства (кабины, отсеки, площадки и т. п.);
- возможность регулирования параметров рабочего места;
- возможность передвижения сиденья, педали, подставки для ног;
- параметры обзорности [3].

Выбор рабочего положения важен для определения размеров рабочей поверхности. Он определяется величиной усилий, которые затрачивает человек при выполнении трудовых операций, размахом движений, необходимостью переходить с места на место или возможностью сосредоточить свою работу на одном месте, точностью и темпом выполнения трудовых операций [4]. Высота рабочей поверхности при выполнении работ стоя зависит от тяжести труда и роста работающего:

Категория работ	Высота рабочей поверхности, мм, при организации рабочего места		
	женщин	мужчин	женщин и мужчин
Легкая	990	1060	1025
Средняя	930	980	955
Тяжелая	870	920	895

[1].

При проектировании рабочего места для выполнения работ в положении «сидя» необходимо обратить внимание на эргономические требования к рабочему сиденью. В учебном пособии «Основы эргономики и безопасность труда» Н.И. Чепелева, С.Н. Орловского, А.Ю. Щекина приводится следующая классификация рабочего сиденья: по степени стабилизации рабочей позы, набору элементов рабочего сиденья, типу конструкции элементов сиденья, степени подвижности, степени мягкости и т. п. [4]. Оптимальную рабочую позу обеспечивает соотношение между высотами рабочей поверхности и рабочего сиденья: 280–300 мм при наклонном корпусе и 350 мм при выпрямленном корпусе [4].

Заметим, что рабочий процесс портного состоит из множества рабочих операций и требует наличия нескольких зон. Для обеспечения условий для комфортной работы портного необходимо наличие больших рабочих поверхностей, правильной организации мебели для быстрого доступа к материалам и инструментам.

При проектировании рабочего места выделяют следующие этапы: исследование специфики профессии; поиск образного решения, эскизирование; определение рабочих зон; разработка конструкции и выбор материалов; выполнение конструкторской документации; создание чистового макета в масштабе с использованием эргонома.

При изучении этапов работы портного, было выявлено, что необходимо наличие следующего оборудования: стеллаж для хранения рулонов ткани, рабочая поверхность для создания лекал и последующего раскроя ткани, этажерка с гладильной доской для влажно-тепловой обработки, рабочая поверхность для шитья и обработки изделия, стул, место для хранения готовых изделий.

В качестве основы образного решения использовались пластичные формы, ассоциирующиеся со струящейся тканью.

На поисковых эскизах (рис. 1) представлены этапы изменения формы: уменьшение массивности некоторых конструкций, использование

единой пластики, смена расположения мебели для достижения композиционного равновесия.

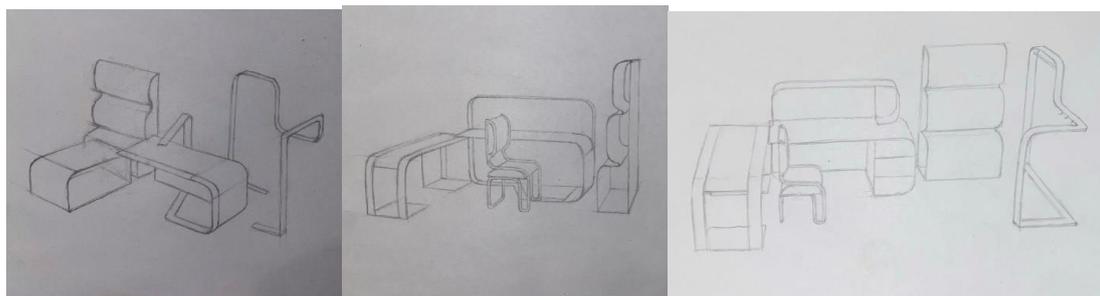


Рис. 1. Поисковые эскизы формы рабочего места

Последний эскизный вариант был взят за основу с последующим изменением конструкций для достижения соответствия функциональным и эргономическим требованиям.

При создании конструкции учитывались эргономические и функциональные требования, поэтому были внесены следующие изменения:

- изменение высоты и ширины рабочей поверхности для работы с выкройками для возможности работать стоя, а также для возможности задвигать этажерку с гладильной доской под стол для экономии места;

- изменение ширины и высоты стеллажа для хранения рулонов ткани, также предусмотрено наличие рёбер жесткости для надёжной фиксации гнутой части стеллажа;

- уточнение высоты основной рабочей поверхности для шитья и высоты рабочего сиденья, чтобы соотношение между высотами составляло 350 мм при выпрямленном корпусе. А также изменение ширины стола для удобного расположения оборудования;

- перфорация гнутой полки, расположенной на основной рабочей поверхности, для возможности установления светильников;

- установление органайзера для хранения ниток, а также создание выдвижных ящичков в столе хранения остальных инструментов;

- уточнение конструкции каркаса стула, предусмотрено наличие рёбер жесткости для сиденья.

