

Владимирский государственный университет

**АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ И ОПЫТ
МОДЕРНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Материалы региональной научно-практической конференции

Владимир, 24 декабря 2024 года

Владимир 2025

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

АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ И ОПЫТ МОДЕРНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Материалы региональной научно-практической конференции

Владимир, 24 декабря 2024 года

Электронное издание



Владимир 2025

ISBN 978-5-9984-2051-1
© Коллектив авторов, 2025

УДК 378

ББК 74.4

Редакционная коллегия:

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

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

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

Н. А. Варламова, доцент кафедры дизайна, изобразительного искусства
и реставрации ВлГУ, член Союза дизайнеров РФ (член редколлегии);

Е. О. Шевцова, ст. преподаватель кафедры дизайна, изобразительного искусства
и реставрации ВлГУ (член редколлегии);

П. И. Рузанова, ст. преподаватель кафедры дизайна, изобразительного искусства
и реставрации ВлГУ (член редколлегии)

Издаются по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Актуальные аспекты и опыт модернизации художественного академического образования [Электронный ресурс] : материалы регион. науч.-практ. конф. Владимир, 24 дек. 2024 г. / Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых ; Пед. ин-т, Каф. дизайна, изобр. искусства и реставрации. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2025. – 198 с. – ISBN 978-5-9984-2051-1. – Электрон. дан. (5,24 Мб). – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). – Систем. требования: Intel от 1,3 ГГц ; Windows XP/7/8/10 ; Adobe Reader ; дисковод CD-ROM. – Загл. с титул. экрана.

Сборник посвящен актуальным проблемам исследования и модернизации художественного академического образования, рассматриваются современные тенденции научных исследований в сферах: методологические аспекты формирования творческих способностей в изобразительной деятельности, сохранения и реставрации культурного наследия, проектирования объектов эстетически выразительной и комфортной материальной среды, опубликован по материалам региональной научно-практической конференции «Актуальные аспекты и опыт модернизации художественного академического образования». Конференция состоялась 24 декабря 2024 года на базе кафедры дизайна, изобразительного искусства и реставрации Педагогического института ВлГУ.

Издание адресовано преподавателям, аспирантам, студентам вузов, а также всем интересующимся художественным образованием.

ISBN 978-5-9984-2051-1

© Коллектив авторов, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

Ю. Н. Анохина

**ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА
ПО РЕСТАВРАЦИИ, КОНСЕРВАЦИИ СТАНКОВОЙ ТЕМПЕРНОЙ
ЖИВОПИСИ В СУЗДАЛЬСКОМ ФИЛИАЛЕ СПБГИК В РАМКАХ
СОТРУДНИЧЕСТВА С ГОСНИИР**..... 8

А. Р. Дащенко

**ОСНОВНЫЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ СВЯТИТЕЛЯ
НИКОЛАЯ** 13

Д. Е. Круглолимова

**ИНФРАКРАСНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ СТАНКОВОЙ
ЖИВОПИСИ**..... 18

М. А. Тренина

**ИССЛЕДОВАНИЕ ИКОНОГРАФИИ ОБРАЗА
«АРХАНГЕЛА ГАВРИИЛА»**..... 23

Д. Е. Круглолимова

**РЕНТГЕНОГРАФИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ИКОНЫ
«ОБРАЗ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ ВЛАДИМИРСКОЙ»**..... 28

К. Д. Лысенин

**ИСТОРИЧЕСКИЙ СУЗДАЛЬ КАК ГОРОД-МУЗЕЙ:
У ИСТОКОВ ИДЕИ**..... 31

А. С. Шишкова

**ТЕХНОЛОГИЯ ЗОЛОЧЕНИЯ В ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНЕ,
ИМИТАЦИЯ ПОЗОЛОТЫ** 36

А. С. Стрункина

**ИССЛЕДОВАНИЕ И РЕСТАВРАЦИЯ ИКОН XIX ВЕКА:
«ИЕРУСАЛИМСКАЯ БОГОМАТЕРЬ», «ТРОЕРУЧИЦА»
И «ВЕЛИКОМУЧЕНИК ПАНТЕЛЕИМОН».
ЭНТОМОЛОГИЧЕСКИЕ РИСКИ ПОВРЕЖДЕНИЯ ИКОН** 40

<i>А. В. Фролова</i> ПРАКТИКА УКРЕПЛЕНИЯ КАРТОННОЙ ОСНОВЫ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ	46
<i>П. Н. Чуклинова</i> ИССЛЕДОВАНИЕ И РЕСТАВРАЦИЯ ИКОНЫ XIX ВЕКА «СВ. ВЛМ. ФЛОР, ЛАВР, ВЛАСИЙ И ГЕОРГИЙ»	52
<i>А. Ш. Шишкова</i> ДВУСТОРОННЯЯ ЖИВОПИСЬ НА ХОЛСТАХ. ИСТОКИ ПОЯВЛЕНИЯ, ПРОБЛЕМЫ РЕСТАВРАЦИИ И ЭКСПОНИРОВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	56
<i>А. И. Борисова</i> ПОЗДРАВИТЕЛЬНЫЕ ОТКРЫТКИ И МИНИАТЮРЫ В. И. РУЗИНА В ТЕХНИКЕ ОФОРТА ИЗ ЛИЧНОЙ КОЛЛЕКЦИИ А. И. БОРИСОВОЙ.....	61
<i>Е. Ю. Белова</i> ИССЛЕДОВАНИЕ ТРЕБОВАНИЙ К ОСВЕТИТЕЛЬНЫМ ПРИБОРАМ ДЛЯ ДЕТСКИХ ИГРОВЫХ ПЛОЩАДОК	68
<i>Т. А. Денисова</i> СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ТРАНСФОРМИРУЕМОГО ОБОРУДОВАНИЯ ДЛЯ ПРОФИЛАКТИКИ СКОЛИОЗА ДЛЯ ДЕТЕЙ.....	75
<i>Е. В. Дмитриева</i> ИССЛЕДОВАНИЕ ХАРАКТЕРИСТИК ФИРМЕННОГО СТИЛЯ ДЛЯ ОФОРМЛЕНИЯ ДЮКИНСКОГО ЗАКАЗНИКА.....	85
<i>А. С. Карпикова</i> СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ПРОЕКТИРОВАНИИ ЗВУКОЗАПИСЫВАЮЩИХ СТУДИЙ	90

<i>В. А. Коровина</i> СОВРЕМЕННЫЕ СИСТЕМЫ ОСВЕЩЕНИЯ В ПАРКОВЫХ ЗОНАХ	96
<i>А. Е. Седов</i> ИССЛЕДОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ В ОБОРУДОВАНИИ КНИЖНЫХ МАГАЗИНОВ	100
<i>А. И. Товарнова</i> РАЗВИТИЕ СИСТЕМ ВИЗУАЛЬНОЙ НАВИГАЦИИ	104
<i>А. И. Субботина</i> ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ПЛАСТИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ В ВЫБОРЕ МАТЕРИАЛОВ В СКУЛЬПТУРЕ	107
<i>Д. А. Корепанова</i> СПЕЦИФИКА ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ КОЛОРИТ	110
<i>А. М. Мелконьян</i> ОСОБЕННОСТИ КЛАССИФИКАЦИИ ТЕМАТИЧЕСКОГО НАТЮРМОРТА	115
<i>В. О. Власова</i> ОБУЧЕНИЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЮ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ЦВЕТА ПРИ ИЗОБРАЖЕНИИ ПОРТРЕТА	119
<i>Ю. Е. Евреева</i> СОВРЕМЕННАЯ СКУЛЬПТУРА – ЧТО МОЖНО СЧИТАТЬ ИСКУССТВОМ	122
<i>В. А. Кочина</i> СВЕТОВОЙ КОНТРАСТ В ЖИВОПИСИ	125
<i>Р. В. Видякова</i> РОЛЬ КОМПОЗИЦИИ В ГРАФИЧЕСКОМ РИСУНКЕ ГОРОДСКОГО ПЕЙЗАЖА	129

<i>Р. В. Видякова</i> СИНТЕЗ ТЕХНИКИ И ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ГРАФИЧЕСКОМ РИСУНКЕ	133
<i>А. В. Потахина</i> ВЗАИМОСВЯЗЬ КОМПОЗИЦИИ, ЭРГОНОМИКИ И ПРОПОРЦИЙ	137
<i>А. В. Потахина</i> СИМБИОЗ ДИНАМИКИ И СТАТИКИ. ВЛИЯНИЕ АБСТРАКТНОЙ СКУЛЬПТУРЫ НА АРХИТЕКТУРНЫЕ ФОРМЫ	142
<i>С. А. Федоренкова</i> ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ СКУЛЬПТУРЫ ИЗ КЕРАМИКИ	146
<i>Н. М. Федотова</i> КОМПОЗИЦИЯ СОВРЕМЕННОГО ГОБЕЛЕНА ЦВЕТОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ	150
<i>Н. М. Федотова</i> СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СЮЖЕТНОЙ КОМПОЗИЦИИ В ГОБЕЛЕНЕ	159
<i>А. Д. Винокурова</i> РАЗВИТИЕ ЦВЕТОВОГО ЗРЕНИЯ У ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ РИСОВАНИЮ	166
<i>А. Р. Дащенко</i> ИССЛЕДОВАНИЕ ИКОНЫ-ПОДОКЛАДНИЦЫ «ВЛАДИМИРСКАЯ БОГОМАТЕРЬ» КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.	172

<i>А. Р. Дащенко</i> ИССЛЕДОВАНИЕ И РЕСТАВРАЦИЯ КАРТИН В. П. ВОПИЛОВА.....	175
<i>Д. Е. Круглолимова</i> ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ СТЕКЛОВОЛОКОННОЙ КИСТИ В РЕСТАВРАЦИИ СТАНКОВОЙ ТЕМПЕРНОЙ ЖИВОПИСИ.....	178
<i>А. С. Стрункина</i> ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ ОБРАЗА «СВЯТАЯ ВЕЛИКОМУЧЕНИЦА ВАРВАРА»	181
<i>Д. Е. Круглолимова</i> РЕНТГЕНОГРАФИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ СТАНКОВОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ НА ПРИМЕРЕ ДВУХ КАРТИН ИЗ СОБРАНИЯ КОСТРОМСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА.....	186
<i>А. Р. Дащенко</i> КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ КАРТИНЫ В. П. ВОПИЛОВА 1891 Г.....	190
<i>А. В. Котова</i> ИССЛЕДОВАНИЕ ТРЕБОВАНИЙ К ИГРОВОМУ ОБОРУДОВАНИЮ ДЛЯ ДЕТЕЙ.....	193

**ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА
ПО РЕСТАВРАЦИИ, КОНСЕРВАЦИИ СТАНКОВОЙ
ТЕМПЕРНОЙ ЖИВОПИСИ В СУЗДАЛЬСКОМ ФИЛИАЛЕ
СПБГИК В РАМКАХ СОТРУДНИЧЕСТВА С ГОСНИИР**

Аннотация: Статья посвящена описанию построения учебного процесса в Суздальском филиале СПбГИК с привлечением научных консультантов. Приводится пример дипломной работы с анализом, проведенных реставрационных мероприятий.

Ключевые слова: реставрация, научный консультант, профессиональные компетенции.

Суздальский филиал федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры» создан приказом Министерства культуры Российской Федерации от 23.12.2011 № 1229 в связи с реорганизацией Суздальского художественно-реставрационного училища в форме присоединения к федеральному государственному бюджетному образовательному учреждению высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры».

Во время обучения студенты осваивают дисциплины профессионального, художественного и общеобразовательного циклов. Таким образом, формируется необходимая база знаний. Процесс обучения представляет собой теоретические и практические занятия.

Практические занятия по реставрации проводятся непосредственно на памятниках, которые поступают из музейных собраний, частных коллекций и Храмов. Одной из главных задач является формирование у студентов профессионального научного подхода к реставрации.

Согласно ФГОС СПО по специальности 54.02.04. Реставрация, формой аттестации по дисциплине «Реставрация» является решение Реставрационного совета с обязательным привлечением высококвалифицированных специалистов.

Суздальский филиал СПбГИК сотрудничает с Государственным научно-исследовательским институтом реставрации. Специалисты института регулярно проводят консультации, принимают участие в приёме экзаменов и защите дипломов, а также привлекают студентов для участия в научных конференциях. Советы проходят продуктивно, студенты готовят реставрационную документацию, заключения исследований, представляют памятники для утверждения или корректировки задания, в рамках которого, в ближайшие месяцы выполняют свои дипломные работы.

Последние годы на специализации «Реставрация, консервация станковой живописи» активно проводится реставрация икон относящиеся к XIX веку из действующего Свято-Успенского Космин мужского монастыря села Небылое Владимирской области. Студенты изучают методики, подбирают способ работы, проводят предварительное детальное изучение поверхности под микроскопом. Решения принимаются Реставрационным Советом Суздальского филиала СПбГИК. На этом этапе начинается сотрудничество с научными консультантами при возникновении сложных ситуаций, которые требуют экспертного мнения.

На четвертом, завершающем курсе обучения студенты получают дипломную работу. Каждой работе присваивается тема, выполняется практическая часть и составляется реставрационный паспорт памятника. В качестве приложения составляется более развернутая историческая справка.

Далее необходимо подробнее описать опыт проведенных реставрационных мероприятий на примере дипломной работы «Реставрация, консервация иконы «Спаситель в узах» XIX в, поступившей из Космина монастыря. Целью работы являлось историко-художественное изучение памятника, выявление особенностей и проведение консервационно-реставрационных мероприятий, направленных на восстановление и сохранение иконы.

Сюжет «Спаситель в узах» встречается довольно редко в русской иконописи, так как восходит к католической традиции и в России возникает только в начале XVIII в. Данный иконографический тип изначально распространяется в деревянной народной скульптуре и именуется как «Христос в темнице» или «Полунощный Спас». Как правило, на подобных иконах, аналогично скульптуре, Христос изображен сидящим в накинута на плечи багрянице и увенчанный терновым венцом. Его ноги и руки связаны веревкой, в одной из которых находится трость. Эти атрибуты являются характерными деталями сцены поругания, что можно назвать общей чертой с западной иконописью. С данным типом иконографии очень схожи сюжеты:

«Се человек», «Муж скорбей». Но в отличие от западных традиций, где акцент был на физических мучениях, в православном иконописании проявление мучений не изображалось, однако на данной иконе мы можем наблюдать кровь, стекающую из ран от венца, что делает ее уникальной. Сюжет имеет культурную и историческую ценность, а икона представляет собой интересный для изучения и реставрации памятник.

При поступлении икона находилась в аварийном состоянии. Наблюдалось расхождение досок основы, многочисленные вздутия, отставания, утраты левкаса и красочного слоя, летные отверстия жука-точильщика, плотное поверхностное загрязнение основы, а также неравномерное лаковое покрытие с грубыми мазками темно-красного плотного лака.

Следуя утвержденному на реставрационном совете плану мероприятий, были проведены необходимые визуальные и физико-химические исследования, затем проведены процессы по укреплению и раскрытию иконы. При выполнении процесса по укреплению учитывалось, что на иконе находится два слоя левкаса, наполнитель которых, в обоих случаях – мел. Способ работы подбирался методом проб и выполнялся в несколько этапов. Вначале применялся метод пропитки кистью и укрепление открытым способом. Из-за плохого проникновения клеевых растворов вглубь красочного слоя, выполненного в масляной технике, и плотно нанесенного лака, был применен метод с подогревом. Таким образом получилось добиться равномерного распределения клеевого раствора и размягчения красочного слоя для укладки жестких вздутий с использованием фторопластового шпателя. Наносилась профилактическая заклейка, укладывались вздутия, подклеивались отставания и паволока. Далее были проведены процессы по консервации основы, удалены загрязнения, проведена склейка досок основы. После демонтажа шпонок в нижнем пазе было обнаружено полое крупное отверстие в древесине. По рекомендации ведущего специалиста ГОСНИИР Першина Дмитрия Сергеевича было принято решение использовать для восполнения смесь из раствора кроличьего клея и древесной муки с добавлением микросфер из стекла (*Прецизионные стеклянные шарики*).

Следующей сложной задачей была работа над раскрытием изображения на иконе. В ходе исследования памятника в ультрафиолетовых лучах поверх авторского лака наблюдалось нелюминесцирующее покрытие темно-красного цвета с четко заметными хаотичными мазками от кисти, брызгами, подтеками. Через темное покрытие не просвечивало авторское изображение.

Главным принципом стало равномерное утончение. Были проведены пробы для выбора рабочего состава. Сложность этого процесса заключалась в том, что природа лака была неизвестна, а его плотность не давала определить сохранность авторской живописи. Был выбран участок до плеч Спасителя и раскрыт на $\frac{1}{2}$ части. Уже на этом этапе оказалось, что есть промежуточный слой лака, не поддающийся воздействию рабочего состава. Он отличался структурой (*вязкий, более плотный*) и темно-коричневым цветом. В ультрафиолетовом свете этот лак был также глухого темного цвета. Для работы с ним вновь подбирался растворитель. Таким образом, выяснилось, что на иконе три слоя лака. Работа велась поэтапно. Раскрытие живописи от потемневших слоёв лака позволило проводить дальнейшее исследование иконы. На раскрытых участках удалось увидеть задуманный автором колорит изображения, рассмотреть детально личное письмо. После удаления плотного лака в местах утрат был обнаружен нижележащий живописный слой, отличающийся по колориту.

В рамках дипломной работы, не стояло задачи выполнения полного цикла реставрационных мероприятий. Студенткой была выполнена достойная работа, материалы реставрационного паспорта используются, как методическое пособие для следующего реставратора, продолжившего работу и для других студентов. После проведенных мероприятий по консервации и реставрации икона приобрела свою оригинальность, стало возможным определить точно иконографический тип, предотвращены последующие разрушения.

Областью профессиональной деятельности выпускников специальности 54.02.04. Реставрация согласно ФГОС СПО является реставрация и консервация памятников истории, культуры и произведений искусства. При успешном завершении обучения по данному направлению подготовки выпускнику присваивается квалификация «Художник-реставратор». Обязательным требованием к освоению программы подготовки является обладание профессиональными компетенциями, которые выражаются в умениях: определять виды и причины разрушений, состояние сохранности объекта реставрационных работ, проводить анализ исторических и искусствоведческих данных. Проводить необходимые физико-химические исследования, обосновывать выбор методик проведения реставрационных работ. Проводить работы по реставрации, консервации, оформлению реставрационной документации.

Для того, чтобы добиться результата необходимо придерживаться определенных условий в процессе обучения. В первую очередь, на теоретических занятиях преподавателям дисциплин профессионального цикла и профессионального модуля необходимо передать студенту весь объем научной, актуальной в настоящее время, учебной информации в области реставрации и консервации произведений декоративно – прикладного и изобразительного искусства. Сотрудничество и связь с научными консультантами ГОСНИИР, возможность участия в конференциях в качестве слушателей и выступающих, а также обращение к публикациям института помогает в решении этих задач.

Очень важен практический опыт для того, чтобы правильно выбрать, обосновать и применить методику, оформить реставрационную документацию.

Для достижения этих целей важно, чтобы обучающийся работал с подлинными памятниками истории и культуры, «вживую», прикасался к той исторической эпохе, к которой принадлежит данный предмет. Тогда обеспечивается всесторонний подход как к реставрации, так и к исследованию.

Таким образом, задача образовательной организации – создать необходимые условия для освоения обучающимися образовательной программы на качественном уровне, чтобы выпускник соответствовал требованиям ФГОС СПО. И работа с произведениями культуры и искусства в рамках практической подготовки студентов в сотрудничестве со специалистами ГОСНИИР по специальности 54.02.04. Реставрация полностью решает эту задачу.

Список использованной литературы

1. Федеральный закон от 29.12.2012 N 273-ФЗ (ред. от 19.12.2023) "Об образовании в Российской Федерации"
2. Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи. – Издательский дом «Художественная школа», 2013

А. Р. Дащенко

студент, Педагогический институт, кафедра ДИиР, группа Р-122

E-mail: smt58520180418@mail.ru

Е. О. Шевцова

старший преподаватель, Педагогический институт, кафе дра ДИиР,

E-mail: zontova-ekaterina@mail.ru

ОСНОВНЫЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ СВЯТИТЕЛЯ НИКОЛАЯ

Аннотация: в статье рассматривается семантика и символика иконописного образа Николая Чудотворца Мирликийского. Актуальность работы заключается в том, что на реставрацию в мастерские кафедры Дизайна, изобразительного искусства и реставрации ПИ ВлГУ поступила икона «Св. Николай Чудотворец». Были проведены консервационно-реставрационные мероприятия, в результате которых выявлены характерные отличительные черты изображения святителя Николая.

Ключевые слова: иконографические образы, икона, консервация и реставрация, иконопись.

Как известно, местное почитание святителя Николая, архиепископа Мирликийского, началось уже во второй половине IV в., вскоре после его смерти. Так же святитель Николай Чудотворец – самый почитаемый святитель на Руси со времен принятия христианства.

Иконография этого святого достаточно распространена и разнообразна. Появление новых образов связано с конкретными случаями благодатной помощи Великого Чудотворца. Изучив имеющиеся источники, можно выделить 4 основных типа изображения.

1. «Поясной».

Святой изображён по пояс, с благословляющей правой рукой и Евангелием, открытым или закрытым, в левой руке. Святитель облачён в фелонь пурпурного цвета и омофор – широкую длинную полосу материи с изображением крестов – знак архиерейской власти. Омофор символизирует уподобление епископа Христу в попечении о спасении людей и особую полноту Божественной благодати и силы. Левая рука святого, держащая Евангелие, покрыта омофором и ризой – в знак почтения к Божественным Словам.

Слева и справа от Святителя часто изображаются фигуры Христа и Богородицы. Они напоминают о чуде, которое произошло на Никейском соборе 325 г. Согласно церковному преданию, святой Николай во время споров дал пощёчину нечестивому Арию, за что был лишён священства. Но многим было видение, как сам Спаситель и Божия Матерь принесли святителю Николаю Евангелие и омофор – знаки святительского достоинства. После этого ему вернули сан архипастыря [1].

2. «Ростовой».

В русской иконописи получает распространение особое изображение святого Николая с разведёнными в стороны руками, в позе, напоминающей Орланту. В греческих памятниках при ростовых изображениях епископов использовался другой тип, с прижатыми к торсу руками. Облачение составляют: риза, поручи, фелонь, под которой видна палица, и омофор. Древние святители обычно изображались именно в фелони, а не в саккосе, так как до XIV в. правом ношения саккоса обладал только Константинопольский патриарх. Изображение Святителя Николая в полный рост с Евангелием получило название «Никола Зарайского» по названию города, где находился образ.

Еще одним примером ростового изображения является икона «Никола Можайский». Николай Чудотворец изображён с мечом в правой руке и городом (крепостью) в левой руке. На этих иконах Святитель почитается как защитник христианских городов. Прототипом для данной иконы могла послужить резная скульптура святителя Николая XIV в. Некоторые исследователи считают такую иконографию заимствованной из Западной Европы, где культивировался образ воинствующего епископа с мечом в руке.

3. «Оплечный».

Оплечные изображения святителя Николая известны в русской иконописи с конца XV в., а в Византии значительно раньше. В большом количестве распространение иконы данного типа получили после того, как Иван Грозный был посажен на великое княжение 19 декабря 1533 г. (Николин день). Так как на них фиксировали только лик крупным планом и фрагменты фелони и омофора на плечах и не изображалась благословляющая десница святителя, популярность таких образов возросла снова лишь в XIX в., особенно в старообрядческой среде.