- перфорация основной рабочей поверхности и установление полки под столешницей для расположения швейной машинки, чтобы при шитье ткань лежала ровно на поверхности.

Предполагаемые материалы для изготовления: стальной лист толщиной 1.5 мм, алюминиевый лист толщиной 2 мм и 1 мм, фанера толщиной

15 мм и 10 мм, алюминиевые профильные трубы 60 х 20 мм, 40 х 20 мм толщиной 2 мм.

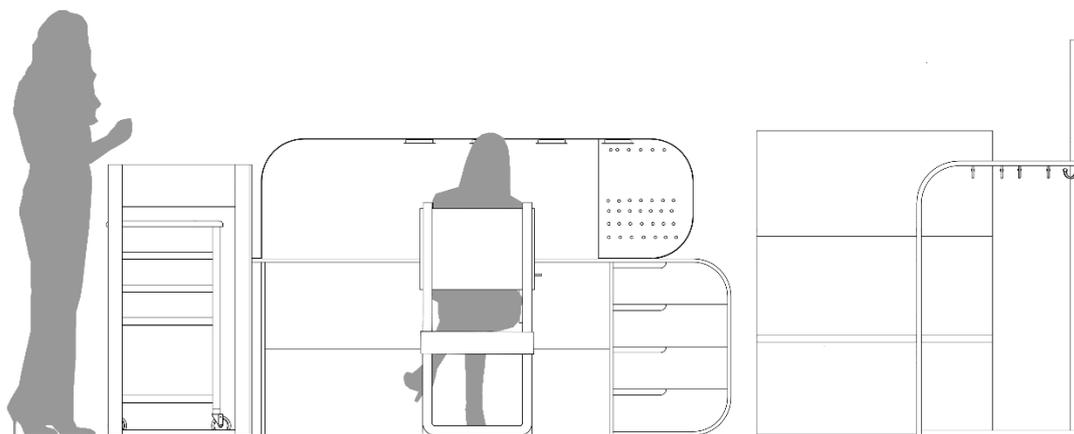


Рис. 2. Эргономическая схема рабочего места портного

На основании изложенного можно утверждать, что учёт рассмотренных параметров в процессе проектирования рабочих мест позволяет оптимизировать условия труда, обеспечивая не только физический но и эмоционально-психологический комфорт человека в процессе труда, повысить его мотивацию.

### **Библиографические ссылки**

1. ГОСТ 12.2.033-78 «ССБТ. Рабочее место при выполнении работ стоя. Общие эргономические требования».
2. Сидоров. А. А., Конспект лекций по основам эргономики для студентов по направлению подготовки 072500.62 – Дизайн / Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых ; сост. А. А. Сидоров. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2013. – 20 с
3. Фех. А. И., Эргономика : учебное пособие / А.И. Фех; Томский политехнический университет. - Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2014. - 119 с
4. Чепелев Н. И., Основы эргономики и безопасность труда: учебное пособие / Н.И. Чепелев, С.Н. Орловский, А.Ю. Щекин. – Красноярск, 2018. – 253 с.

УДК 747.012

## ОСОБЕННОСТИ СОСТАВЛЕНИЯ ПРОФЕССИОГРАММЫ ПРИ ПРОЕКТИРОВАНИИ РАБОЧЕГО МЕСТА

*Кузюткина А.Ю.*

*студент группы Д-121*

*Педагогического института*

*Научный руководитель – Варламова Н.А.*

*доцент кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Педагогического института*

*Владимирского государственного института*

*(г. Владимир, Россия)*

**Аннотация:** в статье исследуются особенности построения профессиограммы для оптимальной организации рабочего места. Обозначены этапы составления профессиограммы мастера по изготовлению коллекционных миниатюр, её применение при проектировании и функциональном зонировании рабочего места.

**Ключевые слова:** рабочее место, профессиограмма, проектирование, рабочие зоны, организация пространства.

**Abstract:** the article examines the features of constructing a professionogram for the optimal organization of the workplace. The stages of drawing up a professionogram for a master in the production of collectible miniatures, its use in the design and functional zoning of a workplace are outlined.

**Keywords:** workplace, profession chart, design, work areas, space organization.

Общеизвестно, что эффективность труда напрямую зависит от качества производственной среды. Одним из показателей высокого качества является оптимальная организация рабочих мест с учетом трудовых операций.

Представляется необходимым рассмотреть понятие «рабочее место».