Так чаще святитель изображается оплечно, где виден только белый омофор с тёмными крестами и небольшой фрагмент ворота, украшенный

драгоценными камнями. Лик крупный с высоким и широким лбом, крупными глазами, тонким длинным носом и небольшим ртом. Отличительной чертой является то, что лик и плечи святого занимают почти всю поверхность доски, голова с нимбом касается верхнего поля, как бы выступая навстречу молящемуся.

Оплечные изображения святого Николая могут входить в изводы с избранными святыми на полях, которые устанавливались в храмах, и в пядничных моленных иконах, писавшихся по частным заказам.

Исключительным образцом оплечной иконографии является образ «Никола Отвратный», изображающая святителя, как свидетельствуют надписи на иконах, отвращающим от зла, бесов, несчастий и всякой скверны. Она появилась в XVIII в. и получила широкое распространение в старообрядческих храмах [3]. На таких иконах святой Николай угодник представлен чаще со слегка повёрнутой вправо головой, отведёнными влево зрачками сильно укрупнённых глаз. Внесение динамики придаёт образу психологическую напряжённость. Этому способствует изображение в нижней части некоторых икон пальцев благословляющей десницы святителя и фрагмента закрытого Евангелия в сильном ракурсе.

4. «Житийные иконы».

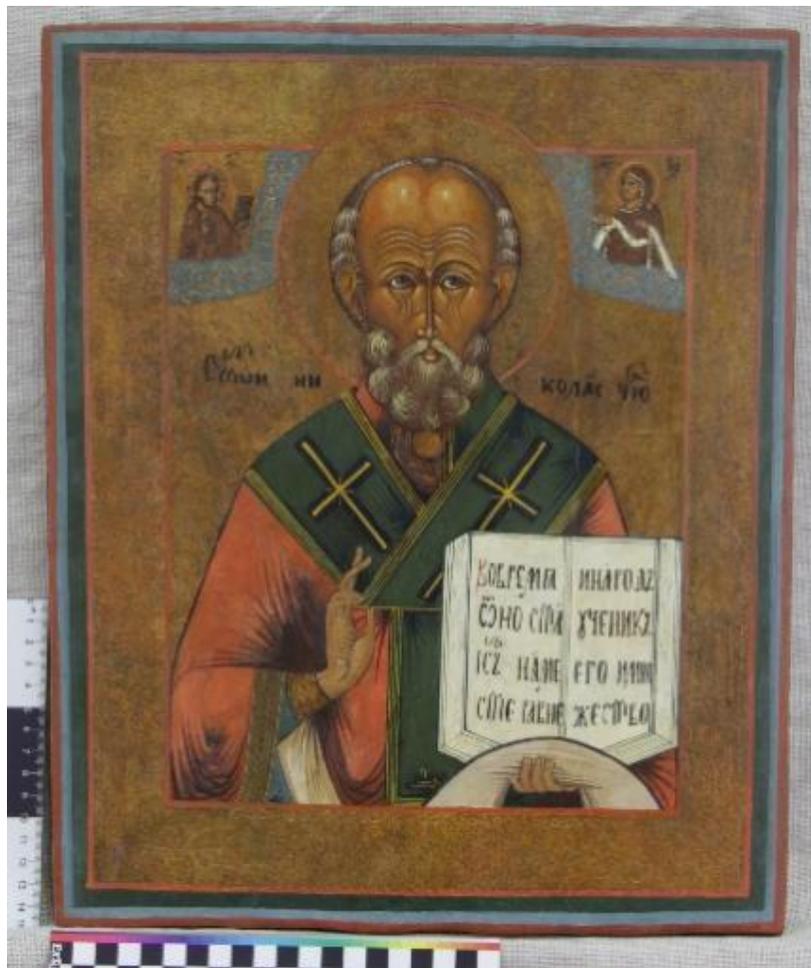
Это самый распространённый тип изображения святого Николая Чудотворца в России, известные с VIII-XIV вв. Основанием для иконографии служат списки жития святого, акафист, тексты служб, и т.д. Житийные иконы имеют самую проработанную иконографию, как средника, так и клейм в отдельности. В различных рукописных источниках также повествуется о чудесах, совершенных святителем на территории Древней Руси, например, сюжет «Чудо о киевском детище».

Состав и порядок житийного повествования мог переставляться, что накладывало отпечаток на характер иконографии святого. Основными сюжетами жития являются: рождение, обучение грамоте, поставление во священники, помощь в бедах, таких как чудеса Святителя Николая: «Спасение корабля во время бури», «Чудо о трёх корабельщиках», «Возвращение Агрикова сына Василия из сарацинского плена», «Спасение трёх мужей от казни» [2].

Среди житийных икон ярким примером служит икона «Никола Великорецкий». В среднике представлено поясное изображение святого Николая в святительском облачении. Средник окружают восемь житийных клейм.

Композиционной особенностью житийных икон Николая Великорецкого является крупный размер клейм, равных по величине среднику. Последовательность сюжетов представлена по их значению:

1. Приведение во учение.
2. Явление святителя Николая царю Константину во сне.
3. Спасение Дмитрия от потопления.
4. Служба святителя Николая.
5. Чудо о корабельниках.
6. Избавление трёх воевод от казни.
7. Спасение Василия, Агрикова сына.
8. Погребение святителя Николая [3].



*Икона «Николай Чудотворец»
конец XIX – начало XX вв.
Размер: 41,9 x 34 x 2 см, ч/с.*

Икона, поступившая на реставрацию, относится к типу изображения «Поясной». Святой одет в омофор – темно-зеленого цвета, с узорами желтых крестов и обводок с темными силуэтами от них. Алый саккос с бардовыми складками с молочно-бежевой внутренней отделкой ткани. Подризок – темно-зеленого цвета, а поручи охристые. Фон иконы с имитацией позолоты и резными узорами на левкасе, в виде геометрического и растительного орнаментов. Как и сложилось иконографически, в угловых сегментах в облаках слева изображаются Господь Иисус Христос, а справа – Пресвятая Богородица с дарованным Николаю омофором в руках. Святой Преподобный Николай Чудотворец держит в руках Евангелие, которое напоминает людям о Слове Божиим, напутствуя и созерцая свыше жизнь человеческую.

Данная икона является ярким примером иконописи конца XIX в. Результаты исследований можно использовать для изучения иконографии икон подобных типов.

Список использованной литературы

1. Иерей Владимр Партала «Краткое описание типов икон святителя Николая». <https://azbyka.ru/otechnik/ikona/kratkoe-opisanie-tipov-ikon-svjatitelja-nikolaja/>
2. «Николай Чудотворец с житием» https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst_id=558
3. Официальный сайт Иконописного отделения Санкт-Петербургской Духовной Академии «Святой Николай Чудотворец. Иконография» <https://icon.spbda.ru/2014/05/22/svyatoy-nikolay-chudotvorec-ikonograf/>

Д. Е. Круглолимова

студентка, Педагогический институт, кафедра ДИИР, ВлГУ, группа Рм-123,

E-mail: darkruglolim@hotmail.com

Д. Т. Евтушенко

ассистент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, ВлГУ,

E-mail: evtusshenkodar@yandex.ru

ИНФРАКРАСНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ

Аннотация: Актуальность применения инфракрасного излучения для исследования живописи заключается в том, что оно позволяет провести более тонкий неразрушающий анализ красочных слоёв. В возможности такого метода входят: обнаружение условных знаков, выявление ранних вариантов композиции, определение химического состава картины и определение века, в котором были нанесены конкретные слои краски. В совокупности, полученные данные могут быть использованы при дальнейшей атрибуции произведения.

Ключевые слова: инфракрасное излучение, исследование, икона, живопись, реставрация.

Последние достижения в области разработки инфракрасных камер позволяют обнаружить и фотофиксировать как подмалёвки и перемалевки, так и целые картины, которые художник позже переписал. Подобным образом инфракрасное излучение используется для изучения различных типов объектов, например - антикварных письменных документов для проявления технического углерода в чернилах.

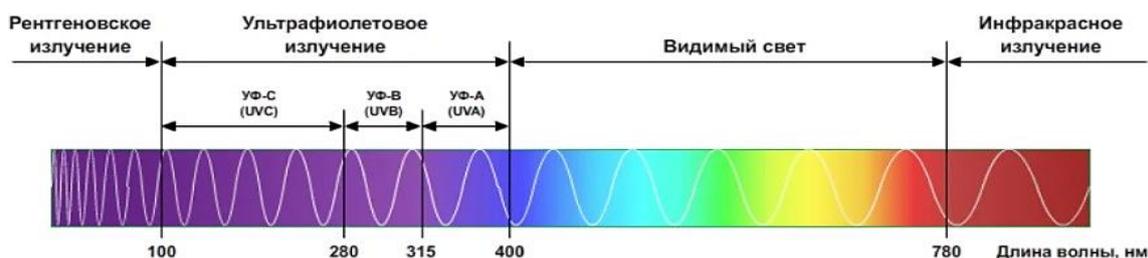


Рис. 1. Электромагнитный спектр излучения

Инструментом для реставраторов, позволяющий идентифицировать и документировать картины, служит инфракрасная камера. Такие камеры, основанные на технологии коротковолнового инфракрасного излучения, позволяют увидеть детали под поверхностью картины, куда не проникает видимый свет. К примеру, камеры «Osiris» и «Apollo» обеспечивают более контролируемое освещение и регистрацию изображения в разных диапазонах инфракрасного спектра.

Для исследования произведений станковой живописи на кафедре ДИИР в лаборатории была технически модернизирована веб-камера под использование ее в исследовательских целях. Первоначально был удален ИК-фильтр внутри веб-камеры, блокирующий инфракрасное излучение. Такой фильтр обычно устанавливается в цифровые фотокамеры перед сенсором. Затем, был дополнительно встроен специальный инфракрасный длинноволновый проходной фильтр (800 нм), предназначенный для отсекаания всего спектра излучения, кроме инфракрасного.

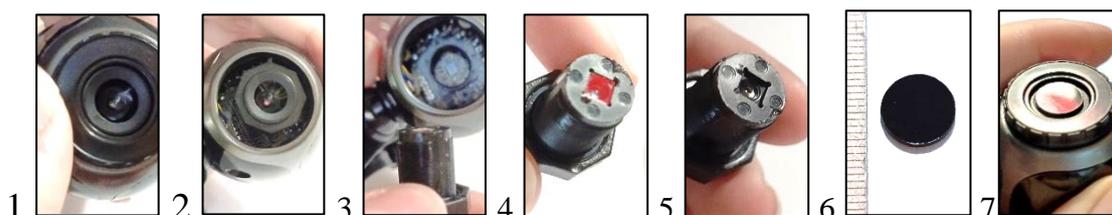


Рис. 2. Поэтапная техническая модернизация веб-камеры

На практике эффективность проникновения ИК-лучей в верхние слои структуры исследуемого произведения зависит от нескольких факторов:

1. Длина волны. Инфракрасный диапазон широк, более длинные волны проникают глубже, но дают меньше детализации.

2. Тип грунта: некоторые грунты, особенно содержащие минеральные пигменты, могут быть более прозрачными для инфракрасного излучения.

3. Толщина грунта: с увеличением толщины грунта эффективность проникновения снижается.

Далее, исследование живописи в ИК лучах проводилось на палете с нанесенными образцами масляных красок. На полученных фотографиях можно увидеть, что многие краски стали не просто светлее, а вообще прозрачными в ИК-лучах.

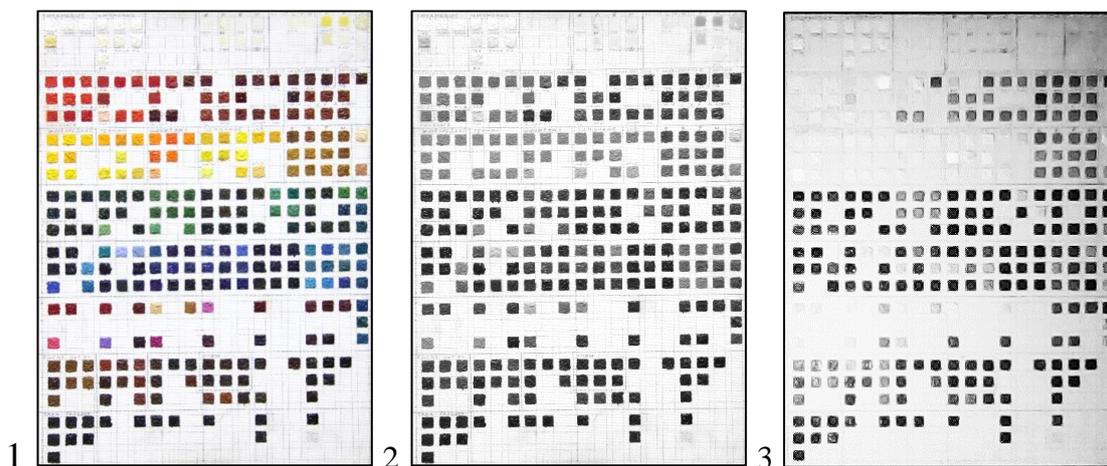


Рис. 3. Пигменты красок в видимом (цветное (1) и ч/б фото (2)) и инфракрасном излучении (3)

Например, невидимыми стали цинковые белила. Частичную прозрачность имеют краплак, кармин, индийский желтый, кобальт синий, сульфид кадмия и коричневый. Все медьсодержащие пигменты стали абсолютно черными. Светлыми стали киноварь, кобальт зеленый, окись хрома, кобальт синий, коричневый. Флуоресценция некоторых пигментов в инфракрасной области со вспышкой особенно яркая в кадмийсодержащих красках: кадмий красный, кадмий оранжевый, кадмий желтый лимонный и кадмий зеленый. Более приглушенно свечение имеют белила и индийский желтый. Краплак темный и кармин, показывают незначительное свечение.

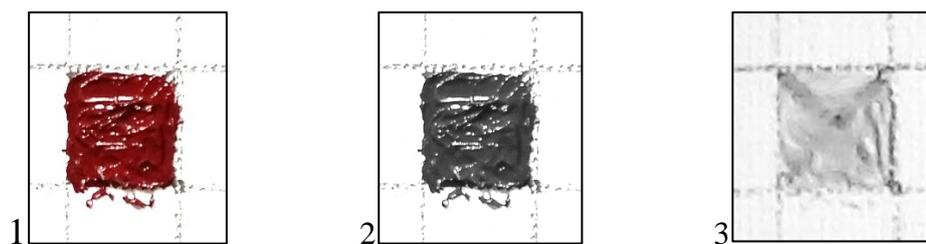


Рис. 4. Краплак в видимом (цветное (1) и ч/б фото (2)) и инфракрасном излучении (3) (краска просвечивает нижележащий «Х», нанесенный графитным карандашом)

Использование ИК лучей представлено и на примере исследования произведений станковой темперной живописи. При изменении длины волны падающего излучения изменяются оптические характеристики вещества, в зависимости от его химического состава в структуре иконы. Поверхностные пигменты обычно прозрачны при длине волны более 1100 нм, по-

этому инфракрасный свет проникает в верхние слои произведения. Инфракрасный свет, отражается от основы, затем поглощается подмалёвком и даёт возможность увидеть под первым слоем пигмента важную информацию о первоначальном замысле художника или выявить детали, имеющие исторический контекст. Потемневший лаковый слой икон достаточно прозрачен для инфракрасного излучения. Хорошо выявляются изображения и надписи. Становится виден рисунок, закрытый пигментом, контуры фигур, одежды, складки, если есть скрытые утраты – они также проявляются. Для инфракрасных лучей прозрачны и многие виды загрязнений, под которыми могут быть выявлены надписи или рисунок произведения. На тыльной стороне памятника нечёткие надписи могут стать более читаемы, если они выполнены угольным или графитным карандашом. ИК-лучи способны проникать сквозь некоторые материалы, кроме пигментов, это связующие вещества, используемые в живописи, а также грунт.



Рис. 5. Фрагменты иконы в видимом и инфракрасном излучении

В результате проведенных исследований станковой живописи в инфракрасном спектре реставратор может расширить представления о произведении в таких деталях как: подготовительный рисунок под живопись, поновления, утраты под слоями записей, обнаружить нечитаемые надписи, маркировки, подписи, сделанные графитным или угольным карандашом. Также, по результатам свечения пигментов, можно предположить химический состав картины и столетие, в котором были нанесены конкретные слои краски. Это помогает понять, подлинное ли полотно перед исследователем, подверглось ли оно каким-либо реставрационным вмешательствам, а также найти пигменты и связующие вещества в масляных или темперных красках, характерные для своего времени творчества художника. Полученные данные могут быть использованы при дальнейшей атрибуции произведения, а также выявлении его художественной и культурной значимости.

Список использованной литературы

1. Гренберг, Ю.И. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи – М. : ГОСНИИР, 2000. – 106 с.
2. Кочкин, С.А. Комплексные исследования (экспертиза) произведений живописи: научно-методическое пособие – Череповец: Порт-Апрель, 2021. – 71 с.
3. Invis_light Пигменты масляных красок в ультрафиолетовом и инфракрасном свете. Инфракрасная люминесценция // Живой журнал [Электронный ресурс]. <https://invis-light.livejournal.com/1043.html/>

М. А. Тренина

студент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, группа Р-122,

E-mail: treninamasha0@gmail.com

Д. Т. Евтушенко

ассистент, Педагогический институт, кафедра ДИИР,

E-mail: evtusshenkodar@yandex.ru

ИССЛЕДОВАНИЕ ИКОНОГРАФИИ ОБРАЗА «АРХАНГЕЛА ГАВРИИЛА»

Аннотация: Статья посвящена изучению иконографии образа Архангела Гавриила. Анализируются атрибуты и элементы облачения Архангела. Особое внимание уделялось функциям и роли Архангела Гавриила в христианской традиции, а также его изображению в иконописи.

Ключевые слова: иконография, икона, Архангел Гавриил, Благовещение Пресвятой Богородицы, домонгольский период, Новый Завет.

Традиционно Архангел Гавриил изображается как молодой и привлекательный юноша, обладающий нимбом и крыльями. Он одет в длинную рубашку, называемый хитоном, с воротником и манжетами, украшенными золотыми украшениями. Его одеяние белого цвета символизирует святость и чистоту Архангела. На плечах посланника Божьего висит плащ нежно-зеленого оттенка, символизирующий весеннюю траву, поскольку зелень указывает на вечное обновление природы, а, следовательно, и всего живого на Земле (рис. 1, в) [4].

Не реже можно увидеть Архангела Гавриила на иконах, облаченным в диаконские одеяния: орарь – лента, перекинута крест-накрест через плечи, и стихарь – широкое платье из парчи. Этот тип богослужебной формы подчеркивает служебную роль Архангела, который был послан с важной вестью. Крылья, расправленные за спиной, символизируют скорость и стремительность, необходимые для выполнения данных ему задач (рис. 1, б).

Как известно, божественного посланца можно легко узнать по лилии или ветви пальмы, которые он держит в правой руке; в первом случае это олицетворяет невинность, а во втором – благую весть.

Среди различных атрибутов и элементов, сопутствующих облачению Архангела, можно выделить следующие: жезл или скипетр, который олицетворяет власть, дарованную ему Богом; зеркальную сферу (рис. 1, в), символизирующую его способность видеть судьбы людей; зажженный фонарь это знак невидимого божественного света; диадему, точнее, её упрощённый вариант – ленту, которая обвивает голову с крупным драгоценным камнем, расположенным на лбу. Развивающиеся концы этой ленты призваны олицетворять послушание Богу [5].



а)



б)



в)

Рис. 1. а) Икона «Архангел Гавриил» XV в. Материал: дерево, темпера, 152x54 см.

б) Икона «Архангел Гавриил» XVI в. Материал: дерево, темпера, 94 x 36 см.

в) Икона «Архангел Гавриил» XVI в. Материал: дерево, темпера, 131x59 см.



Рис. 2. Икона «Благовещение Пресвятой Богородицы» XII в. 30-40-е годы. Новгородская школа

Как известно, изображения Архангела Гавриила, созданные в XII – XIII веках, относятся к эпохе, предшествующей монгольскому влиянию на земли Руси.

Одной из таких икон является «Устюжское Благовещение», созданное в первой трети XII века, которое чудесным образом сохранилось после нашествия татар и монголов. В настоящее время этот шедевр можно увидеть в Третьяковской галерее (рис. 2).

Необходимо отметить, что сюжет иконы происходит из одного из эпизодов Нового Завета: Архангел Гавриил приносит Пречистой Деве радостную весть о рождении Спасителя. Главной осо-

бенностью данного изображения является Богомладенец, который изображён на груди своей Матери, словно спускающийся в ее утробу. Его фигура представлена в красных тонах, что прекрасно сочетается со складками одеяний Богородицы, которые также выполнены в красном цвете.

Тело Младенца обнажено, его лишь обвивает набедренная повязка, что явно символизирует будущее жертвоприношение и распятие. Голова Богородицы слегка наклонена к небесному посланцу, который предстает перед ней. В ее руках находится клубок красной пряжи, из которого, по преданию, она должна соткать нити для завесы в Иерусалимском храме (рис. 3) [3].

Удивительно, что на изображении Богородицы в мафории, который представляет собой объёмное покрывало с капюшоном, отсутствуют знакомые звезды, которые символизируют её вечную девственность. Архангел Гавриил подаёт правую руку к Марии, создаётся впечатление, что он собирается её благословить. Однако этот жест имеет ораторское значение и указывает на начало его речи. В то же время рука Архангела словно перебарывает собой дистанцию от неё, как будто он не осмеливается приблизиться к той, кому приносит весть. Его поза намекает на наличие непреодолимого барьера между небесным и земным существами. Различие их сущностей – светящегося ангела и человеческой Марии – также подчеркивается цветами их одеяний. Огненная и сияющая природа Гавриила отражается в охряных и золотых оттенках, контрастирующих с багряными и пурпурными тонами одежды Богородицы, которые обычно ассоциируются с земными монархами. Благодаря уникальному иконографическому приему взгляд Архангела Гавриила направлен и на Богородицу, и на зрителя.

В верхней части иконы в синей мандоле изображён Ветхий Денми (Бог Отец), окружённый серафимами и херувимами. В его левой руке находится свиток, а правая рука поднимается в благословляющем жесте, указывающая на Богородицу, излучая поток света. Как известно, что событие, связанное с названием этой иконы, относится к избавлению Великого Устюга



Рис. 3. Икона «Благовещение Пресвятой Богородицы». XVI в. Ярославская школа.

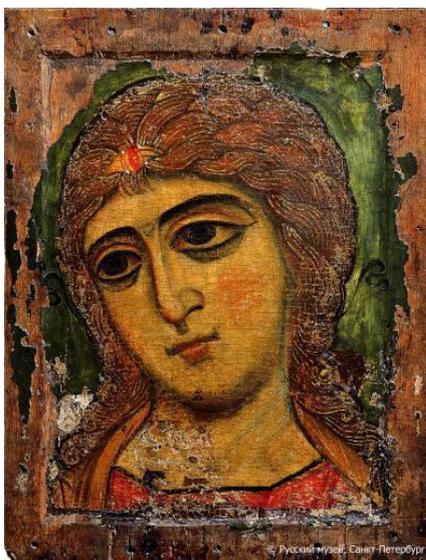
Материал: Дерево, левкас, темпера

от метеоритного дождя. По легенде, в 1290 году во время стихийного бедствия святой преподобный Прокопий молился перед ней, и миро, исходящее от образа, привело к уходу грозовой тучи в пустынное место, находящееся в 21 км от города.



*Рис. 4. Икона «Архангел Гавриил» XII в. Новгород (?)
Материал: дерево, темпера.
48 x 39 см*

данная икона относится к новгородскому стилю. Она была впервые найдена в середине XIII века в колокольне Кремля среди вещей, которые должны были быть уничтожены.



*Рис. 5. Икона «Благовещение Пресвятой Богородицы». XVI в.
Псковская школа. Материал:
Дерево, паволока, левкас, темпера*

Ещё одной яркой иконой домонгольского периода с изображением Архангела Гавриила является «Ангел Золотые волосы». Лик архангела пронизан глубоким горем, что также видно в его больших глазах. Икону отличает однородность цветов, гладкости линий и соответствие форм. Особенностью её является тонкая сетка из золотого ассиста, состоящая из штрихов из сусального золота, которая покрывает волосы ангела, что дало название этому произведению. Ассист олицетворяет нетварный свет Фавора, который осиял лицо Христа во время Его Преображения.

По мнению исследователей искусства, данная икона относится к новгородскому стилю. Она была впервые найдена в середине XIII века в колокольне Кремля среди вещей, которые должны были быть уничтожены.

Икона передавалась из музея в музей, пока не была окончательно выставлена в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге.

Необходимо ответить, что существует множество иконографических представлений, посвящённых сцене Благовещения. Самое старое изображение этого события из Библии было создано в III веке и связано с живописью в катакомбах. На фреске в катакомбах Прискиллы (Рим) мы видим Архангела Гавриила в традиционной одежде Древнего Рима, без нимба и крыльев. Он указывает правой рукой на сидящую Богородицу, которая склонила голову в знак покорности этому жесту (рис. 5).

В V веке Гавриил получил ангельские крылья. Это изображение можно увидеть на византийском диптихе VI века.

Сцена Благовещения основана не только на Евангелии от Луки, но также черпает вдохновение из апокрифических текстов, таких как «Протоевангелие Иакова» и «Евангелие псевдо-Матфея». В этих произведениях рассказывается, что ангел Божий появился перед Марией, когда она занималась пряжей или черпала воду из колодца. Этот эпизод изображён, например, на известной иконе «Устюжское Благовещение» или в мозаике базилики Санта Мария Маджоре. Другой сюжет, называемый «Предблаговещением» говорит о том, что: именно тогда Мария впервые услышала голос Гавриила у источника, а их диалог уже происходил в её доме.

К XVII столетию на территории Руси начинает набирать популярность новый вид иконографии «Благовещения», где Богородица изображается с книгой в руках. Иногда в качестве элемента обучения она держит не книгу, а свиток, что является ясным намёком ее устремлённость в познание перед приходом благой вести.

В период с XVII по XIX века распространения получают изображения Архангела Гавриила, которые часто включали атрибуты, связанные с его функциями вестника и посланника Бога. В более поздних иконах второй половины XIX – XX веков Гавриил часто изображается с цветущей лилией, символизирующей чистоту и непорочность. В современной иконописи Гавриил продолжает изображаться в образе благообразного юноши с нимбом и крыльями за плечами, держащего атрибуты, соответствующие сюжету иконы. [3]

В заключении стоит подчеркнуть значимость образа Архангела Гавриила в контексте новозаветной традиции. Иконографический образ этого ангела многогранен и непрост. Он эволюционировал на протяжении веков. Гавриил нашёл своё воплощение в разнообразных формах церковного искусства, включая монументальную живопись, иконопись и облачения для богослужений. Особое место в сердцах верующих занимает именно Архангел Гавриил, ведь он выступает в роли посланника, который приносит радостную весть Девке Марии о предстоящем чуде, о предстоящем рождении Сына Божьего – Иисуса Христа.

Список использованной литературы

1. Алдошина А. Е., Монахиня Иулиания (Соколова М. Н.) Труд иконописца. Сергиев Посад: Св.-Троиц. Сергиева лавра, 1998. 158 с.

2. Барская, Н. А. Сюжеты и образы древнерусской живописи / Н. А. Барская. – ISBN 5-09-003309-9. – Москва: Просвещение, 1993. – 223 с. – Текст: непосредственный.

3.Е.М. Саенкова, Иконография Архангела Гавриила http://angelologia.ru/iconographia/184_e_m_saenkova.htm

4.Галина Бочарова, Златовласый Ангел с лилией: икона архангела Гавриила <https://pravoslavie.wiki/ikona-arhangela-gavriila.html?ysclid=m60jwvqqlz608202042>

5. Ян Капитула, Русская Православная Церковь Николаевский Собор <https://nikolaevskii-sobor.ru/kniga.php?page=ikonografia-arhangela-gavriila>

УДК 75.025.4

Д. Е. Круглолимова

студент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, ВлГУ,
E-mail: darkruglolim@hotmail.com

Е. О. Шевцова

старший преподаватель, Педагогический институт, ВлГУ, кафедра ДИИР,
E-mail: zontova-ekaterina@mail.ru

РЕНТГЕНОГРАФИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ИКОНЫ «ОБРАЗ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ ВЛАДИМИРСКОЙ»

Аннотация: Рентгенографическое исследование играет существенную роль в реставрации станковой живописи. Актуальность метода состоит в получении дополнительной информации о исследуемом объекте. Главным преимуществом рентгенографии¹ является выявление строения и особенностей живописного произведения, не нарушая его структуру. Это дает возможность с большой достоверностью выяснить историю жизни произведения. В данной статье изложен принцип применения рентгеновского излучения на примере храмовой иконы.

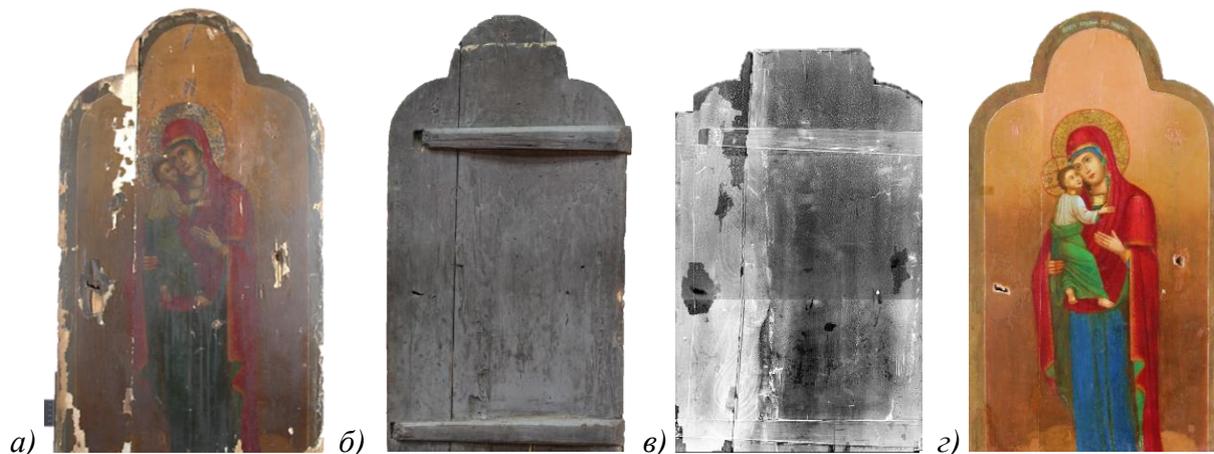
Ключевые слова: рентгенография, рентгенограмма, исследование, икона, живопись, реставрация.

¹ Рентгенография – это метод диагностики, который использует рентгеновское излучение для создания изображений внутренних структур объекта.

В 2023 году на направление «Реставрация» ВлГУ поступила икона «Образ Пресвятой Богородицы Владимирской» из православного храма села Андреевское, Петушинского района, Владимирской области. Памятник поступил в аварийном состоянии. Помимо нарушения связи между основой, грунтом и красочным слоем икона имела такие повреждения, как два сквозных отверстия крупного размера, расхождение досок основы и энтомологические повреждения. Реставрационным советом было решено провести рентгенографическое исследование иконы из-за предположения того, что под красочным слоем находится более древнее изображение.

Процедура изучения проводилась при участии рентгенолога в одной из поликлиник г. Владимира. Полученная рентгенограмма² дала наглядные и объективные данные о строении и степени сохранности художественного произведения, подтвердив, тем самым, уникальную историю ее бытования [1].

Анализ полученной рентгенограммы показал, что образ полнорослой Владимирской Богородицы был написан поверх другого изображения. На рентгеновском снимке под нынешним изображением были обнаружены складки одежд частично сохранившегося неизвестного святого (рис. 1).



*Рис. 1. Общий вид иконы «Образ Пресвятой Богородицы Владимирской»:
а) Вид с лицевой стороны до реставрации; б) Вид оборотной стороны
до реставрации; в) Рентгенограмма иконы; г) Вид с лицевой стороны
после реставрации*

² Рентгенограмма — это изображение, получаемое в результате проведения рентгенографии.

Предположительно, икона ранее являлась частью иконостаса, о чем также может свидетельствовать необычная форма иконного щита.

Со слов священника, передавшего икону в реставрацию, образ Богоматери с Младенцем был привезен на Владимирскую землю из Брянской области. Там был деревянный храм. В период репрессий он был разорен, а иконы уничтожены. Данную святыню староста храма решила сохранить. Чтобы икону не обнаружили, она спрятала ее в своем доме, в простенке.

Возвращаясь к результатам исследования, отдельно стоит упомянуть о необычной находке – пуле, которая на рентгеновском снимке видна в правой части яркой белой точкой (рис. 2). Металл на рентгенограмме дает белое свечение, поэтому хорошо видны в основах икон гвозди и другие металлические предметы [2].



Рис. 2. Фрагмент рентгенограммы с ярким пятном свинцовой пули

Так, согласно приданию, во время обстрела деревни в годы войны, женщина стояла прямо за этой иконой. Ни одна из трех пуль не задела божественный образ. Две пули прошли насквозь рядом с головой стоявшей за ней женщины, а третья, летевшая прямо в неё, задержалась в иконном щите. Итогом стало то, что в живых никого, кроме старосты храма, не осталось. Покидая родное село, она забрала икону с собой, а позже, потомки женщины передали икону священнослужителю Андреевского храма во Владимирской области.

В ходе восстановления, по воле настоятеля свинцовый осколок было решено оставить, а сквозные отверстия оформить в серебряные накладки для памяти о произошедшем чуде. В июне 2024 года реставрация иконы была завершена: возвращена целостность основы, устранены отставания и восстановлены утраченные фрагменты живописи. Был раскрыт истинный колорит иконы. Памятник был передан обратно в церковь Андрея Первозванного.

Таким образом, данные рентгенографических исследований играют значимую роль в изучении технико-технологической структуры произведений

живописи, относятся к важнейшему научному инструментарию в атрибуционной работе и дают возможность делать новые выводы о датировках и бытовании памятников древнерусского искусства.

Список использованной литературы

1. Реставрация произведений станковой темперной живописи: учеб. пособие для высших учебных заведений / [Г.С. Клокова, О.В. Демина, И.В. Федорова и др.]. – 2-е изд., доп. и перераб. – М. : Изд-во ПСТГУ, 2018. – 224 с. [16].

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

УДК 719

К. Д. Лысенин

студент, Педагогический институт «ПИ» Кафедра «Дизайна, изобразительного искусства и реставрации», группа Рм-123,

E-mail: kirill.lysenin@yandex.ru

А. И. Скворцов

профессор кафедры «Дизайна, изобразительного искусства и реставрации»,

E-mail: ai_skvortsov@mail.ru

ИСТОРИЧЕСКИЙ СУЗДАЛЬ КАК ГОРОД-МУЗЕЙ: У ИСТОКОВ ИДЕИ

Аннотация: в статье рассматривается формирование концепции Суздаля как города-музея, прослеживая путь от послереволюционного периода до становления Владимиро-Суздальского музея-заповедника. Анализируется роль ключевых фигур в сохранении уникального архитектурного наследия города, вызовы и сложности, с которыми сталкивались реставраторы и музейные работники, а также влияние политических и экономических факторов на процесс формирования музейного пространства. Статья освещает исторический контекст и выявляет ключевые этапы в превращении Суздаля в знаменитый историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.

Ключевые слова: Суздаль, Варганов, революция, история, становление, война, архиерейские палаты.

Суздаль, впервые упомянутый в 1024 году, возник как сельскохозяйственное и торгово-ремесленное поселение в IX веке. Первое поселение располагалось на мысе между рекой Каменкой и её притоком. После нападения болгар в 1107 году, Владимир Мономах основал Владимир-на-Клязьме (1108), и в 1120 году суздальцы совершили ответный поход на болгар. На рубеже XI-XII веков Мономах построил в Суздале первый каменный собор, превратив город из подчиненного Ростову в столицу Ростово-Суздальского княжества под управлением Юрия Долгорукого.

Монастыри сыграли значительную роль в расширении владений вокруг Суздаля. К концу XI века, перед кремлём на правом берегу Каменки уже существовал Дмитриевский Печерский монастырь, покровительствовавший Киевским митрополитом Ефремом, и получивший значительные земельные владения с деревнями (упоминание 1096 г.). При Юрии Долгоруком Суздаль стал центром обширного северо-восточного княжества, простиравшегося от Белого озера на севере до Волги на востоке, гранича с Муромо-Рязанскими землями на юге и Новгородскими землями на западе. Даже могущественная Новгородская республика вынуждена была считаться с усилившимся Суздалем.

Этот период расцвета и последующие события, подробно описаны в книге А.Д. Варганова “Суздаль”.

В 1796 году Суздаль стал уездным городом Владимирской губернии, получив подтверждение исторического герба (белый сокол на синем поле). Епархиальное управление переехало во Владимир (1799), а архиерейские палаты были переданы под семинарию, а позже частично переделаны под квартиры и склады. После получения статуса уездного города каменная застройка Суздаля расширилась. В 1806-1811 годах был построен новый Гостиный двор в стиле ампир, украсивший центральную площадь и ставший первым зданием такого стиля в городе.

Отечественная война 1812 года нарушила мирную жизнь Суздаля: набор в ополчение, пожертвования и упадок торговли вызвали трудности. Война пробудила патриотизм, и суздальцы пообещали построить памятник в честь победы над Наполеоном. В 1813-1819 годах была возведена четырёхъярусная колокольня в классическом стиле при Ризположенском монастыре, ставшая важным архитектурным памятником города.

Преподобенская колокольня стала символом нового Суздаля, объединив исторические районы и изменив силуэт города. Суздальские ремесленники славились чеканкой (Шерстневы и др.), иконописью (Егоровы и др.), резьбой по дереву (Лукичевы и др.), а также златошвейным делом и ткачеством. Мастера создавали изделия высокого качества, а их традиции продолжили художники Палеха, Мстеры и Холуя, используя старинные техники в новых темах.

В XIX веке Суздаль был крупным торговым центром (Ефросиниевская ярмарка), важным пунктом на торговом пути между югом и севером. К началу XX века промышленность пришла в упадок, население сократилось (с 7047 в 1870 до 5355 в 1914), и Суздаль утратил статус города, став крупным сельскохозяйственным поселением.

Революционные события начала XX века затронули Суздаль. Первая мировая война вызвала экономический кризис и недовольство. В 1917 году Владимирская губерния, включая Суздаль, была охвачена забастовками. Февральскую революцию в Суздале встретили с энтузиазмом, был избран городской комитет, поддержавший Временное правительство, в основном состоявший из меньшевиков и эсеров. Большевики не имели влияния, и старые порядки сохранились.

После споров была принята резолюция о передаче власти Советам в Суздале, должность комиссара заменялась представителем Совета солдатских депутатов. 10 ноября планировалось созвать собрание для формирования Совета. На следующий день, 9 ноября, комиссаром был избран член Совета солдатских депутатов Митрофан Дунин.

Собрание приветствовало переход власти и образовало Революционный комитет. После Гражданской войны Суздаль стал центром сельскохозяйственного региона. В городе появились новые дома, общежитие, школа. Разрушенные торговые ряды и площадь уступили место скверу Ленина и озеленению, был проложен асфальтированный тротуар к кремлю.

В 1956 году в Суздале появилось автобусное сообщение с Владимиром. После революции система образования расширилась, открывались новые школы. Советская власть приоритетом сделала реставрацию памятников архитектуры, и в 1922 году был основан краеведческий музей.

Многие исторические здания Суздаля, измененные временем, сохраняют ценность. В 1945 году была создана реставрационная мастерская для исследования и восстановления памятников архитектуры Владимирской области.

В Суздале проводились масштабные реставрации исторических зданий опытными мастерами, передающими свой опыт молодежи. С 1967 года Суздаль стал развиваться как туристический центр, и с 1968 по 1971 год планировалось провести реставрацию памятников и построить инфраструктуру. Для этого были созданы «Суздальстрой» и дирекция по строительству.

После Гражданской войны Суздаль медленно восстанавливался. В 1923 году открылся музей, основанный В. И. Романовским, который собрал экспонаты из закрытых монастырей. В 1920-1930-е годы были разрушены 14 церквей, а оставшиеся лишились частей. В 1930 году в Суздаль приехал искусствовед А.Д. Варганов, сыгравший ключевую роль в сохранении памятников. Исторические здания использовались под разные цели, но также появились техникум механизации и художественно-реставрационное училище.

Спасение музейных ценностей во время и после войны было сложным. В Спасо-Евфимиевом монастыре размещался лагерь для военнопленных, включая Паулюса. Видные деятели (Капица и др.) поддерживали сохранение памятников, но музейщики долгое время работали самостоятельно. После войны церкви продолжали использовать под хоз. нужды, что приводило к их разрушению, несмотря на обращения Варганова.

В конце 1940-х - начале 1950-х годов начались реставрационные работы (Архиерейские палаты, Рождественский собор), но отреставрированные здания часто использовались под хоз. нужды. В 1958 году был создан Владимиро-Суздальский музей-заповедник, что повысило туристическую привлекательность. В 1961-1963 гг. улучшилось транспортное сообщение. В 1960-е гг. началась масштабная реставрация музеев, церквей, соборов и Архиерейских палат, которая стала главным проектом Варганова.

В середине 1960-х годов интерес к Суздалью вырос, особенно среди иностранных туристов. Визит Ротшильда стал толчком к созданию туристического центра. Число туристов быстро росло. Планы разместить турбазу в

Спасо-Евфимиевом монастыре были предотвращены, и монастырь передали музею-заповеднику, а туркомплекс построили на окраине.

История становления Суздаля как города-музея - это история борьбы, решений и компромиссов в сохранении памятников культуры. От спасения отдельных объектов до создания заповедника и развития туризма, самоотверженный труд музейщиков, реставраторов и деятелей культуры позволил Суздалью сохранить свой облик. Идея города-музея, зародившаяся в Суздале, продолжает вдохновлять сохранение культурного наследия России.

Список использованной литературы

1. Владимиро-Суздальская школа реставрации: История, методы и практика реставрации объектов историко-культурного наследия / И.А. Столетов и др. Владимир, 2011.

2. Ганцева П. Алексей Варганов и его дело жизни // Владимирские ведомости. 2015. № 173.

3. Дудорова Л.В. Роль А.Д. Варганова в создании научной методики реставрации памятников архитектуры и его вклад в сохранение архитектурного наследия г. Суздаля (к 100-летию со дня рождения): матер. обл. краеведч. конф. Владимир, 2005.

4. Суздаль. Путеводитель / авт.-сост. А.Д. Варганов, А.А. Варганов. М. : Советская Россия, 1985.

5. Тимофеева Т.П. Письма Н.П. Сычева А.Д. Варганову (1955–1959 годы) // Вестник ПСТГУ. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2020. – № 39 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pisma-n-p-sycheva-a-d-varganovu-1955-1959-godu> (дата обращения: 14.03.2024).

6. Варганов А.Д. Суздаль: Очерки по истории и архитектуре. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1971. 7. 1944. Варганов А.Д. Суздаль-М. : Изд-во Акад. Архитектуры СМССР.

А. С. Шишкова

студент, Педагогический институт, кафедра дизайна, ИЗО
и реставрации, направление – реставрация, группа Р-121,

E-mail: alisa.shishkova@yandex.ru

Е. А. Алесандрова

научный руководитель, преподаватель, Педагогический институт,
кафедра ДИИР, E-mail: aleksa-aea@yandex.ru

ТЕХНОЛОГИЯ ЗОЛОЧЕНИЯ В ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНЕ, ИМИТАЦИЯ ПОЗОЛОТЫ

Аннотация: в статье рассматривается история и технологии золочения в православной иконописи. Исследуется значение позолоты в иконописи, ее символическое значение и эстетические качества. Также представлены различные методы и техники золочения, использованные мастерами иконописцами на протяжении веков. Читатель сможет узнать о традициях и технологиях золочения в современном искусстве.

Ключевые слова: технология золочения, иконопись, полимент, твореное золото, сусальное золото, имитация позолоты.

Технология золочения имеет богатую историю, начиная с древних цивилизаций и продолжаясь до современных времен, она всегда была символом роскоши и богатства.

История технологии золочения насчитывает тысячи лет и находится в корнях древних цивилизаций. Первые упоминания о золотой отделке можно отнести к древнему Египту, Месопотамии, Индии и Китаю. В этих культурах золото использовалось для создания украшений, предметов величия и храмовых святынь.

На Руси же искусство золочения зародилось в результате взаимодействия различных культурных и художественных влияний. Начало этому виду ремесла было положено около IX-X веках, когда на Русь приходили мастера из Византии и Востока, которые привозили с собой технологии и навыки работы с драгоценными металлами.

Именно благодаря таким контактам с византийским миром русские мастера усовершенствовали свои навыки работы с золотом и серебром. Византийские украшения и иконы, украшенные золотом, оказались образцом для учеников и последователей этого искусства на Руси.

Важную роль в развитии искусства золочения на Руси сыграли православные храмы и монастыри, где мастера создавали и украшали иконы и предметы служения золотыми узорами и позолотой. Именно церковное искусство стало одним из главных стимулов для овладения техниками золочения.

В православной вере золото символизирует святость, величие и благословение от Бога. Золотой фон на иконах олицетворяет мир небесный. Тонкая позолота нимбов и украшений на святых подчеркивает их связь с божественным началом, символизируя святость, непорочность и чистоту.

В прошлом изготовление сусального золота проводилось ручным способом и поручалось молотобойцам. Методика основана на отбивке металла через слои бумаги специальным молотом до образования тонкой пластины толщиной всего несколько микрон. На сегодняшний день процесс отбивки сусального золота проводится на специализированном станке. И само золото поступает в мастерские в виде ровно отрезанных прямоугольников, уложенных между страницами специальной книжки.

При работе с золотом мастер предварительно на хорошо зашлифованный грунт наносит клеевую основу, а именно полимент. Благодаря этому золото наносится равномерно и не трескается или рассыхается. Полимент может изготавливаться из пигментов и томленого яичного белка или же из глины, так называемой «армянской глины». Иногда в качестве подложки применяется уникальный состав "гульфарба", созданный смешиванием лака-мордана и мельченого оранжевого крона в льняном масле. В настоящее время существует несколько видов мордана с разными сроками его сушки, для разных площадей, которые необходимо позолотить. Это нужно для, того чтобы пока мастер золотил одну часть иконы вторая не потеряла своих свойств липкости.