По мнению Н. Подымалова – это неделимое в организационном отношении звено производственного процесса, обслуживаемое одним или несколькими рабочими, предназначенное для выполнения одной или не-

скольких производственных или обслуживающих операций, оснащённое соответствующим оборудованием и технологической оснасткой. [1]

Рабочее место является одной из составляющих рабочего пространства, где под последним понимается некоторый объем, предназначенный в рабочей системе для трудовой деятельности, где располагается производственное оборудование, с которым взаимодействует человек в рабочей среде. Следовательно, оно должно обеспечивать функциональность и удобство выполнения трудовых задач сотрудниками.

Представленные определения позволяют сделать вывод, что рабочее место должно учитывать особенности деятельности сотрудника, специфику его производственных задач и отвечать требованиям эргономичности.

Подчеркнём, что основные требования к порядку организации рабочих мест указываются в Трудовом кодексе Российской Федерации и других Федеральных законах и регламентируются ГОСТ 12.2.032-78, ГОСТ 12.2.033-78.

Следует отметить, что компоновка и функционал рабочего места взаимосвязаны с особенностями деятельности сотрудников. Рассмотрим процесс организации рабочего места мастера по изготовлению коллекционных миниатюр.

Заметим, что миниатюра – это малая скульптурная форма, процесс её создания основан на выполнении операций высокой точности. Так же на основе миниатюр создаются игровые локации – «диорамы», состоящие из отдельных миниатюр и объектов, которые образуют общий сюжет. Вне зависимости от масштаба, такой вид работ требует высокой степени детализации.

Современные производственные технологии предусматривают инновационные способы изготовления, позволяющие повысить точность и детализацию, другие направлены на экономичное производство и обеспечивают высокий уровень повторяемости – трёхмерное моделирование и печать.

Представляется необходимым рассмотреть взаимосвязь трудовых операций и компоновки рабочего места. Анализ трудовых операций осуществляется посредством создания профессиограммы.

Заметим, что профессиограмма – это система признаков, описывающих профессию, включающая в себя перечень норм и требований, предъявляемых этой профессией или специальностью к работнику [2]. В ней обозначены профессиональные функции и особенности ее освоения, свя-

занные с определенными психофизиологическими качествами человека, организацией производства.

Рассмотрим процесс построения профессиограммы мастера по изготовлению коллекционных миниатюр. Необходимые трудовые операции, предусматривают владение следующими навыками: владение специальными компьютерными программами: программные комплексы для 3D моделирования и скульптинга, программы-слайсеры для подготовки моделей к 3D печати; ручная обработка деталей абразивными материалами, роспись деталей заготовки.

Заметим, что работа с компьютером занимает большую долю рабочего времени, что может причинять работнику дискомфорт, негативно влиять на его зрение. Названное обстоятельство обуславливает размер и высокое разрешение монитора. Следует учитывать, что компьютерная техника достаточно чувствительна к наличию в помещении различной пыли, а значит место для цифрового этапа работы должно быть от неё защищено. Обычно, локацию, в которой происходит этап цифровой разработки моделей, называют чистой зоной.

Исходя из названных обстоятельств при проектировании зоны работы за компьютером предусматривается столешница радиусом 413 мм., подходящая для установки широкоформатного монитора или моноблока. В столешнице предусмотрено отверстие для монтажа проводов, а под ней – специальный отсек для установки удлинителя, роутера и т.д. Такой вариант расположения коммуникаций позволяет добиться должного уровня эстетичности и эргономичности. Так она отделяется от остальных рабочих зон зигзагообразной акриловой перегородкой.

Следующим шагом в процессе создания современной уникальной коллекционной миниатюры можно выделить её 3D печать. Для проведения этой операции необходим подходящий 3D принтер. Основными вариантами на сегодняшний день являются FDM/FFF принтеры с диаметром сопла до 0,25 мм., фотополимерные SLA принтеры или порошковые SLS принтеры. Все они обладают не малым уровнем выделяемого шума, порядка 50 дБ. Также желательно снизить вероятность попадания в рабочую область принтера пыли и прочей грязи, ведь это может негативно повлиять на результат печати. Нельзя забывать и о различных парах, которые могут выделяться при работе с некоторыми материалами, некоторые из них, например, стирол, могут быть даже токсичными.

Для того чтобы оградить человека от излишнего шума и вредных испарений принтера на рабочем месте предусмотрен специальный кейс, выполненный из ДСП и акрилового полимера с плотно закрывающейся дверцей, что предотвращает попадание пыли и посторонних предметов. Данный конструктивный элемент позволяет выделить вторую рабочую зону, используемую во время работы мастера непосредственно с 3D принтером [3].