В процессе золочения икон художник-иконописец использует минимальный набор инструментов, включающий специальный нож с острым скругленным лезвием и лампемзель, который используется для аккуратного укладывания листов сусального золота на основу. Этот процесс требует большого мастерства и сосредоточенности. При небрежных движениях существует риск повредить или смять золотой лист, что может привести к порче всего произведения. Затем мастер переходит к полировке покрытия.

Для этого применяется гладкий агат. Иногда могут брать медвежий или кабаньей зуб, кремень и сердолик, а при золочении на "гульффарбу" – небольшой кусок ваты. После такой полировки покрытие из золота становится ровным и приобретает яркий блеск.

Другой популярной техникой нанесения золота на иконы является метод "золочения на ассист". Он используется для покрытия отдельных элементов икон, таких как детали фона, одежды или нимбы святых. Этот метод позволяет добиться тонкой проработки мелких деталей поверх темперной или масляной живописи. Для клеевой основы мастер использует ассист – специальный состав, приготовленный на основе отстоянного пива, который прокалывают в теплой печи. Место, где будет нанесена золотая позолота, посыпается тонким мелом. Затем художник наносит ассистом линии, на которые накладываются листы золота. После высыхания золото твердо приклеивается к линиям клея. В тех местах, где было посыпано мелом, золото не придерживается и может легко удалиться пером. Особенность "золочения на ассист" заключается в том, что оно способствует детальной проработке даже самых мелких элементов с четкими контурами и насыщенным золотистым оттенком.

Похожий на этот метод является способ живописи "творенным золотом", где золото в порошковом состоянии смешивается с гуммиарабиком и наносится как краска. Важно отметить, что в отличие от метода "золочения на ассист", работа с "творенным золотом" предоставляет больше творческой свободы.

В средние века в иконописи появилась имитация позолоты, когда реальное золочение картины или иконы было дорогим и сложным процессом, доступным далеко не всем мастерам и церквям. Для воссоздания эффекта блеска и священного сияния золота были разработаны специальные техники и материалы, которые позволяли создавать иконописные произведения с эффектом позолоты без использования настоящего драгоценного металла.

Имитация позолоты стала неотъемлемой частью иконописного искусства, так как золото символизировало духовные и священные ценности, а также подчеркивало важность изображаемых на иконе святых и богословских сюжетов. Благодаря имитации позолоты, иконы стали более доступными и могли использоваться в культовых целях не только в крупных церквях, но и в малых приходских храмах.

С течением времени техники имитации позолоты в иконописи стали совершенствоваться, появились новые материалы и способы нанесения, что

позволило художникам создавать более реалистичные и благородные иконы.

В конце XIX века в иконописи имитация позолоты продолжала оставаться популярной и широко используемой практикой. Одним из распространенных методов имитации позолоты в конце XIX века было использование металлических пигментов, таких как бронза или медь, смешанных с различными клеями. Однако в данной технике золочения есть свои минусы. Из-за того, что позолота изготавливается не из драгоценных металлов, на иконах с течением времени наиболее явно видны дефекты, появляются многочисленные окислы.

Примером может служить икона «Нечаянная радость» из ч/с храма Успения Божией Матери РПСЦ г. Владимира, поступившая на реставрацию во Владимирский государственный университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых. На данной иконе так же наблюдается имитация позолоты, которая окислилась и потемнела.

Искусство иконописи тесно связано с вековой традицией, где важны строгие каноны, тщательное соблюдение старинных техник. Новаторство и инициатива не находят места в этом деле, поэтому основными ориентирами для современного мастера так и остаются древние традиции и устоявшиеся стандарты искусства иконописи. Однако современным мастерам все сложнее найти качественные материалы для позолоты в связи с последними событиями. Золото, которое некогда поступало из-за границы, в настоящих реалиях все чаще бракованное. Участились поступления рваного золота или с грязными вкраплениями или вовсе необработанными вкраплениями другого металла.

Список использованной литературы

1. Гренберг, Ю.И. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи – М. : ГОСНИИР, 2000. – 179 с.
2. Екатерина Ильинская «Секреты иконописца» - Год издания: 2010
3. [Электронный ресурс] –<https://agatzub.ru/materialy/poliment/>
4. [Электронный ресурс] – https://www.ukoha.ru/article/kclato/zolo4enie_ploqadei.htm

А. С. Стрункина

студент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, ВлГУ, группа Р-122,
E-mail: as.buonarroti@yandex.ru

Д. Т. Евтушенко

ассистент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, ВлГУ,
E-mail: evtusshenkodar@yandex.ru

**ИССЛЕДОВАНИЕ И РЕСТАВРАЦИЯ ИКОН XIX ВЕКА:
«ИЕРУСАЛИМСКАЯ БОГОМАТЕРЬ», «ТРОЕРУЧИЦА»
И «ВЕЛИКОМУЧЕНИК ПАНТЕЛЕИМОН».
ЭНТОМОЛОГИЧЕСКИЕ РИСКИ ПОВРЕЖДЕНИЯ ИКОН**

Аннотация: в статье рассматривается проблема сохранения памятников станковой темперной живописи в пределах церковного здания и их защиты от биологических вредителей. Даются рекомендации по созданию благоприятного микроклимата в храме для обеспечения лучшей сохранности икон, которые являются частью культурного наследия России.

Ключевые слова: памятник, превентивная консервация, энтомологические повреждения, температурно-влажностный режим, микроклимат, реставрация, историко-культурная ценность.

Как известно, в настоящее время проблема сохранения произведений станковой темперной живописи в храмовых условиях стоит остро. Во Владимирский Государственный Университет, на кафедру дизайна, изобразительного искусства и реставрации, непрерывно поступает множество икон из церковных собраний. Студентами-реставраторами было восстановлено порядка 29 икон из Церкви Троицы Живоначальной села Арбузово Владимирской области. В данной статье рассматривается характер разрушений икон, поступивших на реставрацию в 2023 году, и причины их возникновения. Исследуемые памятники станковой темперной живописи предположительно XIX века: «Иерусалимская Богоматерь», «Троеручица» и «Великомученик Пантелеимон».

В реставрацию иконы поступили в неудовлетворительном состоянии. На каждой из икон имеются энтомологические повреждения разной сте-

пени, повреждения живописи. Видимые разрушения на исследуемых иконах говорят о неудовлетворительных условиях хранения памятников в пределах церковного здания.

На иконе «Иерусалимская Богоматерь» были замечены следы неудачного реставрационного вмешательства, которые привели к крайне хрупкому состоянию живописи: на всей поверхности – разводы старого лака, несколько маленьких частиц профилактической заклейки на боковых сторонах, размытый левкас, вследствие укрепления. Авторская живопись имеет низкую степень водостойкости из-за отсутствия защитного покрытия.

В основе иконы «Иерусалимская Богоматерь» имеются сколы, отщепы, средняя степень поражения древесины жуком-точильщиком. Летные ходы жуков-точильщиков сосредоточены в основном в нижней части иконы, меньше – сверху. Размер отверстий варьируется от 0,1 см до 0,5 см, чаще 2-3 мм, они имеют круглую форму. Цвет ходов – светлая охра. Не считая отверстий, поверхность древесины остается целой.

Сильно поражена жуком-точильщиком икона «Великомученик Пантелеимон». Летные отверстия заполняют почти всю поверхность оборотной стороны иконы. Отверстия достаточно крупные, в основном их размер – от 0,2 см до 0,35 см. Но основа иконы цельная, за исключением отверстий, древесина не пористая и не разлагается.

На иконе «Троеручица» также заметны следы поражения жуком-точильщиком, но степень небольшая. Все отверстия с неострыми краями, с заметным загрязнением внутри. Это говорит о том, что насекомого, точильщика или древогрыза, вероятнее всего, уже нет внутри, очаги старые.

Все исследуемые иконы XIX века поражены насекомым, но имеют разную степень поражения. Анализируя характер летных отверстий в древесине, можно предположить, что вид насекомого, повредившего икону – красноногий точильщик. Такой вид точильщика селится в хвойных и лиственных породах дерева, и часто обитает в помещениях с повышенной влажностью, что наблюдается в храме.

Как известно, насекомые наносят большой вред произведениям темперной живописи. Для уничтожения вредителя в иконе необходима пропитка древесины растворами инсектицидов. Красноногую и некоторых других точильщиков можно уничтожить, поместив зараженные ими памятники в теплое сухое помещение на несколько зимних сезонов.

По решению реставрационного совета в программу реставрационных мероприятий была включена дезинсекция икон с помощью инсектицида «Антижук. Биоцидный состав для древесины» (ТУ 2386-012-13238275-98).

По отношению к влажности воздуха наиболее благоприятной для точильщика является высокая относительная влажность воздуха: 75-85%. При влажности воздуха ниже 55% развитие точильщика замедляется и совсем прекращается. Один из способов борьбы с неравномерным распределением влаги – создание вокруг иконы особого микроклимата. Музейный опыт хранения и экспонирования икон говорит нам о параметрах такого микроклимата – температура +18 – 25°C при относительной влажности воздуха в 55 – 60%. Это параметры равновесной влажности. В храме используется система печного отопления. Тепловой режим в помещениях, обслуживаемых такой системой нестабилен, колебания температур достигает +7-12°C.

Следует отметить, что природные условия имеют огромное влияние на формирование температурно-влажностных условий внутри церковного здания. В церкви, где часто проводятся богослужения и не регулируется температурно-влажностный режим, сильно усугубляются проблемы, связанные с сохранностью памятников.

Основная роль в защите памятников отводится превентивной консервации, это система мер, направленных на предупреждение старения и разрушения памятника культуры. Она подразумевает создание необходимых благоприятных условий для сохранения памятника без активного воздействия на него. Такие условия позволяют сохранять культурную ценность как можно дольше без реставрационных вмешательств.

Таким образом, в церкви необходима нормализация температурно-влажностного режима (ТВР) для обеспечения сохранности памятников иконописи. В отапливаемом помещении необходимо создать равновесие влагосодержания в воздухе. Можно обеспечить ограниченный подогрев, в холодный и теплый период года. Необходимо следить за тем, чтобы относительная влажность воздуха не превышала 65%.

На воздушный режим внутри церкви можно эффективно воздействовать с помощью проветривания. Основное требование при проведении проветривания – не допускать создания условий для выпадения конденсата на внутренней поверхности здания. Проветривание в отапливаемом церковном здании следует проводить в теплое время года. Для создания равновесия между температурой и влажностью, необходимо создавать сквозное проветривание, не открывая проемы с наветренной стороны и регулируя дверьми

направление потока воздуха (нельзя, чтобы воздушный поток попадал напрямую на иконостас и настенную живопись). В зимнее время года, когда за пределами здания температура ниже 0°, нельзя часто держать открытыми форточки, так как это приводит к снижению внутренней влажности воздуха. Можно проводить небольшое проветривание после окончания богослужений (примерно 20 мин) для удаления вредных примесей в воздухе. В теплое время года постоянное проветривание необходимо создавать во время проведения служб.

Среди факторов, от которых зависит ТВР в церковных зданиях, также имеет важность влияние посещаемости на микроклимат. Есть дни, когда трудно регулировать посещаемость: нельзя ни ограничивать количество присутствующих на богослужении людей, ни изменять время его начала и окончания. Это сильно осложняет процесс поддержания микроклимата в храме. Посетители, выделяющие в воздушную среду церкви углекислый газ, тепло и влагу, оказывают прямое воздействие на ТВР. Особенно эти показатели возрастают во время проведения богослужений. Концентрация пыли в воздухе также увеличивается. А используемое электроосвещение становится дополнительным источником, выделяющим тепло.

В теплый период года посещение может быть свободным при постоянном проветривании. Если условия для проветривания неподходящие (например, дождливый или туманный день), следует сократить промежуток времени, в который будет открыта дверь храма. В холодное время года при отрицательных наружных температурах, можно открывать входную дверь только во время входа людей в церковь.

Кроме нормализации ТВР в помещении также можно провести дезинсекцию мест пребывания насекомых инсектицидным препаратом. Необходим обязательный осмотр поступающих в церковь памятников на наличие следов поражения насекомыми. Не всегда зараженность древесины может выявиться сразу, поэтому поступающие иконы нужно выдерживать в изоляторе (не меньше одного летнего сезона). Визуальный осмотр нужно проводить не реже одного раза в месяц. Необходимо ведение учетной записи о состоянии памятников, появлении новых разрушений или заражений насекомыми.

Защита памятников от заражений насекомыми строится на постоянном наблюдении за ними и записи результатов. Можно провести оцифровку записей с целью обеспечения сохранности данных о состоянии памятников

и результатов мониторинга. Важно проводить регулярный осмотр памятников в весенне-летний сезон, когда у большинства насекомых происходит вылет. При появлении новых летных отверстий с буровой мукой, нужно поместить икону в изолятор для последующего обеззараживания. Можно применять ловушки для насекомых. Профилактические обработки пораженной древесины должны проводиться по графику, с обязательным составлением отчетных документов, которые будут храниться до следующих проверок, осмотров памятников. Также, следует проводить фотофиксацию памятников, дублировать документацию на электронный носитель, для последующего хранения собираемой информации.

Необходимо подчеркнуть, что иконы, поступающие в церковь после реставрации должны храниться отдельно от икон, не подвергающихся реставрационным вмешательствам, и икон, зараженных насекомым. В помещении, где хранятся памятники иконописи, нужно установить измерительные приборы показателей воздуха (например, термогигрометр, психрометр, логгер).

В качестве подведения итогов исследования предлагаются рекомендации по созданию наиболее благоприятного микроклимата в храме для обеспечения лучшей сохранности памятников станковой темперной живописи:

1. Проветривание. Главная цель проветривания – не допустить резкого изменения влажности воздуха внутри церковного здания после отключения отопления;

2. Регулировка посещаемости в церкви. Для того, чтобы посещаемость не оказывала негативное воздействие на климатические условия внутри здания необходимо ее регулирование в разные периоды года;

3. Уборка в здании церкви. Влажную уборку в храме необходимо осуществлять с осторожностью, так как она увеличивает процентное содержание влаги в воздухе, таким образом, влияя на состояние температурно-влажностного режима в здании;

4. Регулярные энтомологические обследования памятников;

5. Дезинсекция мест пребывания насекомых;

6. Фиксирование и хранение данных о состоянии памятников.

Гарантировать наименьшую интенсивность разрушения икон в церкви на протяжении всего года возможно только при наличии хранителя, который будет следить за соблюдением необходимых условий. Все эти рекомендуемые меры превентивной консервации позволят обеспечить

наибольшую сохранность памятникам иконописи XIX века, которые представляют собой историко-культурную ценность. Хорошая сохранность памятников играет важную роль в передаче культурного наследия следующим поколениями нашей страны.

Список использованной литературы

1. Дорохов, В. Б., Круглова, Т. В., Платонова, Т. А. Проветривание , ограниченный подогрев, консервация – комплекс мер, обеспечивающий сохранность церковного здания при музейном использовании / В. Б. Дорохов, Т. В. Круглова, Т. А. Платонова [Текст] // Исследования в консервации культурного наследия. Выпуск 3. – М. : Индрик, 2012. – С. 100-103.

2. Зайцева, Г. А., Проворова, И. Н., Сердюкова, И. Р., Тоскина, И. Н. Биологические вредители музейных художественных ценностей и борьба с ними [Текст] / Г. А. Зайцева, И. Н. Проворова, И. Р. Сердюкова, И. Н. Тоскина. – М. : Министерство культуры СССР. ВНИИР, 1991 – 86 с.

3. Коллектив авторов Средства создания оптимального микроклимата в музейных зданиях и зданиях-памятниках культовой архитектуры [Текст] / Коллектив авторов. – М. : Министерство культуры СССР. ВНИИР, 1987 – 150 с.

4. Проворова И. Н. Музейная энтомология: Музеи как среда обитания насекомых. Видовое разнообразие вредящих видов. Защита музейных предметов и коллекций. Управление энтомологическими рисками [Текст] / И. Н. Проворова. – М. : Индрик, 2022 – 176 с.

5. Шелкова, Е. Н., Сизов, Б. Т., Фомин, И. В. Беспроводная система контроля температурно-влажностного режима соборного комплекса Ферапонтова монастыря / Е. Н. Шелкова, Б. Т. Сизов, И. В. Фомин [Текст] // Исследования в консервации культурного наследия. Выпуск 3.. – М. : Индрик, 2012. – С. 280-282.

А. В. Фролова

студент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, группа Р-121,

E-mail: runaway0sh@mail.ru

Е. О. Шевцова

старший преподаватель, Педагогический институт, кафедра ДИИР,

E-mail: zontova-ekaterina@mail.ru

ПРАКТИКА УКРЕПЛЕНИЯ КАРТОННОЙ ОСНОВЫ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

Аннотация: в статье раскрывается проблема сохранности картона как основы масляной живописи. Изучены свойства данного материала и особенности его консервации, выявленные в ходе практических работ.

Ключевые слова: масляная живопись, картон, реставрация, консервация.

С течением времени и появлением новых художественных материалов живописцы стали всё больше отходить от классической технологии создания произведений. Однако у всех авторов были личные причины создавать живопись на нестандартных основах. Они могли стремиться достичь конкретных творческих задач или же не иметь возможности приобрести более качественные материалы. Порой авторы могли пренебрегать технологией создания живописи, желая увидеть скорейший результат, что в дальнейшем способствовало разрушению произведения. Таким образом, до наших дней дошло множество произведений, для которых необходимо было разрабатывать новые способы их реставрации, основываясь на классических методах.

Сложности реставрации живописи на нестандартных основах связаны с характеристиками материалов, которые были использованы при их создании. Каждое вещество уникально проявляет себя с течением времени и по-особенному реагирует на разрушения. В связи с этим фактом реставратору необходимо обладать информацией о структуре материала, на котором была написана масляная живопись, и выстраивать план своей работы, основываясь на данных знаниях. В данной статье будет изучена такая нестандартная основа для живописи, как картон.

Картон – это бумажная продукция, имеющая большую по сравнению с бумагой массу, толщину и жесткость. Этот материал состоит по большей части из растительных волокон, связанных между собой силами поверхностного сцепления. В самом картоне могут содержаться проклеивающие вещества, минеральные наполнители, химические и натуральные волокна, пигменты и красители. Картон изготавливается путем многослойного или однослойного формования. При производстве картона основные технологические операции – размол, отлив, прессование и сушка не отличаются от операций при производстве бумаги. Но в качестве сырья для производства картона чаще используют вещества с достаточно грубыми и жёсткими волокнами – бурая древесная масса, полуцеллюлоза, сульфатная целлюлоза и макулатура.

Для основания под масляную живопись раньше нередко применяли лучшие сорта тряпичного картона, покрытые тонким слоем грунта, состоящего из сухой горшечной глины и умбры, стертых с льняным вареным маслом. Использовался тряпичный картон, поскольку он плотен и эластичен, в отличие от древесного, который ломкий и рыхлый. Покрывали картон в 2–3 тонких слоя свинцовыми масляными белилами. Перед грунтовкой картон следовало хорошо промаслить льняной олифой, после чего дать ей просохнуть в течение 2 – 3 недель. На загрунтованном картоне писали многие художники XVII – XIX веков, им пользовались Левицкий, Тропинин, А. Иванов. Васнецов, Репин, Рерих и др. [3, с.37]

В масляной живописи встречается множество случаев использования картонной основы и без подготовки. Живописцы зачастую выбирают картон для краткосрочных работ и этюдов, поэтому способны не прибегать к нанесению слоя грунта, в особенности если цвет материала и его поверхность совпадают с живописными задачами художника или картон имеет необходимую плотность. В случае написания более масштабных и многослойных работ используется соответственно более плотный и толстый картон. Существуют рекомендации грунтовать картон его с лицевой и оборотной стороны во время процессов подготовки, чтобы избежать дальнейшего искривления основы. Такие материалы как картон, бумага или плотная ткань не нуждаются в грунте и для них достаточно одной проклейки. Однако, вышеописанные подготовительные процессы имеют важную роль в сохранности живописи. Картон, как невлагостойкий и впитывающий материал, легко поглощает в себя связующее из масляных красок, что может вызвать прожухание

пигмента в дальнейшем. Слои проклейки и грунта защищают основу от впитывания масла из красок, сохраняя колорит в соответствии с изначальным авторским замыслом.

Нередко картон может использоваться в комбинации с другим материалом в качестве основы – бумагой или холстом. Многие художники (А. Иванов, Боровиковский, Грабарь, Лентулов и др. писали маслом на бумаге. Обычно для масляной живописи применяется плотная, с мелким зерном бумага типа ватманской, белого или кремового цвета, бумагу наклеивают на картон или холст, промасливают или покрывают тонким слоем масляной краски, во избежание прожухания красок. Некоторые из своих многочисленных этюдов, исполненных маслом, А. Иванов выполнил на белой или цвета охры, плотной, с мелким зерном бумаге, наклеенной на листе прочного полутряпичного картона желтоватого цвета или же прямо на холст. Наклеенную на картон или холст бумагу А. Иванов обычно хорошо промасливал льняным маслом, но в некоторых случаях он покрывал наклеенную бумагу тонким слоем масляной краски розоватого цвета. [3, с. 24]

Однако, картон и бумага обладают разной плотностью, из-за чего во время увлажнения основы деформации картона, во многом превышающие деформацию бумаги, способны вызвать разрушения, такие как разрывы. Поэтому зачастую проводят процессы раздублировки подобных произведений, предварительно максимально утоньшив картон при помощи скальпеля. [6, с. 39] По аналогии, легко подвергающийся деформациям от неблагоприятного температурно-влажностного режима картон вызывает разрушения красочного слоя у картин с основой в виде холста, наклеенного на картон. В подобных случаях также требуется проведение процесса раздублирования основы.

Картон имеет небольшую массу, при которой сохраняет достаточную жесткость, а также стойкость к разрывам. К дополнительным характеристикам этого материала относят изоляционные свойства. Недостатком картона является его повышенная способность впитывать влагу, потеря жесткости при контакте с водой, недостаточная герметичность и низкую прочность. Одними из распространенных видов разрушения картона являются его расслоение, в особенности по углам, возникновение деформаций из-за избытка влажности, потертости верхнего слоя картона или его утраты.

Подобными разрушениями обладала картина «Сельский пейзаж» за авторством неизвестного художника, поступившая на реставрацию из музейных фондов. Картина поступила на реставрацию в ФГБОУ ВО ВлГУ в неудовлетворительном состоянии. По всей поверхности оборотной стороны произведения наблюдались утраты слоёв картона, а также его расслоение по углам. Поверхность была покрыта многочисленными потёртостями и утратами верхнего слоя картона. Основа картины сохранила механическую прочность и не имела деформаций. Что касается лицевой стороны картины, живопись была в удовлетворительном состоянии, сцепление красочного слоя с основой – хорошее. Картина не была загрунтована, также при подготовке художником предположительно не наносилось проклейки, поскольку в участках обнаженного картона на лицевой стороне картины не наблюдалось блеска клеевой плёнки. Помимо прочего, оборотная сторона картины была покрыта загрязнениями в виде тёмных пятен, оставшихся от капель воды, а также плотными пятнами красной краски.



Рис. 1. Микроснимок волокон картона на оборотной стороне картины

Поскольку картонная основа гибкая и склонна выгибаться под воздействием влажности, было необходимо помещать картину под пресс по завершении рабочих процессов.

Пятна красной краски на оборотной стороне картины размягчались тёплой (30-35°) водой при помощи ватного тампона и аккуратно удалялись

при помощи скальпеля. Тёмные пятна загрязнений удалялись аккуратным притиранием поверхности мягким ластиком и тонким деревянным черенком, выбранными в результате проб на расчистку оборота картины. Были сделаны пробы иными способами расчистки, твёрдым ластиком и клячкой, однако в данных случаях травмировались волокна верхнего слоя картона.

Расслоения, отставания и грубые потертости картона с оборотной и с лицевой стороны картины укреплялись при помощи 5% раствора метилцеллюлозы в воде. Состав при помощи скальпеля наносился под отстающие слои картона, а также между ними. Через пару минут рабочий участок прижимался и укатывался при помощи фторопластового шпателя до полного высыхания. Потертости картона, а также процарапанные надписи укреплялись данным составом при помощи тонкой кисти. Проводилась стабилизация 2% раствором метилцеллюлозы в воде при помощи пульверизатора. Благодаря данному процессу была восстановлена стойкость верхнего слоя картона, легко подвергающегося возникновению потертостей и царапин при неосторожном механическом воздействии. В результате стабилизации картонной основы была обеспечена её дальнейшая сохранность, предотвращены процессы старения материала.

Для данного процесса использовалась масса из картона и 5% метилцеллюлозы. В качестве состава был взят картон более светлого цвета, чем основа, и подходящей фактуры. Масса наносилась послойно и слегка выше поверхности основы при помощи скальпеля в места утрат картона. Слои наносились по мере их высыхания и неоднократно, поскольку картонная масса после высыхания давала усадку. Излишки картонной массы стачивались тонкой наждачной бумагой.

Для процесса восполнения утрат картона использовалась масса из и 5% метилцеллюлозы и заранее подобранного картона, подходящего по фактуре и более светлого цвета, чем основа картины. Масса наносилась послойно и слегка выше поверхности основы при помощи скальпеля в места утрат. Слои наносились по мере их высыхания и неоднократно, поскольку картонная масса после высыхания давала усадку. Излишки картонной массы стачивались тонкой наждачной бумагой.

Финальным этапом работ с оборотной стороной картины были тонировки, выполнявшиеся мягкими акварельными карандашами на тон светлее, чем оборотная сторона картины, и слегка касаясь ими поверхности.

Дальнейшая реставрация лицевой стороны картины проходила по стандартным для масляной живописи процессам. Таким образом, был подведён реставрационный грунт в местах его утрат, удалены стойкие поверхностные загрязнения с лицевой стороны картины. Проведены регенерация, утоньшение и выравнивание пожелтевшего слоя лака, покрытие защитным слоем лака, тонирование утрат живописи. Картина стала значительно светлее и целостнее, был восстановлен авторский колорит.

Таким образом, консервация и реставрация произведений, выполненных на такой нестандартной основе, как картон, требует предварительного анализа свойств и характеристик материала, в зависимости от которых основывается дальнейший план мероприятий по работе с памятником.

Список использованной литературы

1. Киплик, Д. И. Техника живописи : учебник для вузов / Д. И. Киплик. – М. : Издательство Юрайт, 2024. – 442 с.
2. Николай Прокофьев. Живопись. Техника живописи и технология живописных материалов: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС; Москва; 2010.
3. Основания и грунты, применяемые в масляной живописи М.- Л., Искусство, 1941 изд. обл. рван. м/ф. Виннер А. В. - 1941.
4. Проблемы хранения и реставрации живописи на нестандартных основах. Теория и практика : сборник материалов научно-методического семинара. Москва, ГОСНИИР, 7 сентября 2016 г. /Государственный научно-исследовательский институт реставрации. – Череповец : Порт-Апрель, 2021. – 160 с. : ил.
5. Реставрация. Наш взгляд – 2021. Материалы IV студенческой научно-практической конференции : сб. науч. ст. / сост. А. С. Березина, А. И. Лельчук ; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественнопромышленная академия имени А. Л. Штиглица». – Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. – 106 с. : ил.
6. Реставрация произведений графики: методические рекомендации. М. : ВХНРЦ им. ак. И.Э. Грабаря, 1995.

П. Н. Чуклинова

студент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, группа Р-123,

E-mail: pchuklinova@bk.ru

Д. Т. Евтушенко

ассистент, Педагогический институт, кафедра ДИИР,

E-mail: evtusshenkodar@yandex.ru

ИССЛЕДОВАНИЕ И РЕСТАВРАЦИЯ ИКОНЫ XIX ВЕКА «СВ. ВЛМ. ФЛОР, ЛАВР, ВЛАСИЙ И ГЕОРГИЙ»

Аннотация: Описан процесс предреставрационных исследований и этапы изучения иконографии иконы XIX века «Св. Флор, Лавр, Власий и Георгий». Изучены аналоги произведения, выявлена закономерность развития изображаемых Святых. Рассмотрены методы исследования иконы.

Ключевые слова: иконографическое исследование, аналоги, консервационно-реставрационное исследование памятника станковой темперной живописи.

В 2023 г. во Владимирский государственный Университет на кафедру Дизайна, изобразительного искусства и реставрации из храма Владимирской области поступила икона XIX века «Св. Флор, Лавр, Власий и Георгий» (рис. 1). Исследование иконы включает основные блоки: *технико-технологическое исследование; консервационно-реставрационные мероприятия; иконографическое и стилистическое исследование иконы* (изучение жития Святых и их характерные особенности изображения, изучение развития иконографии образов от истоков их появления, поиск аналогов).



Рис. 1. Икона XIX в. «Св. Флор, Лавр, Власий и Георгий»/ Дерево, масло. 43 x 39 см

Источником сложения иконографического образа является «Жития Святых на русском языке, изложенные по руководству Четых-Миней Св. Димитрия Ростовского». На исследуемой иконе изображены фигуры четырёх Святых Великомучеников: Флора, Лавра, Власия и Георгия в рост. Нимбы выполнены, предположительно, в технике имитации позолоты. Святые изображены на светло-голубом фоне, в реалистичной манере. Фигуры объёмные, стиль письма- академический.

Источником сложения иконографического образа является «Жития Святых на русском языке, изложенные по руководству Четых-Миней Св. Димитрия Ростовского». На исследуемой иконе изображены фигуры четырёх Святых Великомучеников: Флора, Лавра, Власия и Георгия в рост. Нимбы выполнены, предположительно, в технике имитации позолоты. Святые изображены на светло-голубом фоне, в реалистичной манере. Фигуры объёмные, стиль письма- академический.

Братья Флор и Лавр, согласно житию, происходили из города Иллирия и были тайными христианами. Братья работали каменотесами и участвовали в строительстве языческого храма. Когда храм был закончен, то Флор и Лавр установили в нем крест и устроили молебен. За это мучеников заживо закопали в колодце. Когда их мощи были обретены и перенесены в Константинополь, то прекратился падеж скота, свирепствовавший в это время. На Руси Флор и Лавр считались покровителями коневодства. Существует предание о том, что сам Архангел Михаил научил братьев управлять лошадьми. В день памяти Святых лошадям давали отдых от работы. На исследуемой иконе по-славянски мягки лица обоих братьев. Бородатым и темноволосым изображён Флор. Более молодым изображён безбородый светловолосый Лавр. Фигуры братьев изображены в простых хитонах и плащах, их ноги изображены обутыми в сандалии на босые ноги.

Священномученик Власий Севастийский был епископом города Севастии в Каппадокии. В юности он был пастухом. Принял мученическую смерть. В Византии Власий почитался как покровитель скотоводства, его большой известности в Древней Руси способствовало созвучие его имени с именем языческого бога Велеса, который покровительствовал скоту.

На исследуемой иконе, согласно православной традиции, святой Власий изображён старцем с длинной бородой в омофоре. В одной руке изображено Святое Писание, другая изображает жест благовестия.

Георгий Победоносец – в народной культуре славян его называли Егорий Храбрый – защитник скота, «волчий пастырь». Существуют два образа Святого – змееборец и христоробивый воин, а второй – хозяина земли, покровителя скота, открывающего весенние полевые работы. На исследуемой иконе Св. Георгий изображён юным и безбородым, кудрявые волосы пышной шапкой окружают его темноглазый овальный лик. Юным воином предстаёт святой Георгий, в правой руке он сжимает копье, а в левой держит овальный щит. Его фигура изображена одетой в зелёный хитон и красный плащ – одежду мученика.



Рис. 2. Икона "Святые Флор и Лавр" Конец XVI в. Дерево, темпера. 35,5 x 28,5 см. Частное собрание

Следует отметить, что первоначальные изображения Святых встречаются в конце XV – начале XVI века с изображением Архангела Михаила, Флор и Лавр (рис. 2), позднее вместо фигуры Архангела появляется изображение Св. Власия (XVI

век), это обусловлено распространением образов Святых, которым поклонялись, молясь о заступничестве и защите скота (рис. 3). К XVIII веку к



*Рис. 3. Икона «Власий Севастийский, Флор и Лавр»
Первая половина XVI в. Архангельский музей изобразительных искусств
Дерево, темпера. 66 × 54 см*

изображению Святых добавляется четвёртая фигура. Вариации четвёртого Святого на иконах есть самые разные: Анастасия Патрикия, Св. Модест, Св. Георгий и т. д.

Данная особенность наблюдается на исследуемом памятнике XIX века. Изучив ряд аналогичных икон с можно сделать вывод: изображения со Св. Георгием в ряде остальных Святых – довольно редкое, аналог которого был найден лишь в XVIII и XIX веке. Важно отметить, что самый частый вариант четвёртой изображаемой фигуры – это святой Модест (Медост). На Руси он особо почитался как покровитель скотоводства.

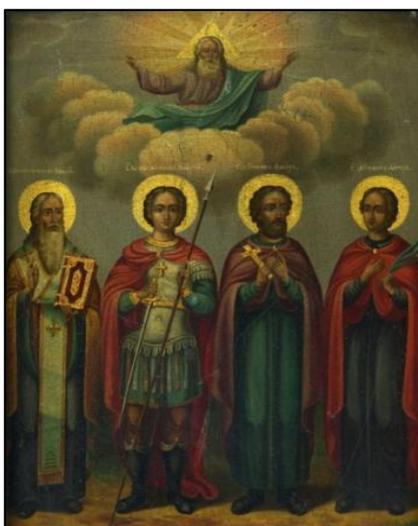


Рис. 4. Икона XIX в. «Св. Флор, Лавр, Власий и Георгий» Дерево, масло. Частное собрание.

Для проведения реконструкции живописного слоя, был найден аналог данного сюжета: икона XIX века, дерево, масляная живопись (рис. 4).

Следует выделить, что на попавшей на реставрацию иконе представлены Святые разных чинов, связанные общей традицией почитания, укрепившейся среди русского народа, начиная с XV века и вплоть до нашего времени.

Этим Святым традиционно молятся о здоровье и плодовитости скота и домашних животных, о благополучии и процветании личного хозяйства.

Предположительно, икона была выполнена по особому заказу для человека, профессионально связанного с коневодством и вложившего этот образ в свой приходской храм.

В заключение необходимо отметить, что иконографическое исследование, как часть атрибуции произведения, является важной и неотъемлемой составляющей при реставрации и реконструкции утраченного изображения

иконы. А также, дает возможность рассмотреть произведение в контексте культурно-исторической значимости и передать полученные данные последующим поколениям.

Список использованной литературы

1. Алёшин А. Б. Реставрация станковой масляной живописи. – Издательский Дом «Художественная школа», 2013. – 224с.

2. Барская Н. А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. – М. : Просвещение, 1993. – 223 с.

3. Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четых-Миней святого Димитрия Ростовского / 12 книг. – Москва : «Ковчег», 2010.

4. Житие и страдание святого священномученика Власия, епископа Севастийского, и других, пострадавших с ним // Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четых-Миней свт. Димитрия Ростовского : 12 кн., 2 кн. доп. – М. : Моск.

5. Иконография восточно-христианского искусства [Электронный ресурс], -<https://icons.pstgu.ru/icon/804>

6. Иконы русского Севера [Электронный ресурс], - <http://severikon.ru/item327>

7. Скворцов А. И. Методологические рекомендации по изучению сложных иконографических сюжетов. – ВлГУ ДИИР 2021 год.

8. Христианство в искусстве [Электронный ресурс], - https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst_id=3433

9. Храм Гроба Господня [Электронный ресурс], - <https://santosepulcro.co.il>

А. Ш. Шишкова

студент, Педагогический институт, кафедра дизайна, ИЗО и реставрации,
направление – реставрация, группа Р-121,

E-mail: alisa.shishkova@yandex.ru

Д. Т. Евтушенко

ассистент, Педагогический институт, кафедра ДИИР,

E-mail: evtusshenkodar@yandex.ru

ДВУСТОРОННЯЯ ЖИВОПИСЬ НА ХОЛСТАХ. ИСТОКИ ПОЯВЛЕНИЯ, ПРОБЛЕМЫ РЕСТАВРАЦИИ И ЭКСПОНИРОВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Аннотация: Двусторонняя живопись представляет собой уникальный художественный жанр, позволяющий использовать обе стороны холста для создания произведений искусства. Начиная с его самых ранних примеров и заканчивая современными интерпретациями Исследование появления живописи на двух сторонах холста в истории искусств помогает глубже понять не только саму технику, но и более широкие процессы в развитии художественного выражения.

Ключевые слова: двусторонняя живопись, темперная живопись, маслянная живопись, искусство, портреты, иконы

В последнее время все чаще на реставрацию попадают картины с двусторонней живописью. Что в свою очередь становится катализатором³ для углубленного исследования таких произведений. Однако двусторонние произведения масляной живописи на холстах остаются недостаточно исследованной областью в сравнении с двусторонними произведениями темперной древнерусской живописи или работами западного Возрождения на деревянных досках.

³ термин «катализатор» обозначает любой фактор, который ускоряет или инициирует изменение или процесс.

Предварительно, необходимо рассмотреть историю первых упоминаемых двусторонней живописи, которая имеет глубокие корни в истории искусства.

В трудах В. Н. Лазарева «Страницы истории новгородской живописи. Двусторонние таблетки из собора Св. Софии в Новгороде» и Л. М. Евсеевой «Выносные иконы и шитые плащаницы в богослужениях драматического характера Древней Руси» раскрыта тема двусторонних художественных произведений в древнерусском искусстве. Так, можно выделить три основных типа произведений с двусторонней живописью. Такие как: выносные иконы, хоругвь и иконы-таблетки. Они носили и носят функциональный характер, предоставляя верующим возможность сохранять духовную связь в различных условиях вне пределов храма.

В книге «Итальянский ренессансный алтарь» Дэвид Эксерджян также упоминает двустороннюю масляную живопись в западноевропейском искусстве. В эпоху возрождения она имела популярность при изготовлении алтарей на деревянной основе. Например, алтарь Паумгартнеров Альбрехта Дюрера (1503). Помимо функционального значения, живопись на обеих сторонах створок алтаря подчинена определенному принципу гармоничного соединения частей изображения.

Также имели особую популярность заказные светские двусторонние портреты. Они чаще всего создавались для состоятельных заказчиков, которые хотели запечатлеть свой социальный статус. Портреты часто изображали самих заказчиков с одной стороны, а с другой – их близких, родовую символику или аллегорические фигуры. В качестве примера можно привести диптих, созданный Пьеро делла Франческа в период между 1465 и 1472 годами. Это двойной портрет, вдохновленный античными медалями, на котором представлены идеализированные бюсты Федерико де Монтефельтро и его жены Баттисты Сфорца. На оборотной стороне отобразены аллегии триумфов, подчеркивающие благородство изображенных персонажей.

Уже в конце XIX- начале XX веков двусторонняя живопись начала набирать еще большую популярность среди художников и коллекционеров. Это было связано с общим стремлением к экспериментам в искусстве и поиском новых форм самовыражения.

Художники искали способы привнести динамичность в свои работы. Двусторонние картины позволяли зрителям воспринимать произведения искусства с разных сторон, создавая уникальный опыт. Это также соответствовало новым художественным течениям, таким как импрессионизм и модернизм, где акцент делался на индивидуальном восприятии. Мастера этого периода начали активно исследовать не только тему, но и материал, что способствовало созданию новых пространственных решений. Работы такого формата вызывали интерес у публики, что способствовало распространению техники двусторонней живописи в художественных кругах.

Также большим толчком к популяризации техники живописи стали кризисы и экономические застои в начале XX века. Сложности с доступом к традиционным художественным материалам - холсту, краскам и кистям, побудили художников искать альтернативные подходы и способы самовыражения. В таких условиях двусторонняя живопись стала особенно привлекательной, поскольку она позволяла использовать ограниченные ресурсы более эффективно.

Художники начали экспериментировать с различными материалами и техниками, что приводило к созданию многофункциональных работ. Двусторонняя живопись предлагала возможность "перезаписывать" уже использованные поверхности, тем самым снижая затраты. Эта необходимость в экономии ресурсов способствовала инновациям, что сделало двустороннюю живопись не просто вынужденной мерой, а интересным художественным явлением.

Как известно, именно картины, написанные в этот период истории, наиболее подвержены разрушению из-за тенденции в отступлении от традиционных живописных технологий. Применение нетрадиционных материалов картины зачастую требуют более частой реставрации по сравнению с произведениями предыдущих эпох. Реставраторы сталкиваются с задачами восстановления не только эстетического вида, но и техники, чтобы сохранить оригинальный замысел художника. Эти работы могут быть сложными из-за разнообразия используемых технологий и материалов в каждой конкретной работе. Живопись с двух сторон холста – осложняющий фактор при

подборе реставрационных методик, в первую очередь из-за разнообразия используемых технологий и материалов в каждой конкретной работе.

При работе по реставрации и экспонированию подобных картин может возникать ряд спорных вопросов. Так, при реставрации необходимо решать сохранять ли изображения на одной авторской основе, либо же разделять их на разные. При первом решении сложность может возникнуть при укреплении непосредственно самой основы, при втором существует риск причинить ущерб двум сторонам живописи либо же исказить авторский замысел. Поэтому необходимо обращать особое внимание на состояние сохранности картины.

Необходимо отметить, что особо острый вопрос заключается в демонстрации как лицевой, так и оборотной сторон картин с двусторонней живописью. В труде «Проблемы обработки и демонстрации двусторонних масляных картин», написанном Е. Юровской, А. Юровской, М. Чураковой и А. Романовым, описаны несколько типов двусторонних подрамников, в которых учитывается равномерное растяжение картины, незаметность структурных элементов подрамника, не перекрывающих ту или иную сторону живописи и не мешающих восприятию произведения зрителями.

Также к решению этого вопроса приступали специалисты филиала Центра Грабаря в Вологде при реставрации картины Ф. Вахрушева «Сухонский пейзаж», на оборотной стороне которой изображен этюд ледохода на реке. Был сконструирован подрамник для экспонирования обеих сторон произведения на горизонтальной плоскости, на специальной деревянной подставке.

Следует уделить внимание подбору правильного выставочного пространства, чтобы зритель все-таки мог видеть обе стороны экспоната. Примером может служить выставка ««Борис Кустодиев. Патриархальная Россия», проводившаяся в Крестовой палате Суздальского кремля. Для нее были специально сконструированы стеллажи из прозрачного стекла, на которые крепились произведения, и у зрителей была возможность кругового обзора памятника. Однако, к сожалению, не у каждого музея есть такая возможность.

Подводя итоги, можно сказать, что двусторонняя живопись представляет собой уникальное явление в мире искусства. Рассмотрение ее истоков показывает, что этот вид живописи имеет глубокие культурные корни, указывающие на взаимодействие различных художественных традиций. Однако двусторонняя живопись продолжает сталкиваться с проблемами, связанными с реставрацией и экспонированием подобных нестандартных произведений.

Список используемой литературы

1. Гренберг, Ю.И. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи – М. : ГОСНИИР, 2000. – 179 с.
2. Реставрационный центр имени И.Э. Грабаря Двусторонняя картина: секреты реставрации // Яндекс Дзен: [сайт]. – 2025. – URL: <https://dzen.ru/a/YUjvbPflEmaI8AsS> (дата обращения 19.01.2025).
3. Шоколо И. Н. Двусторонняя живопись: история развития, проблемы реставрации и экспонирования. Техничко-технологические исследования, особенности реставрации и консервации двустороннего произведения «Пейзаж с деревом и мазанками» / «Обнаженная натурщица» из собрания Государственного литературного музея // Сохранение культурного наследия. Исследования и реставрация = Preservation of Cultural Heritage. Research and Restoration : Мат-лы II Междунар. конф. в рамках V Международного культурного форума, СПб. 1–3 декабря 2016 г. / Сост. Ю. Г. Бобров. СПб. : Ин-т имени И. Е. Репина, 2018. С. 241–253.
4. Юровская, Е. Проблемы обработки и экспонирования двусторонних масляных картин [статья] / Юровская, А. Чуракова, М. Романов, А. // Консервация холста – Синтия Шварц [и др.] – Институт консервации Гетти. – 2023. – URL: <https://www.getty.edu/publications/conserving-canvas/viii-posters/57/> (дата обращения 19.01.2025).
5. Лазарев, В. Н. Страницы истории Новгородской живописи: двусторонние таблетки из собора св. Софии в Новгороде [Текст]. - Москва: Искусство, 1983. – С. 64.
6. Евсеева Л. М. Выносные иконы и шитые плащаницы в богослужениях драматического характера Древней Руси Визуальная теология. – 2023. – Т. 5. – С. 22–45. – URL: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2023-5-1-22-45> (дата обращения: 19.01.2025).

А. И. Борисова

студент, Владимирский государственный университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых, кафедра ДИИР, группа Р-124, E-mail: alex.stream1303@gmail.com

О. И. Пленкин

Владимирский государственный университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых, кафедра ДИИР, E-mail: o.plenkin@mail.ru

**ПОЗДРАВИТЕЛЬНЫЕ ОТКРЫТКИ И МИНИАТЮРЫ
В. И. РУЗИНА В ТЕХНИКЕ ОФОРТА ИЗ ЛИЧНОЙ КОЛЛЕКЦИИ
А. И. БОРИСОВОЙ**

Аннотация: В статье анализируются история создания и художественные особенности поздравительных открыток и миниатюр, выполненных в офортной технике Народным художником Российской Федерации В. И. Рузиным и находящихся в личной коллекции. Приведены каталожные описания каждого произведения.

Ключевые слова: гравюра, графика, мещо-тинто, открытка, офорт, В. И. Рузин.

В связи с организацией выставки во Владимирском государственном университете им. А.Г. и Н.Г. Столетовых (далее – ВлГУ), посвященной памяти Народного художника Российской Федерации Владимира Ивановича Рузина, долгие годы преподававшего в университете, нам представилась возможность рассказать об этом интересном человеке и ярком художнике. В личной коллекции соавтора статьи, А.И. Борисовой, имеется несколько работ, созданных В. И. Рузиным. Нам хотелось бы изучить историю их создания и проанализировать их художественные особенности. Вначале несколько слов следует сказать о самом художнике, его творческом пути.