Заключительным этапом в создании коллекционной миниатюры является её сборка и покраска. Пред сборкой необходимо по месту подогнать друг к другу все детали миниатюры, при необходимости обработать их надфилями и другими абразивными инструментами, после чего склеить. Если некоторые детали миниатюры до этого печатались на 3D принтере, то от них необходимо отделить поддерживающие структуры. Всё это связано с образованием довольно большого количества мелкого мусора и пыли, а значит для выполнения этих процедур в рабочем месте должна быть предусмотрена грязная зона. Также в этой зоне можно проводить и окраску моделей, ведь этот процесс связан с использованием красок, растворителей и прочих технических жидкостей.

На основе обозначенных требований в разрабатываемом рабочем месте была обозначена ещё одна рабочая зона, представляющая собой поверхность, отделённую от чистой зоны и зоны печати зигзагообразной акриловой перегородкой. Она предусмотрена для операций, связанных с образованием пыли, так как остальные зоны будут от неё защищены. Для процесса окраски предусмотрены органайзеры для хранения инструментов и красок, место для хранения щетки-сметки.

Также в работе часто могут возникать достаточно скоротечные или редко выполняемые, но важные задачи. К ним можно отнести: уборку рабочего места, техническое обслуживание аппаратуры, изучение тематической литературы. Для выполнения этих задач в предлагаемом рабочем месте выделена дополнительная рабочая зона. В ней могут храниться книги и справочники, заготовки миниатюр. В ней же хранятся инструменты для уборки и обслуживания различных технических устройств, применяемых в работе над миниатюрами.

Опираясь на построенную профессиограмму, было спроектировано рабочее место для мастера по изготовлению коллекционных миниатюр, включающее функциональные зоны: чистая (рисунок 1, выделена голубым цветом)- для работы с ПК и тематической литературой, зона работы с 3D принтером (рисунок 1), выделена розовым, желтым цветом), зона для об-

работки и окраски моделей (рисунок 1, выделена зеленым цветом). Центральная часть композиции, выполненная в виде ширмы, позволяет визуально и функционально разделить названные зоны.

Конструкция рабочего места состоит из двух столешниц, которые крепятся к опорам, зигзагообразной перегородки с местами хранения красок, коробом куда монтируется 3D принтер, полки для хранения готовых изделий и подставки для абразивных инструментов. Композиционное решение рабочего места выполнено с учетом особенностей этапов работы.

В качестве материалов в проекте были выбраны: ЛДСП для столешниц, опор и полок; и прозрачный композит на основе акрилового полимера для центральной части конструкции.

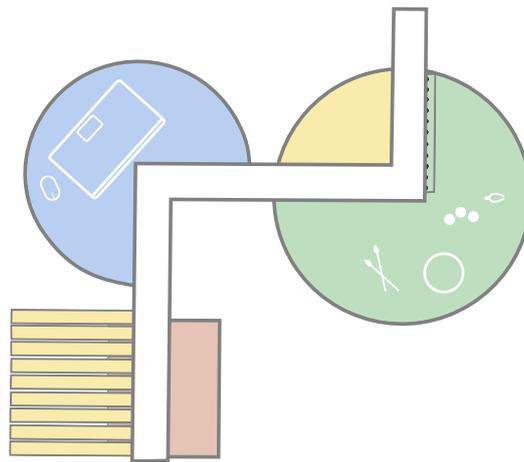


Рис. 1. Схема функционального зонирования

Таким образом можно сделать вывод о том, что, подробно проработанная профессиограмма позволяет выделить основные функции и потребности работника. Понимание этих требований является ключевым фактором для организации продуктивной деятельности сотрудников и проектирования его рабочего места.

### **Библиографические ссылки**

1. Подымалов Н. Проблемы повышения качества производства // Плановое хозяйство : Издание Госплана СССР. – М.: Госплан СССР, 1991. – № 1. – С. 123.

2. А. И. Кочергин Т. Н. Бабак эргономическое проектирование рабочего места оператора [Текст] : учебно-методическое пособие / А. И. Кочергин Т. Н. Бабак. – Минск: БНТУ, 2019. – 27 с.3.

3. Сигаилов Д. А. Основы проектирования и конструирования в системе 3D-печати. – СПб.: БХВ-Петербург, 2016.

*Научное электронное издание*

ИССЛЕДОВАНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ  
КАК ПЕРСПЕКТИВНОЕ РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Материалы всероссийской научно-практической конференции

18 декабря 2023 г.

Владимир

*Издаются в авторской редакции*

За содержание статей, точность приведенных фактов  
и цитирование несут ответственность авторы публикаций

**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  
vggu33.design@yandex.ru