Владимир Иванович Рузин (1948 – 2020) родился в селе Ленинском Крымской области. В Феодосии окончил детскую художественную школу, которая размещалась в картинной галерее И.К. Айвазовского. В 1975 г. В. И. Рузин окончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухиной. После учёбы он переехал во Владимир и начал

творческую деятельность, участвовал в областных, зональных и всесоюзных выставках, а в 1985 году вступил в Союз художников СССР. Несколько лет (с 1995 по 2004 г.) он возглавлял Владимирское отделение Союза художников России. В 1995 г. ему было присвоено звание Заслуженного художника Российской Федерации, а в 2019 г. – Народного художника Российской Федерации ([2, с. 98; 4, с. 368; 5, с. 228]).

Как педагог В. И. Рузин воспитал не одно поколение художников-графиков. Одним из учеников В. И. Рузина является Марк Иванович Щегольков, преподаватель ВлГУ и член Союза художников России. Мы опирались на его ценные комментарии по вопросам техники и истории создания анализируемых в настоящей статье работ В. И. Рузина.

Пять из этих работ – это новогодние поздравительные открытки, а два можно отнести к жанру миниатюрной графики. Открытки выполнены в сложной технике офорта ([1, с. 21–24]), когда изображение сначала гравюруется на медной пластине (доске), а затем с помощью офортного станка с печатной формы изображение оттискивается на бумагу.

Рассмотрение произведений В. И. Рузина из личной коллекции А.И. Борисовой начнем с открытки, которая создана в 2011 г. в смешанной технике (так указано автором). Основная техника исполнения – это гравюра на меди, размер изображения 9,0×9,0 (здесь и далее размеры указаны в сантиметрах). На открытке изображен дракон на ветке (символ предстоящего года) на фоне зимней ночи с полумесяцем в небе, в левом нижнем углу авторская подпись: «2012 С новым годом!». Дракон оранжевого цвета, а фон зеленый. Такой эффект был получен с помощью нанесения на одну пластину двух цветов. На обороте имеется авторское поздравление и дата, сделанные карандашом.



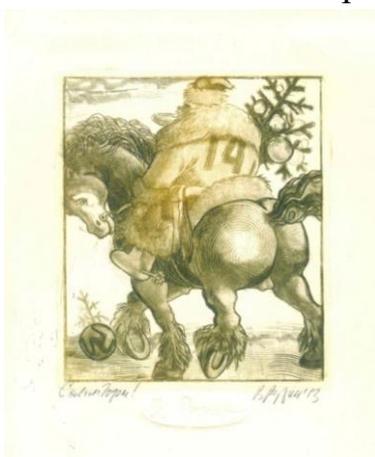
*Рис. 1. «С новым годом!». 2011 г.
Гравюра на меди. 9,0×9,0*

Вторая открытка, созданная в 2012 г., также выполнена в технике гравюры на меди в формате 9,0×9,0. На открытке изображен Дед Мороз, повернувшийся к нам спиной, он одет в шубу, фактура которой напоминает чешую и отсылает нас к символу предстоящего года. В руках и вокруг Деда Мороза извивается змея в виде цифр «2013», в правом нижнем углу авторская подпись: «С новым годом!». Позади основного изображения в виде фона – зимняя ночь с полумесяцем в небе. Снизу изображения и на обороте карандашом написано авторское поздравление и дата.



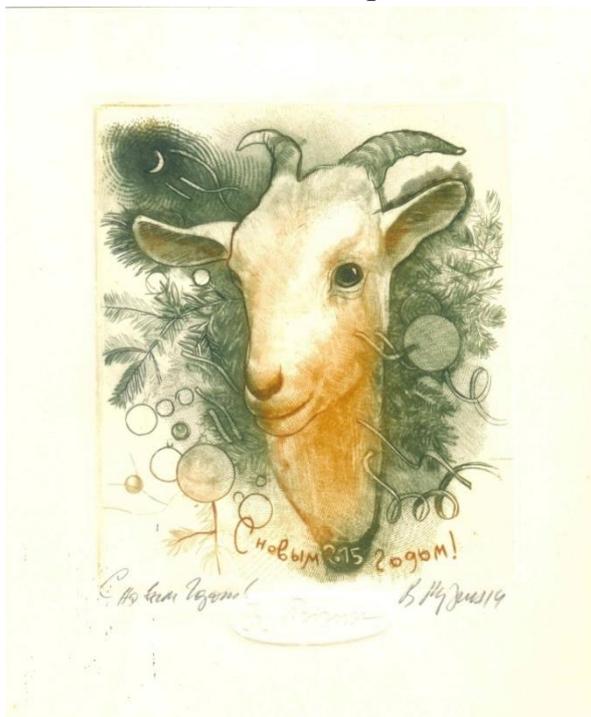
*Рис. 2. «С новым годом». 2012 г.
Гравюра на меди. 9,0×9,0*

Следующая открытка датирована 2013 г., выполнена в технике гравюры на меди и имеет формат 12,0×10,0. На открытке изображен Дед Мороз верхом на коне, повернувшийся к нам спиной. Дед Мороз держит в одной руке ёлку, а в другой – коня за узду. Интересная деталь на его валенке – шпора, как у ковбоев. На спине Деда Мороза цифры «2014». Снизу изображения и на обороте карандашом написано авторское поздравление и дата.



*Рис. 3. «С новым годом!». 2013 г.
Гравюра на меди. 12,0×10,0*

Еще одна открытка сделана в 2014 г., выполнена в технике гравюры на меди, размером 11,5×10,0. На открытке изображен детальный портрет козы, символа предстоящего года, а вокруг неё конфетти, шарики и еловые веточки. Всё это на фоне ночного зимнего неба с полумесяцем в левом верхнем углу изображения. Ниже изображения козочки сделана надпись: «С новым 2015 годом!». Под изображением и на обороте проставлены авторское поздравление и подпись, выполненные карандашом.



*Рис. 4. «С новым годом!». 2014 г.
Гравюра на меди. 11,5×10,0*

Последняя новогодняя открытка из коллекции А.И. Борисовой создана в 2015 г. Техника, в которой она выполнена, – такая же, как и у других работ, – гравюра на меди. Об этом говорит схожесть работ, выполненных в одном стиле и в одном сочетании цветов – оранжевого и зеленого. Размер изображения составляет 11,3×9,3. На открытке изображены три обезьяны («ничего не вижу, ничего не слышу, ничего не скажу»), символы предстоящего года. Издревле изображение трех обезьян, закрывающих лапами глаза, рот и уши, отсылает к защите от зла. Если мы отрешены от зла, то оно нас не касается. Возможно, данным символом автор хотел дать напутствие нам на предстоящий год. Сами обезьянки изображены в еловых ветках и у одной из них на платье имеются цифры «2016», в левом нижнем углу изображения надпись: «С новым годом». Под изображением имеется авторское поздравление, выполненное карандашом.



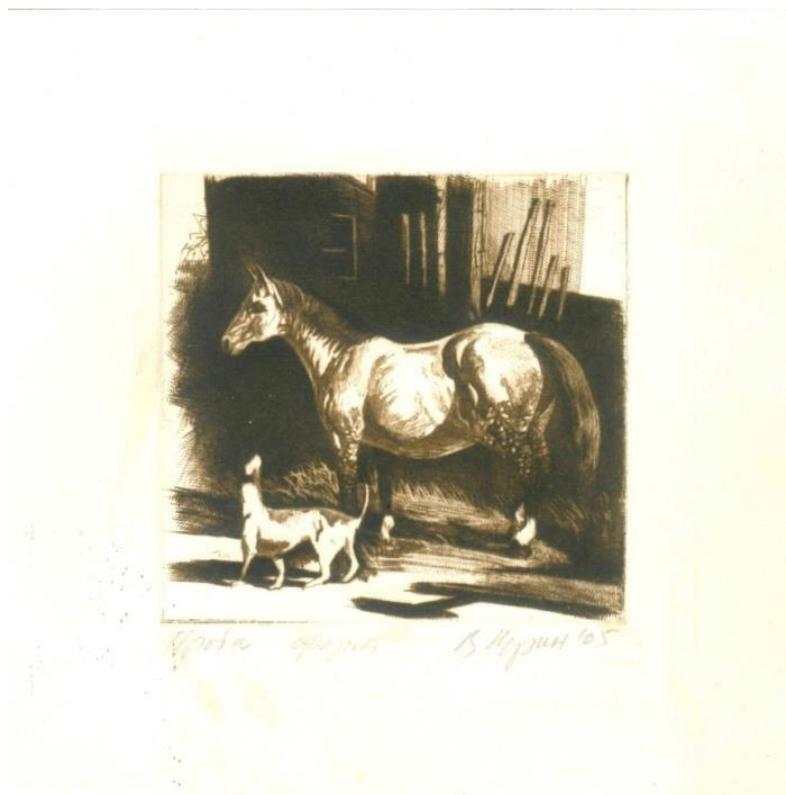
*Рис. 5. «С новым годом!». 2015 г.
Гравюра на меди. 11,3×9,3*

Следующее произведение В. И. Рузина из коллекции А.И. Борисовой называется «Фед». Оно датируется 2005 г., выполнено в технике офорта и имеет размер 9,0×8,0. Также данная работа напоминает карандашную манеру ([1, с. 19–20]), когда штрихи, которыми выполняется рисунок, наносят рулетами на пластину, представляющими собой инструменты в виде ручек, на конце которых крепятся насадки – колёсики с мелкими зубцами. Следы от этих инструментов после печати на бумаге и создают эффект карандашных штрихов. На офорте изображен пес В. И. Рузина, сидящий в траве, а в правом нижнем углу шарик с цифрами «005», отсылающие нас к году создания данного офорта. Под изображением и с обратной стороны подпись автора и название работы.



*Рис. 6. «Фед». 2005 г.
Офорт. 8,0×7,5*

Наконец, еще один офорт – это проба офорта «Друзья» 2005 года в технике меццо-тинто, размером 9,7×10,0. На офорте изображена собака и лошадь, работа выполнена в коричневых оттенках. Основная техника, в которой создана данная работа – это меццо-тинто (чёрная манера), смешенная техника с использованием рулетов. Отличительная особенность чёрной манеры – глубокий бархатистый тон в тёмных местах гравюры.



*Рис. 7. «Друзья». 2005 г.
Офорт (проба). 9,7×10,0*

Во всех проанализированных работах под изображением стоит авторское клеймо или конгрев – процесс изготовления выпуклого элемента на бумаге В. И. Рузина и подпись, выполненная карандашом. Клеймо сделано с использованием пластинки из цинка, которая покрывается кислотоупорным лаком, лак процарапывается в зеркальном отражении, а затем оттискивается на бумагу.

В. И. Рузин на протяжении многих лет работал в Доме творчества «Челюскинская» ([3, с. 9–11]) (творческая дача художников-графиков в Московской области). Достаточно часто данные творческие «вылазки» совершались зимой, и у художников образовалась традиция дарить друг другу открытки. Так появились эти и многие другие работы В. И. Рузина.

Офорты-миниатюры также имеют интересную историю. Например, офорт из коллекции А.И. Борисовой является авторской пробой, а один из оттисков тиража напечатан в одной из книг В. И. Рузина ([2, с. 90]). Из этой книги мы и взяли название – «Друзья», так как на самом пробном оттиске название не указано.

Изучив произведения, их историю и технику, а также ознакомившись с биографией и творчеством В. И. Рузина, можно заключить, что работы в технике офорта требовали высокого графического мастерства. Технические навыки художника-офортиста В. И. Рузин совершенствовал всю жизнь. Проанализированные работы являются характерными примерами миниатюрной тиражной графики, они обладают яркими художественными особенностями. Изучая эти произведения, художественный мир их автора, мы убедились в том, что художник, трудившийся искренне и высокопрофессионально, продолжает жить в своих работах. После него остались не только произведения искусства, но и теплые воспоминания о нем тех людей, которых он воспитал и передал им секреты мастерства.

Список использованной литературы

1. *Рузин В. И.* Краткие сведения о технике исполнения углубленной гравюры: Практическое пособие по распознаванию оттисков и определению манер глубокой печати по внешним признакам. – Владимир: б. и., 2001. – 36 с. : ил.
2. *Рузин В. И.* Моя гравюра. Зарисовки. Заставки. Закладки. – Владимир: Транзит-ИКС, 2018. – 98 с. : ил.
3. *Рузин В. И.* Ящички воспоминаний. – Владимир: Граф Цеппелин, 2008. – 113 с. : ил.
4. *Французова Ю. Н.* Рузин Владимир Иванович // Владимирская энциклопедия: Биобиблиографический словарь. А–Я. – Владимир: Владимирский Фонд культуры, 2002. – С. 368.
5. Художники земли Владимирской: Альбом-справочник / сост. Н.И. Севастьянова, Ю.К. Ткачев. – Владимир; М. : б. и., 2020. – 330 с. : ил.

Е. Ю. Белова

студент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, группа Д-121,
E-mail: katyabelova60@gmail.com

Н. А. Варламова

научный руководитель, Педагогический институт, кафедра ДИИР,
E-mail: varlamova@vlsu.ru

ИССЛЕДОВАНИЕ ТРЕБОВАНИЙ К ОСВЕТИТЕЛЬНЫМ ПРИБОРАМ ДЛЯ ДЕТСКИХ ИГРОВЫХ ПЛОЩАДОК

Аннотация: в статье рассматриваются основные принципы проектирования освещения детских игровых площадок, включая требования безопасности и особенности восприятия света детьми. Дана характеристика влияния цветовой температуры и индекса цветопередачи источников света на психофизиологическое состояние детей. Анализируются нормативные требования к уровню освещенности и распределению света, а также форме и конструкции осветительных приборов.

Ключевые слова: осветительный прибор, детская площадка, детская игровая зона, цветовая температура, индекс цветопередачи, психофизиологический комфорт, нормы освещенности.

Общеизвестно, проектирование детских игровых площадок играет важную роль в формировании комфортной городской среды.

Представляется необходимым дать характеристику понятия «Детская игровая площадка», согласно ГОСТ Р 52169-2012 – это специально оборудованная территория, предназначенная для отдыха и игры детей, включающая в себя оборудование и покрытие детской игровой площадки и оборудование для благоустройства детской игровой площадки [1].

Заметим, учет специфических требований к обустройству подобных зон способствует физическому и умственному развитию ребенка, а также оказывает благоприятное воздействие на его социальную адаптацию. В условиях сокращенного светового дня, ключевую роль играет и качественное освещение таких пространств.

На основании вышесказанного, актуальность исследования обусловлена необходимостью определения оптимальных требований к осветительному оборудованию для детских игровых зон в городской среде.

Анализ существующей ситуации показал, что освещение детских комплексов зачастую либо вовсе отсутствует, либо является недостаточным, что приводит к снижению уровня видимости и безопасности, а также ограничению использования территории в тёмное время суток. Следует подчеркнуть, что существующее осветительное оборудование часто не соответствует образно-эстетическим требованиям и не учитывает особенностей восприятия детьми: отсутствие образных решений у приборов освещения и их слабая интеграция в общую стилистику детских площадок приводят к тому, что освещение становится функционально ограниченным. Это ухудшает восприятие игровой зоны как визуально целостного пространства.

В связи с вышеперечисленными проблемами, существует необходимость в создании специализированных осветительных приборов для уличной детской игровой среды. Они могут не только повысить качество освещения, но и стать элементом игрового пространства, стимулирующим развитие фантазии детей. Разработку таких решений поддерживают национальные и федеральные проекты, направленные на создание комфортной городской среды и способствующие улучшению качества жизни населения.

Цель проекта – исследование функциональных, эргономических и эстетических характеристик (соответствующих восприятию ребенка) комплекта осветительных приборов для детских площадок, обеспечивающих безопасность и комфорт пребывания в темное время суток.

Задачи проекта:

1. Исследовать специфические требования к уличным осветительным приборам.
2. Проанализировать аналоги осветительных решений для детских площадок и выявить основные приемы, тенденции и конструктивные особенности.
3. Исследовать функциональные, эргономические и эстетические характеристики комплекта осветительных приборов для детских игровых площадок.

Новизна проекта заключается в создании осветительных приборов, которые совмещают функциональность, безопасность и игровую ценность. Приборы должны не только выполнять свою основную задачу – освещение, но и становиться элементами игрового процесса, усиливать вовлеченность детей в игру и формировать уникальное пространство.

Гипотеза исследования – разработка модульных осветительных приборов, учитывающих особенности детского восприятия, позволит повысить

функциональность и эстетическую целостность игровых площадок, а также улучшить их использование в вечернее время.

Следует отметить, что при проектировании детской игровой зоны особое внимание должно уделяться обеспечению максимальной безопасности на ней [6]. Под безопасностью подразумевается не только использование качественного игрового оборудования, но и оптимальная организация освещения территории.

Световое оформление также играет важную роль формирования визуальной среды [8]. Поэтому одной из главных задач освещения городских территорий является создание благоприятной цветоцветовой среды для пребывания людей. Григорьев А.Д. в своей работе «Проектирование. Детские игровые площадки» дал следующее определение термина цветоцветовая среда – это воспринимаемая зрением, т.е. освещенная окружающая природная и архитектурно-пространственная среда [6].

Согласно установленным нормам, минимальный уровень горизонтальной освещенности для детских игровых зон должен составлять не менее 10 лк [2], [4]. Однако данное значение считается довольно тусклым, в действительности для обеспечения безопасного пребывания на детской площадке организуют освещение на уровне 100 лк. Данный стандарт используют на спортивных сооружениях [3]. Такое освещение позволяет детям легко различать друг друга, а также различные мелкие предметы даже в темное время суток.

При проектировании освещения необходимо учитывать равномерность распределения света, избегать резких теней и излишней яркости, которая может ослеплять детей. Отношение минимальной освещенности к максимальной регламентируется нормативным документом и составляет коэффициент равный 0,3 [2].

Осветительное оборудование, устанавливаемое на детских площадках, должно быть безопасным и устойчивым к возможным внешним воздействиям. Рекомендуется размещать светильники на детских площадках в зоне недоступности для детей: они должны располагаться на высоте не менее 2,5 м. [5].

Рассмотрим психологические особенности восприятия света детьми. В своем труде «Современное освещение школ» Федюкина Галина подчеркивает, что для обеспечения психофизиологического комфорта детей при взаимодействии друг с другом выбор источников света основывается на их

цветовых характеристиках: цветовой температуре (Тц) и индексу цветопередачи (Ra) [7]. Теплый свет (с цветовой температурой около 2700–3000 К) способствует расслаблению и ощущению уюта, тогда как холодный свет (5000–6500 К) стимулирует активность и повышает концентрацию. Общий индекс цветопередачи также косвенно характеризует степень близости спектра искусственного света к спектру дневного света. Чем выше Ra, тем ближе спектр искусственного света к естественному [9].

Поэтому при выборе освещения для детских площадок рекомендуется использовать нейтральные или слегка теплые оттенки света (3000–4500 К) и $Ra > 80$ для правильного восприятия детьми лиц друг друга, а также для создания комфортной и безопасной среды для игр и развития [7].

Форма самих светильников ещё в большей степени влияет на восприятие ребёнком материальной среды. Заметим, что «технология» образовательного процесса ребенка можно свести к триаде: СЛОВО – ОБРАЗ – ДЕЙСТВИЕ. То есть в процессе проектирования необходимо учитывать, что формообразование светильника определяется образным решением. Если при проектировании учитывать форму и образ объекта освещения, оптимальные для легкого восприятия детьми, можно добиться создания игровой ситуации на детской площадке, а также обеспечить визуальную целостность пространства.

На основе анализа аналогов светильников, были выделены несколько групп. По расположению приборы освещения для детских площадок можно разделить на столбовые (источник освещения расположен на фонарном столбе), подвесные (светильники крепятся к натянутым тросам, каркасам или другим конструкциям, подвешивавшимся над площадкой) (рис. 1), настенные (размещаются на заборах или фасадах зданий), напольные (устанавливаются на поверхности земли), встраиваемые (обычно предусматриваются на этапе проектирования самой площадки) (рис. 2).

АНАЛИЗ АНАЛОГОВ СВЕТИЛЬНИКОВ
ПО РАСПОЛОЖЕНИЮ



Рис. 1. Группа аналогов по расположению

АНАЛИЗ АНАЛОГОВ СВЕТИЛЬНИКОВ
ПО РАСПОЛОЖЕНИЮ



Рис. 2. Группа аналогов по расположению

По функциональному назначению можно выделить группы светильников: общего освещения предназначены для равномерного освещения всей площади пространства; акцентные предназначены для выделения определённых зон. Они создают направленный свет, привлекая внимание и подчёркивая декоративные элементы (рис. 3). Декоративные осветительные приборы, в свою очередь, делятся на светодиодную мебель, проецирующие светильники (создают на поверхности площадки проекции изображений) и образные (выполнены в виде объектов, фигур или форм, которые напоминают реальные или фантазийные образы) (рис. 4).

АНАЛИЗ АНАЛОГОВ СВЕТИЛЬНИКОВ
ПО ФУНКЦИОНАЛЬНОМУ НАЗНАЧЕНИЮ

Общего освещения



Акцентные



Рис. 3. Группа аналогов по функциональному назначению

АНАЛИЗ АНАЛОГОВ СВЕТИЛЬНИКОВ
ПО ФУНКЦИОНАЛЬНОМУ НАЗНАЧЕНИЮ (ДЕКОРАТИВНЫЕ)

Светодиодная мебель



Проецирующие



Образные



Рис. 4. Группа аналогов декоративных светильников

На основе анализа существующих решений можно выявить, что форма детских светильников должна быть простой и прежде всего узнаваемой детьми. Например, это могут быть природные формы, геометрические фигуры, космические или морские образы. Учёт данных требований помогает поддерживать игровую ситуацию и стимулирует воображение ребёнка.

Таким образом, грамотное проектирование освещения детских игровых площадок с учетом нормативных требований и особенностей восприятия света и формы детьми способствует созданию благоприятных условий для их здоровья и развития.

Список используемой литературы

1. ГОСТ Р 52169-2012. Оборудование и покрытия детских игровых площадок. Безопасность конструкции и методы испытаний. Общие требования // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов. – 2012 – URL: <http://docs.cntd.ru/document/1200100100> (дата обращения: 18.12.2024)
2. ГОСТ Р 55706-2013. Освещение наружное утилитарное. Классификация и нормы // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов. – 2018 – URL: <https://docs.cntd.ru/document/1200105703> (дата обращения: 18.12.2024)
3. СП 440.1325800.2018. Спортивные сооружения. Проектирование естественного и искусственного освещения // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов. – 2018 – URL: <https://docs.cntd.ru/document/554819713> (дата обращения: 18.12.2024)
4. СП 52.13330.2016. Естественное и искусственное освещение // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов. – 2016 – URL: <https://docs.cntd.ru/document/456054197> (дата обращения: 10.02.2024)
5. Совместный приказ Минстроя России и Минспорта России от 27.12.2019 № 1128/897/пр «Об утверждении методических рекомендаций по благоустройству общественных и дворовых территорий средствами спортивной и детской игровой инфраструктуры» // Минстрой России. – 2019 – URL: <https://minstroyrf.gov.ru/docs/139394/> (дата обращения: 18.12.2023)
6. Григорьев А.Д. Проектирование. Детские игровые площадки / А.Д. Григорьев – Магнитогорск: МаГУ, 2012. – 234 с.
7. Федюкина Галина СОВРЕМЕННОЕ ОСВЕЩЕНИЕ ШКОЛ // ЭВ. 2012. №14. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-osveschenie-shkol> (дата обращения: 18.12.2024)
8. Щепетков Н.И. Световой дизайн города / Н.И. Щепетков. – Москва: Архитектура-С, 2006. – 318 с. – URL: https://lightonline.ru/files/docs/Tshepetkov_Lighting_design_of_city.pdf (дата обращения: 10.01.2024)
9. Влияние современного искусственного освещения на зрение и здоровья человека и животных в северных и арктических регионах // Арктика 2035 URL: <https://arctic2035.ru/n17-p75> (дата обращения: 18.12.2024).

Т. А. Денисова

студент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, группа Д-121, E-mail:

Т. А. Соловьева

научный руководитель, Педагогический институт, кафедра ДИИР,

E-mail: varlamova@vlsu.ru

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ТРАНСФОРМИРУЕМОГО ОБОРУДОВАНИЯ ДЛЯ ПРОФИЛАКТИКИ СКОЛИОЗА ДЛЯ ДЕТЕЙ

Аннотация: в статье приведён анализ основных требований к объектам материальной среды для детей, антропометрических требований к оборудованию для детей, анализ аналогов трансформируемых объектов материальной среды для детей

Ключевые слова: оборудование, антропометрические требования, предметно-пространственная среда для детей, образное решение.

Актуальность данной темы обусловлена недостатком мотивации и интереса у детей в эпоху цифровизации, времяпрепровождение за гаджетами и сидячий образ жизни приводят к проблемам со спиной. В период активного роста организма ребёнку необходимо привить привычку уделять время здоровью спины, сформировать заинтересованность и обеспечить доступность к самостоятельному выполнению упражнений.

Исходя из вышесказанного, появляется необходимость разработки трансформируемого оборудования для лечебной физкультуры для спины, которое позволит ребёнку регулярно выполнять упражнения в домашних условиях.

Цель работы – проектирование оборудования-трансформера для профилактики сколиоза в домашних условиях для детей 6-8 лет

Для достижения цели были поставлены следующие задачи:

1. Изучить антропометрических требований к оборудованию для детей

2. Проанализировать аналоги трансформируемых объектов, выявить современные приёмы в конструкциях и тенденции в стилистическом решении

3. Спроектировать трансформируемое оборудование для выполнения упражнений для профилактики сколиоза в домашних условиях для детей 6-8 лет

Объект исследования – проектирование объектов материальной среды для детей.

Предмет исследования – проектирование детского оборудования для профилактики сколиоза.

Основные требования к объектам материальной среды для детей.

В настоящее время существует множество требований к условиям, созданным для развития детей, так как объекты материальной среды, окружающие ребёнка могут влиять на его развитие. Предметный мир ребенка это среда способствующая развитию всех видов детской деятельности.

Так, по мнению С.Л. Новосёловой в её труде «Развивающая предметная среда» предметная среда включает ряд базисных компонентов, необходимых для физического, эстетического, познавательного и социального развития детей. К ним относятся природная среда и объекты, культурные ландшафты (парк, сад), физкультурно-игровые и оздоровительные сооружения, предметно-игровая среда, детская библиотека, игротка и видеотека, дизайн-студия, музыкально-театральная среда, предметно-развивающая среда занятий, компьютерно-игровой комплекс и др. [4]. При проектировании каждого из перечисленных объектов необходимо учитывать специальные требования, однако для начала необходимо изучить общие требования к объектам материальной среды, окружающих ребёнка.

Так, в пункте 3.3.4. Федерального государственного образовательного стандарта дошкольного образования описаны следующие характеристики, которыми должна обладать развивающая предметно-пространственная среда для ребёнка: содержательность и информационная насыщенность, трансформируемость, полифункциональность, вариативность, доступность и безопасность [2].

Для продуктивной деятельности ребёнка в течение обучения, игровой деятельности, физической активности необходимо обеспечить заинтересованность ребёнка в процессе. Так, среда должна:

- обеспечивать полноценное и своевременное развитие ребёнка;
- побуждать детей к деятельности;
- способствовать развитию самостоятельности и творчества; - обеспечивать развитие субъектной позиции ребёнка.

Для этого она должна быть богатой, разнообразной и постоянно меняющейся [3].

Одной из наиболее важных характеристик при проектировании предметов материальной среды для детей является безопасность, необходимо учитывать различные варианты взаимодействия ребенка с объектом. Следуя требованиям к крепежным деталям конструкции ГОСТа 25779-90:

2.2.1. Острые концы крепежных деталей (гвоздей, шурупов, скоб и т.п.) не должны быть доступными для ребенка.

2.2.2. Доступные части крепежных деталей должны быть без заусенцев. 2.2.3. Головки утопленных крепежных деталей не должны выступать над поверхностью игрушки.

2.2.4. В игрушках, за исключением конструкторов, доступные резьбовые концы болтов и винтов не должны выступать более чем на 3 мм или должны быть утоплены более чем на 0,5 мм [1].

Если в детском оборудовании/игрушке присутствуют острые концы, проволока, провода:

2.3.1. Доступные острые концы игрушки и проволоки должны быть закруглены, притуплены или защищены колпачками, или должны иметь защитное покрытие.

3.2. Проволока и провода, для которых имеется вероятность их сгибания ребенком, должны быть гибкими и прочными.

2.3.3. Корпуса игрушек (механизм в музыкальных игрушках и т.п.), в которых имеются не доступные для ребенка проволока, стержни и другие металлические детали, имеющие острые концы, должны быть прочными к удару [1].

Если оборудование имеет складной механизм: складные и скользящие устройства игрушек должны быть снабжены ограничителем или замком, предотвращающим самопроизвольное складывание игрушки, или иметь в сложенном положении зазор не менее 12 мм [1].

Требования к игрушкам, несущим на себе массу тела ребенка и не предназначенным для езды

2.14.1. Игрушки (конь-качалка, детские горки и т.п.), за исключением подвесных качелей, должны быть прочными.

2.14.2. Игрушки, за исключением игрушек, имеющих функциональное неустойчивое положение (мячи, мягкие игрушки и т.п.), должны быть устойчивыми к опрокидыванию [1].

Также при проектировании какого-либо промышленного изделия учитываются гигиенические факторы, которые, как утверждает О. С. Шкиль в учебном пособии «Основы эргономики в дизайне среды», определяют требования токсичности используемых материалов для изготовления оборудования и его отделки [7]. Поэтому при создании любого детского оборудования важно выбрать нетоксичные материалы.

Изучение антропометрических требований к оборудованию для детей.

При проектировании детского оборудования, как и при создании любых других объектов материальной среды, форма и конструкция будущего изделия зависят от функционального назначения, условий взаимодействия человека с предметом. Изучением данного взаимодействия среднего человека с предметной средой занимаются такие отрасли науки, как эргономика и антропометрия [6]. Антропометрия изучает данные о строении тела человека, его форме и размерах. Такие данные необходимы для создания оптимальных условий поддержания рабочей позы и выполнения рабочих движений [6].

Эргономические антропометрические признаки делятся на статические и динамические. Статические признаки определяются при неизменном положении человека. К ним относятся размеры отдельных частей тела, а также габаритные. В учебном пособии «Эргономика в дизайне среды» приведены следующие антропометрические параметры детей:

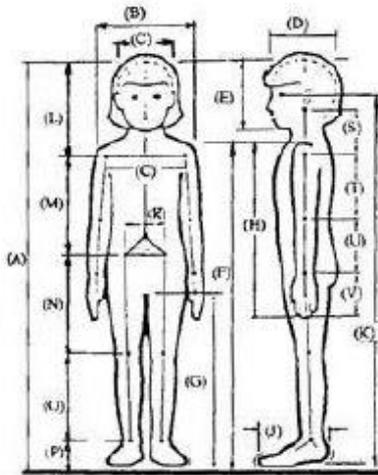


Рис. 71 (Б). Антропометрические параметры детей (по Alvin R. Tilley)
 Параметры сгруппированы по перцентилям:
 верхнее значение соответствует 97,5 перцентиллю;
 среднее — 50 перцентиллю;
 нижнее — 2,5 перцентиллю

Возраст	Рост (А)	Ширина плеч (В)	Размер головы (С)	Размер головы (D)	Размер головы (Е)	Высота плеча от пола (F)	Высота ноги (G)	Длина руки (H)	Длина стопы (J)	Уровень глаз (K)	Вес, кг
15	1 800	465	155	200	225	1 460	860	790	270	1 685	76,5
	1 675	420	145	190	220	1 370	790	735	250	1 565	69,0
	1 545	375	140	185	215	1 260	730	685	230	1 445	62,0
12	1 625	395	155	200	215	1 325	810	710	240	1 520	51,5
	1 485	350	145	185	215	1 205	730	660	220	1 385	37,0
	1 350	300	135	170	210	1 080	645	600	195	1 250	23,5
9	1 440	350	150	200	210	1 165	705	640	220	1 335	36,5
	1 320	310	140	185	205	1 065	630	585	200	1 220	27,0
	1 200	265	130	170	205	960	560	515	175	1 100	17,0
7	1 315	320	150	195	205	1 060	630	585	200	1 215	28,0
	1 220	285	140	180	205	970	565	525	180	1 120	22,0
	1 125	250	130	165	200	890	505	470	160	1 025	16,5
5	1 185	290	145	195	200	945	545	515	181	1 085	22,0
	1 090	260	135	180	195	865	490	460	161	995	18,0
	995	230	125	165	190	780	430	415	141	890	13,5
3	930	240	135	175	195	736	375	415	141	835	13,0
1	725	205	125	160	175	565	245	305	110	640	9,0
Новорожденный	505	150	95	100	125	375	170	195	80	440	3,5
	(L)	(M)	(N)	(O)	(P)	(Q)	(R)	(S)	(T)	(U)	(V)
15	370	465	430	420	115	355	190	185	285	255	195
	350	430	400	390	105	325	175	175	270	240	180
	330	405	360	350	100	290	160	165	250	220	165
12	345	420	385	375	100	320	170	170	260	230	175
	320	390	345	335	95	280	150	160	245	215	160
	295	360	305	300	90	250	130	150	225	195	145
9	310	375	335	325	95	270	145	160	240	210	150
	290	350	300	290	90	245	130	145	220	190	140
	275	320	265	255	85	220	110	135	195	160	130
7	290	345	300	290	90	245	130	145	220	190	140
	280	325	270	260	85	220	115	140	200	165	130
	260	305	245	235	80	210	100	130	175	150	120
5	270	315	260	255	85	215	105	135	190	160	130
	255	300	235	220	80	200	90	125	170	145	120
	240	280	210	195	70	185	80	120	145	130	115

[5].

Данные статические признаки могут быть использованы при проектировании, например, детских игровых модулей, мебели, рабочего места и т.д. Далее приведены динамические антропометрические данные детей:

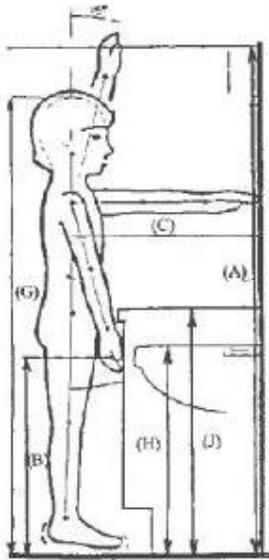
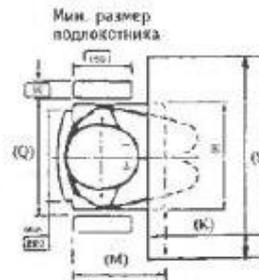
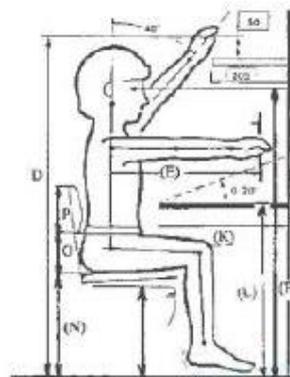


Рис. 71 (В). Антропометрические параметры детей (по Alvin R. Tilley)
 Параметры сгруппированы по перцентильям:
 верхнее значение соответствует 97,5 перцентиллю; среднее — 50 перцентиллю;
 нижнее — 2,5 перцентиллю

Возраст	Достигаемость руки (положение стоя)			Достигаемость руки (положение сидя)		Уровень глаз (сидя) (F)
	Вверх (A)	Вниз (B)	Вперед (C)	Вверх (D)	Вперед (E)	
15	2 085	815	735	1 440	660	1 215
	1 915	730	685	1 375	610	1 160
	1 765	665	635	1 315	570	1 100
12	1 860	705	665	1 320	600	1 100
	1 705	630	620	1 250	555	1 040
	1 545	560	565	1 185	510	990
9	1 645	605	600	1 175	540	975
	1 510	555	550	1 120	495	925
	1 345	510	485	1 040	435	880
7	1 505	545	550	1080	500	890
	1 370	510	495	1015	445	850
	1 245	485	445	960	395	815
5	1 330	500	480	970	430	815
	1 210	465	435	915	385	770
	1 085	425	390	865	345	720



Возраст	Уровень унитазга
14	355
9—14	305
2—8	255

Данные приводятся на 50-й перцентиль

Возраст	Высота головы от пола стоя (G)	Высота локотника (H)	Отметка рабочей поверхности (J)	Глубина рабочей поверхности (K)	Высота стола (L)	Глубина сиденья (M)
15	1 675	760	915	460	650	370
12	1 485	685	795	420	590	340
9	1 320	635	695	360	525	300
7	1 220	585	635	355	480	275
5	1 090	485	570	330	445	250
Возраст	Высота сиденья (N)	Высота поясницы от сиденья (O)	Опора спины (P)	Расстояние между подлокотниками (Q)	Ширина сиденья (R)	Ширина стола (S)
15	405	150	175	445	380	760
12	370	145	160	420	370	710
9	325	135	140	355	330	610
7	290	130	130	330	305	610
5	265	120	125	305	280	535

[5].

К таким данным относятся размеры, меняющие свою величину при перемещении части тела в пространстве. Данные размеры могут быть использованы при проектировании рабочего пространства ребенка, оборудования для физической активности, а также детских площадок.

Анализ аналогов трансформируемых объектов материальной среды.

Анализ существующих аналогов является важным этапом в проектировании, он позволяет на опыте других выявить необходимые требования к изделию.

Рассмотрим некоторые классификации трансформируемых объектов материальной среды.

Для начала рассмотрим объекты, трансформирующиеся благодаря конструкции и креплениям.

На рис. 1 представлен пример трансформирования мебели с помощью разных механизмов, которые можно разделить на две группы: выкатные и опорные. Такие механизмы обеспечивают быстрое и лёгкое трансформирование, которое помогает экономить место.

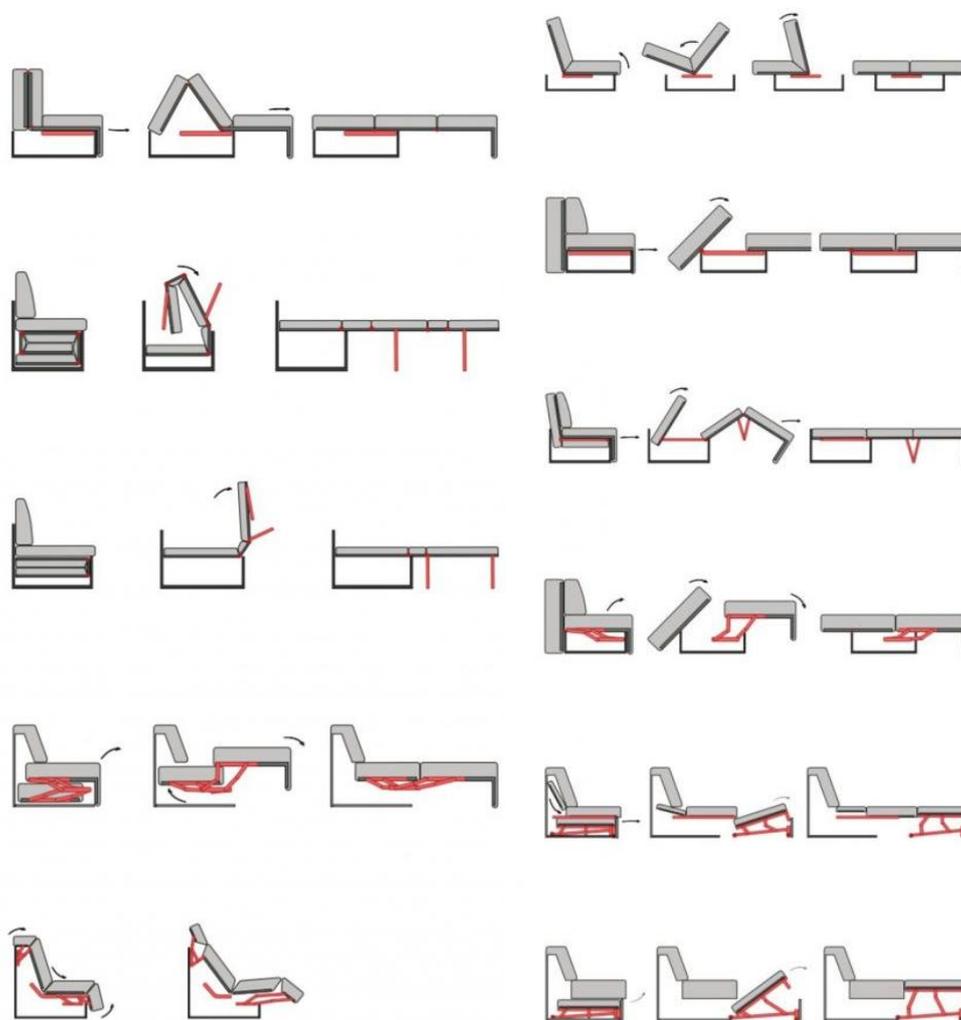


Рис. 1. Механизмы раскладных диванов

На рис. 2 представлена модель кресла-трансформера, состоящего из двух подушек, заполненных полиуретаном. В данном примере используется простое соединение – стальные шурупы и два эластичных ремня, которое обеспечивает вариативность пользовательского сценария: как отдельные подушки, стул, кресло или кушетку.



Рис. 2. Лаундж-кресло MULTICHAIR, разработанное Джо Коломбо

На рис. 3 приведен пример игрушек с более усложнённым способом трансформирования: объект состоит из множества деталей, скреплённых между собой винтами и шарнирами. Данное трансформирование является частью игрового процесса, оно позволяет менять форму игрушки, варианты взаимодействия с ней.



Рис. 3. Игрушки-трансформеры

На рис. 4 представлено кресло, легко трансформирующееся благодаря прошитому материалу. В сложенном виде кресло образует форму прямоугольного параллелепипеда, что обеспечивает компактное хранение.



Рис. 4. Кресло-трансформер Жан-Поль Баррэ 1970 года производства компании Dunlop

Еще один способ трансформирования формы объекта и изменения функционального назначения – использование модулей. Пример использования модульной конструкции можно наблюдать на рис. 5: при стыковании модули образуют тумбу, в разложенном виде – детский стул и рабочую поверхность.



Рис. 5. Модульное рабочее место

Также изменения функционального назначения проектируемого объекта можно добиться без использования трансформируемых элементов и без изменения формы. Так, на рис. 6 представлен пример многофункционального детского оборудования, в первом положении – используется как детская машинка, при переворачивании – как кресло-качалка.



Рис. 6. Детская машина/кресло-качалка, разработанная Хансом Брокхаге и Эрвином Андра под руководством Марта Стама, 1950-е г.

Список используемой литературы

1. ГОСТ 25779–90 Игрушки. Общие требования безопасности и методы контроля. Разработан и внесён Министерством местной промышленности РСФСР.
2. Федеральный государственный образовательный стандарт дошкольного образования (утв. приказом Министерства образования и науки РФ от 17 октября 2013 г. N 1155) С изменениями и дополнениями от: 21 января 2019 г.
3. Ковтун Н. А., Шутова Е. Н. Предметно-пространственная развивающая среда в учреждении дошкольного образования. [Текст] – Гомель, 2017. – 51 с.
4. Новоселова С. Л. Развивающая предметная среда. [Текст] – методические рекомендации по проектированию вариативных дизайн-проектов развивающей предметной среды в детских садах и учебно-воспитательных комплексах / С. Л. Новоселова . – М. : Центр инноваций в педагогике, 1995. – 64 с.
5. Рунге В. Ф., Манусевич Ю. П. Эргономика в дизайне среды. [Текст] – учебное пособие. Москва: Изд-во «Архитектура – С», 2016, ISBN: 978-5-9647-0282-5
6. Фех А. И. Эргономика. [Текст] – учебное пособие / А.И. Фех; Томский политехнический университет. - Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2014. - 119 с.
7. Шкиль О. С. Основы эргономики в дизайне среды. [Текст] – учебное пособие. Благовещенск: Изд-во АмГУ, 2010. – 164 с.

Е. В. Дмитриева

студент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, группа Д-121

Email: Dmitrievaevgenia1810@gmail.com

А. М. Аркатов

старший преподаватель, Педагогический институт, кафедра ДИИР,

Email: vgggu33design@yandex.ru

ИССЛЕДОВАНИЕ ХАРАКТЕРИСТИК ФИРМЕННОГО СТИЛЯ ДЛЯ ОФОРМЛЕНИЯ ДЮКИНСКОГО ЗАКАЗНИКА

Аннотация: Данная статья посвящена исследованию фирменного стиля и его элементов, особенностей его создания, описывает характеристики фирменного стиля необходимые Дюкинскому заказнику. В работе представлен краткий анализ ситуации графического-оформления Дюкинско-го заказника.

Ключевые слова: Фирменный стиль, Дюкинский заказник, информационно-графическое оформление.

Недостаточное внимание уделяется созданию информационно-графического обеспечения заказников, в том числе разработке фирменного стиля. Для того чтобы посетитель, остался доволен посещением заказника, важно сформировать положительный опыт коммуникации на первом этапе, при знакомстве с заказником, чтобы он захотел снова вернуться.

В настоящее время у Дюкинско-го заказника отсутствует единая, современная система информационно-графического обеспечения, которая помо-гала бы посетителям узнать об истории, флоре и фауне Дюкинско-го заказника. На данный момент Фирменный стиль Дюкинско-го заказника не имеет единого стилистического решения графического оформления, пере-гружен обилием визуальной информации, цветов и форм.

Цель определить характеристики информационно-графического оформления Дюкинско-го заказника.

Гипотеза - с помощью средств графического дизайна возможно опре-делить характеристики информационно графического обеспечения, которое позволит упростить знакомство и взаимодействие с Дюкинским заказником. Фирменный стиль позволит человеку больше узнать о территории и оставит

приятное впечатление об организации, если учтены эргономические требования, знаки органично вписываются в окружающую среду заказчика, соответствуют нынешним тенденциям.

Поставлены следующие задачи:

1. Исследовать требования к информационно-графическому обеспечению
2. Проанализировать аналоги фирменных стилей выявить особенности и тенденции
3. Определить фирменный стиль, отвечающий выявленным требованиям

Реализация данного проекта позволит сократить время на знакомство с Дюкинским заказчиком, сделает более понятным перемещение по заказнику. Практическая значимость работы заключается в возможности применения фирменного стиля в пространстве Дюкинского заказчика.

Знание теоретических основ необходимо при проектировании, производстве и элементов информационно-графического обеспечения. Это, в свою очередь, позволяет обеспечить привлекательность дизайна, повысить уровень информативности, тем самым привлечь больше посетителей.

Объект исследования: фирменный стиль Дюкинского заказчика

Предмет исследования: процесс определения фирменного стиля Дюкинского заказчика.

Дизайн фирменного стиля является актуальным направлением современного дизайна. Тема информационно-графического обеспечения активно изучается как в России, так и за рубежом. В данной работе сделана попытка, используя достижения современной науки и результаты исследований, определить характеристики фирменного стиля для Дюкинского заказчика.

Рассмотрим теоретические требования предъявляемые к информационно-графическому оформлению и фирменному стилю, в том числе, что это такое.

Информационно-графическое оформление – это визуальный способ передачи данных, цель которого ясно и просто донести информацию до зрителя. Фирменный стиль является одним из вариантов информационно-графического оформления.

Фирменный стиль – это инструмент, с помощью которого заказчик может взаимодействовать со своими посетителями. Он включает в себя создание необходимого образа для рекламы и продвижения, что делает его узнаваемым для посетителей и конкурентов организации.

Элементы фирменного стиля:

- логотип, отражающий специфику заказчика;
- персонаж или маскот, представляющий заказник;
- товарный знак
- фирменную палитру (ограниченную количеством цветов цветovou гамму, соответствующую особенностям заказчика);
- фирменный лозунг (девиз организации);
- фирменный шрифт, которым пользуется организация.

Это элементы, из которых складывается фирменный стиль организации, однако образ заказчика не должен ограничиваться одними лишь этими элементами. Их необходимо собрать в бренд бук для дальнейшего использования в оформлении мерча организации. Ведь фирменный стиль – это также и предметы, на которых расположены элементы фирменного стиля.

Тренды, на которые стоит обратить внимание при создании фирменного стиля:

- аутентичность и прозрачность, создателям необходимо отразить подлинную историю и ценности бренда;
- минимализм с изюминкой, необходимо использовать простые формы, но добавить что-то уникальное;
- гибкий и адаптивный брендинг, фирменный стиль должен адаптироваться к разным платформам, устройствам и носителям;
- особое внимание к типографике, использование необычных шрифтов в качестве ключевых визуальных элементов;
- интеграция дополненной реальности;

Образ организации может считаться целостным только в том случае, если посетители могут узнать о каком конкретно заказнике идет речь лишь взглянув на форму или иные предметы, которые используют сотрудники. Фирменный стиль может размещаться как на продукции дело производства, такой как: фирменные буклеты, плакаты, визитки, конверты, бейджики так и на сувенирной продукции: шопперах, пакетах, кружках, стикерах и т.д.

На данный момент у Дюкинского заказчика нет ни делопроизводственной, ни сувенирной продукции. Наличие информационно-графического оформления выделило бы заказник на фоне иных подобных организаций и привлекло бы больше посетителей.

Рассмотрим пример целостного информационно-графического оформления на основе фирменного стиля парков Ижевска, используя логотип и сувенирную продукцию.



Рис. 1. Логотип парка

Рис. 2. Сувенирная продукция

Фирменный стиль построен на паттерне и пиктографической системе, отражающей основные темы коммуникации: навигация по территории, анонсы событий, предупреждения и рекомендации. Паттерн основан на двух сценариях поведения в парках: лежать на траве (вертикальные волны) и смотреть на воду (горизонтальные волны). Цветовая гамма разделена на 4 палитры, связанные с временами года.

Фирменный стиль Ижевского парка построен на принципе минимализма, все значки имеют упрощённую структуру, отсутствует детализация элементов.

В Логотип парка (рис.1) представляет собой пиктограмму в виде круглого знака, в котором расположены буква «И» и росточек, состоящий из двух листочков. На рис. 2 можно увидеть вариант размещения фирменного стиля на шоппере, стикерах, бумажном стаканчике, бумажных пакетах, браслетах, бейджиках сотрудников. На них на всех изображены горизонтальные или вертикальные волны, которые являются основой информационно-графического оформления парка Ижевска.

Дюкинский заказник является государственным природным комплексом и охраняемой территориальной зоной Владимирской области. На территории заказника произрастают исчезающие виды растений и животных. Среди растений занесённых в красную книгу РФ есть Башмачок настоящий, Ятрышник шлемоносный, Гнездоцветка клобучковая. Растения из красной книги Владимирской области: Пальчатокоренник пятнистый, Первоцвет весенний, Ветреница лесная. По сравнению с растительным животный мир заказника не столь интересен: Сплюшка, Кедровка, Обыкновенный тритон, Ломкая веретеница, Обыкновенная медянка.

В 20 веке на территории заказника велась добыча известняка из-за чего образовался карьер с отвесными скалами. Дно карьера заросло лесом, что позволило образоваться микроклимату благо приятному для произрастания редких растений и животных. А отвесные скалы привлекли любителей активного отдыха, спортсменов-альпинистов.

В фирменном стиле Дюкинского заказника можно отразить его уникальный ландшафт, животных и растений из красной книги, виды туризма, ради которых посетители едут в заказник. С помощью визуальных приемов необходимо рассказать о истории и деятельности Дюкинского заказника. Используя при создании информационно-графического оформления минимализм, креативные шрифты, а также обратить внимание на то, чтобы визуальные элементы адаптировались к различным носителям.

Список используемой литературы

1. Романов С.С. Стратегический менеджмент / С.С. Романов. – СПб. : Питер, 2015. – С. 112.
2. Хершген Х. Маркетинг. Основы профессионального успеха: учеб. для вузов. – М. : Инфра-М, 2013. – 334 с.
3. Хруцкий В.Е. Современный маркетинг. Настольная книга по исследованию рынка: учеб. пособие для вузов. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Финансы и статистика, 2016. – 560 с.
4. Центр территориального развития Удмуртии. Дизайн. <https://udmurt.center/design/fs-pi>
5. Янборисова Р., Карманов К., Славинский С. Фирменный стиль компании: разработка, внедрение, примеры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kom-dir.ru/article/837-firmennyu-stil-kompanii>.

А. С. Карникова

студент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, группа Д-121,
E-mail: karpikova.sasha.2003@mail.ru

А. В. Уваров

доцент, кандидат Искусствоведения, Педагогический институт, кафедра ДИИР,
E-mail: Vggu33.design@yandex.ru

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ПРОЕКТИРОВАНИИ ЗВУКОЗАПИСЫВАЮЩИХ СТУДИЙ

Аннотация: В данной статье рассматриваются современные проблемы при проектировании музыкальных звукозаписывающих студий, а также ряд тенденций к их проектированию с учётом нынешних запросов, потребностей, новейших материалов и музыкальных особенностей.

Ключевые слова: звукозаписывающие студии, тенденции, акустика, интерьер, эргономика, дизайн, планирование, акустические материалы, социальное исследование.

С момента зарождения музыкальных студий они сами, как, собственно, и вся музыкальная индустрия, претерпели множество изменений, связанных с различными факторами. Среди этих факторов были как внешние, связанные с глобальными причинами (развитие технологий, экономические кризисы и т.д.), так и внутренние, возникающие из-за влияния самих музыкантов и их предпочтений. Жажда экспериментов в сочетании с необходимым удобством работы создавало и развивало уже существующие критерии к музыкальным студиям.

Сами по себе критерии, по которым определяются современные тенденции в проектировании, можно разделить на несколько групп: акустические параметры, материалы, технологические параметры и эстетические параметры. Для понимания каждого из критериев рассмотрим их по отдельности.

Для того, чтобы понять акустические тенденции, следует разобраться в самом понятии акустического проектирования. Итак, акустическое проектирование – это комплекс мероприятий, направленных на создание оптимальной акустической среды и снижение неблагоприятного влияния нежелательных шумов ^[1]. Сюда относится не только звукоизоляция помещения,

но и проектирование расположения стен и перегородок, поскольку они также оказывают существенное влияние на циркуляцию звука в помещении.

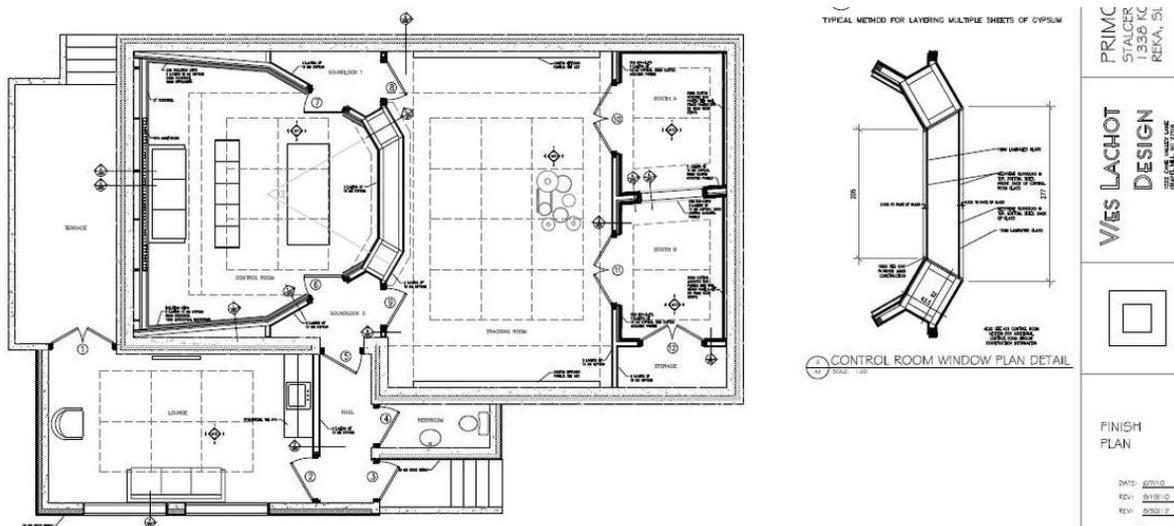


Рис. 1. Акустическое проектирование музыкальной студии BearTrack Studios

Изначально для хорошей акустики необходимо было проектировать отдельное целое помещение или здание из-за специфической формы и большой высоты потолков. В середине-конце прошлого века инженеры, звукорежиссёры и музыканты использовали различные акустические ловушки, диффузоры частот и так называемые реверберационные камеры, чтобы усилить или наоборот – минимизировать отражение звука в помещении.

Но в наши дни такие громоздкие и дорогие конструкции стали уступать более гибким, лёгким и адаптивным системам. Параметры помещения всё ещё остаются достаточно важными, однако для корректировки звука в последние годы стали использовать модульные системы из-за сочетания всех перечисленных ранее качеств. Такая система помогает делать более точную настройку звука в студии и даже адаптировать её под разные нужды, такие как запись музыкальной группы «вживую», или по одному и т.п.

Затрагивая тему материалов нельзя не упоминать достижения технического прогресса и науки. Примерно до середины прошлого столетия открытия в данных областях практически не использовались в музыке, однако, в дальнейшем, с развитием музыкальной индустрии научно-технические достижения перекочевали к звукорежиссёрам. С того времени начали оборудовать отдельные залы для создания музыки и записи песен, стараясь подключать при этом новейшие материалы, экспериментируя с чем-то новым для создания «того самого» звука.

Наиболее популярным материалом с первой половины XX-го века и по сей день являются панели из минеральной ваты благодаря своей дешевизне и хорошим акустическим свойствам. Однако, если позволяет бюджет, при отделке стараются использовать другие новейшие материалы для звукоизоляции, такие как вспененные полимеры, «сендвич-панели», изолон, рулонные материалы на основе фетра и т.д.^[2] Выбор зависит от поставленных задач и типов проектируемого помещения.

В последнее время отдаются предпочтения модульным сендвич-панелям из-за возможности их лёгкого крепления и перемещения (не нужно производить капитальную многослойную и сложную отделку помещения^[3] – все задачи выполняет готовая панель из нескольких слоёв определённого материала).



Рис. 2. Звукоизоляционная ЗИПС-панель

Говоря о новых материалах и технологиях их создания, нельзя забывать о других технологических достижениях. Если ранее вся запись и настройка звука велась так называемым аналоговым способом, то в последние десятилетия всё больше музыкантов и звукорежиссёров отдают предпочтение цифровым технологиям в записи. В первую очередь, такая запись идеально подходит для различных носителей (пластинки и компакт-диски сейчас уступают место цифровой музыке на различных онлайн-площадках). Да и цифровая обработка звука значительно упрощает работу музыкантов и звукорежиссёров^[4].

Во-первых, простота заключается в скорости настройки оборудования перед записью, ведь не нужно больше крутить множество контроллеров на аналоговом микшерном пульте или комбоусилителе – всё это помещается в планшет или компьютер. Да и процесс записи становится проще, поскольку необходимо только несколько микрофонов разной конфигурации (которые можно использовать даже в домашних студиях) [4].

Во-вторых, благодаря такому типу записи достигается практически идеальный звук, который нужен исполнителю. В ход идут заранее заготовленные пресеты, комбинации которых и дают максимально чистую звуковую дорожку (Примечание: если использовалась многоканальная запись [5]).

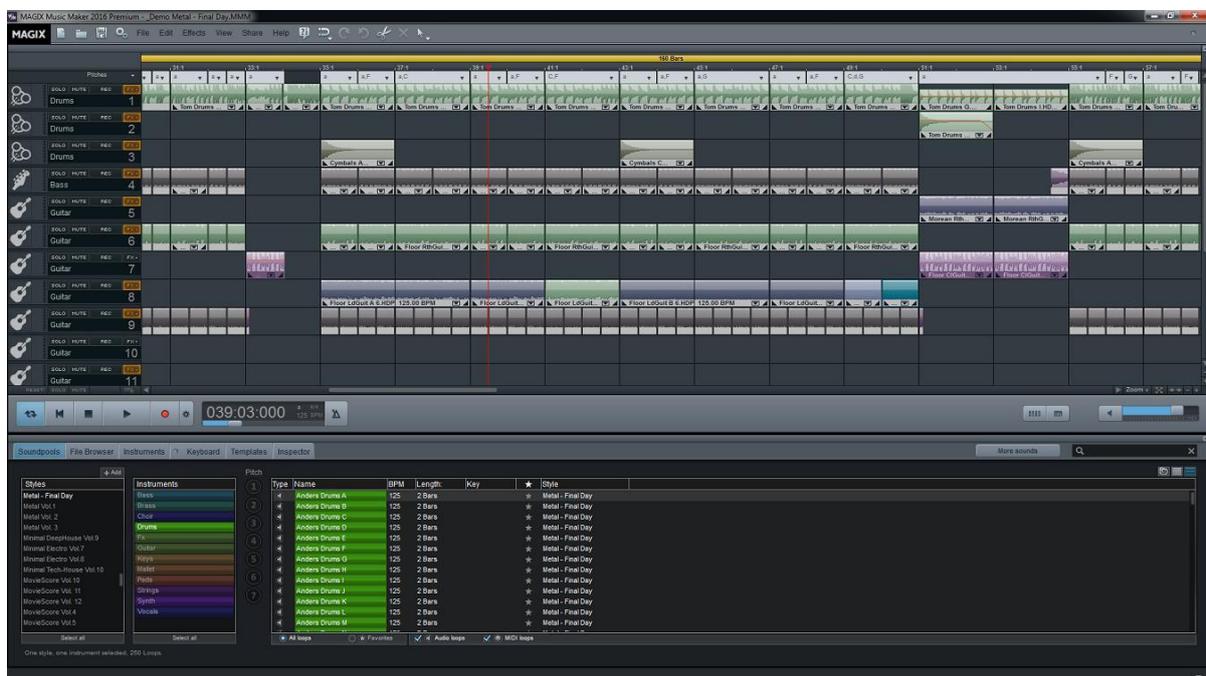


Рис. 3. Процесс многоканальной записи различных инструментов

Однако, не стоит забывать и про минусы исключительно цифровой записи. Во-первых, цифровая запись может повлечь за собой частичную потерю качества звучания, хотя с развитием технологий удалось минимизировать эти потери [6]. Во-вторых, с музыкальной точки зрения, использование одних и тех же инструментов создания материала порождает некоторую однотипность и скучность звучания. Именно поэтому в данный момент переход на исключительно цифровую запись среди некоторых категорий исполнителей пока невозможен.

И последним рассматриваемым аспектом являются тенденции в дизайне интерьеров студийных помещений. Здесь происходит как бы объединение современных трендов дизайна интерьера в целом и эргономических,

стилевых особенностей звукозаписывающих студий. Главной задачей при проектировании среды для музыкантов является создание комфортного и эргономичного рабочего пространства, способствующего оптимальной творческой и рабочей атмосфере [7].

В последние годы идёт тенденция на создание довольно минималистичных студий с уклоном в какой-либо другой стиль по желанию заказчика (современный стиль, хай-тек и т.п.) [8]. Упор в минимализм в данном случае является не столько следованием общей моде, сколько эргономической необходимостью. При работе в музыкальных студиях зачастую скапливается большое количество оборудования, необходимого для работы (инструменты, чехлы для их хранения, кабели, микрофоны и т.п.), поэтому нагромождение каких-либо предметов интерьера может привести к некоему хаосу и существенно затруднить передвижение и взаимодействие на студии.



Рис. 4. Минималистичная планировка Suntone Studios, Лос-Анжелес

Исходя из всего вышеописанного, можно вывести основные тенденции при проектировании пространств для звукозаписи: модульная акустическая обработка уже готового помещения в сторону многогранной формы для грамотного отражения и циркуляции звука при помощи технологичных сэндвич-панелей, цифровые системы записи, настройки и контроля звука, а

также минималистичный дизайн, обеспечивающий творческую атмосферу и порядок при работе с музыкальным материалом.

Список использованной литературы

1. Группа компаний «Акустовъ»: Акустическое проектирование: офиц. сайт. URL: <https://akustovstm.ru/akusticheskoe-proektirovanie> (дата обращения: 15.12.2024)

2. ЗвукоИзоляция.ком: Топ-10 материалов для звукоизоляции помещения: статья – Офиц. сайт. URL: <https://zvukoizolyatsiya.com/top-10-materialov.html> (дата обращения: 15.12.2024)

3. Ааа-pro.ru: Как строить студии звукозаписей. Этапы работ. Часть 1: статья. Электронный ресурс. URL: https://aaa-pro.ru/articles/kak_stroit_studii_zvukozapisi_etapy_rabot_chast_2/ (дата обращения: октябрь 2024)

4. Компьютерная студия звукозаписи как инструмент музыкального творчества и феномен музыкальной культуры/ Горбунова И. Б.// Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена – с. 2-3.

5. Современная студия звукозаписи в деятельности педагога-музыканта/ И.О. Товпич, О. Л. Ясинская// Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена – 2017 г. – с. 2.

6. Интервал. Звукозапись и видеопродакшн: Аналоговый и цифровой звук – основные преимущества и недостатки: статья. Электронный ресурс. URL: <https://studiointerval.ru/stati-i-novosti/analogovyy-i-tsifrovoy-zvuk-osnovnyye-preimushchestva-i-nedostatki> (дата обращения: 15.12.2024)

7. Ситилинк. Журнал: Как устроена студия звукозаписи: разговор с владельцем. О концепции и «вау-эффекте»: статья. Электронный ресурс. URL: <https://journal.citilink.ru/articles/kak-ustroena-studiya-zvukozapisi-razgovor-s-vladelcem/> (дата обращения: 15.12.2024)

8. Designrocks.ru: Популярные дизайны интерьеров для офисов: блог. Электронный ресурс. URL: <https://designrocks.ru/blog/populyarnye-dizajny-intererov-dlya-ofisov> (дата обращения: 15.12.2024)

УДК 658. 512. 22

В. А. Коровина

студент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, группа Д-121,
E-mail: Vitalina.korovina.09@mail.ru

А. В. Уваров

кандидат искусствоведения, доцент. Педагогический институт, кафедра ДИИР,
E-mail: Vggu33.design@yandex.ru

СОВРЕМЕННЫЕ СИСТЕМЫ ОСВЕЩЕНИЯ В ПАРКОВЫХ ЗОНАХ

Аннотация: В современном мире системы освещения играют важную роль не только в городской среде, но и в создании комфортной и безопасной атмосферы в парковых зонах. С каждым годом технологии развиваются, и появляются новые возможности для эффективного освещения наружных пространств. Освещение в парках имеет несколько функций: оно обеспечивает безопасность посетителей, подчёркивает архитектурные элементы, акцентирует внимание на красоте природы, а также способствует созданию уникальной атмосферы. Современные системы освещения позволяют достичь этих целей с минимальными затратами энергии и средств.

Ключевые слова: свет, дизайн, парковые фонари

Исторически первые системы освещения в парках были основаны на газовых фонарях (рисунок). В XIX веке, с развитием газовой инфраструктуры, эти фонари стали все более распространёнными в парках и садах. Их делали вычурными, массивными, тяжёлыми, но они создавали мягкое и романтическое освещение, которое добавляло привлекательности к парковым аллеям и прогулочным дорожкам. Однако, управление количеством света и поддержание безопасности на старых газовых фонарях было сложной задачей.



Примеры фонарей XIX века

С появлением электричества в начале XX века, системы освещения в парковых зонах стали более эффективными и удобными в использовании. Электрические фонари обеспечивали яркое и равномерное освещение, что повышало безопасность посетителей парков. Кроме того, они стали символом прогресса и современности в городской инфраструктуре [1].

В последние десятилетия современные системы освещения в парках стали более интеллектуальными и энергоэффективными. Эти системы прошли долгий путь от газовых фонарей до современных интеллектуальных решений, что отражает наше стремление к обеспечению безопасности, комфорта и эстетической привлекательности в парковых зонах.

Жизнь современного города немыслима без искусственного освещения, поскольку большинство жителей проводят своё свободное время, перемещаются, общаются и отдыхают вечером. Городские парки представляют собой объекты с разнообразной инфраструктурой, включающей не только зелёные насаждения и пешеходные аллеи, но также детские и спортивные площадки, водоёмы с набережными, точки общественного питания, фонтаны, аттракционы, скульптуры и другие элементы благоустройства. Для качественного освещения всех этих объектов применяются сложные светотехнические системы, которые позволяют решать сразу несколько важных задач:

- обеспечение возможности круглосуточного посещения парка.
- позволяет людям легко ориентироваться на обширной территории;
- повышает уровень безопасности;
- формирует расслабляющую атмосферу, оптимальную для отдыха на свежем воздухе;
- придаёт ландшафтному ансамблю уникальные черты;
- повышает престиж и социальную привлекательность объекта [2].

Разнообразие светотехнических приборов позволяет не только создавать фоновую подсветку территории, но также формировать акценты для выделения отдельных объектов. При благоустройстве парков и скверов традиционно применяются следующие варианты освещения:

Общее освещение используется на больших территориях и в местах большого скопления посетителей. Оно создаёт яркое освещение, комфортное для активного отдыха, развлечений и длительных прогулок.

Заливающее освещение применяется при оформлении прогулочных дорожек и второстепенных аллей, а также рядом со скамейками и беседками. Оно создаёт мягкий рассеянный свет, комфортный для спокойных прогулок и отдыха.

Маркировочное (акцентное). Позволяет освещать границы или контуры отдельных объектов. Активно применяется для подсветки дорожек и тропинок, мостов, лестниц и ступеней. Обеспечивает простоту ориентации посетителей на территории.

Декоративное применяется для создания праздничной атмосферы или привлечения внимания посетителей к определённому объекту. Выполняется в виде акцентной подсветки деревьев, скульптур и прочих элементов, а также для художественного оформления фонтанов, водоёмов, арок и прочих архитектурных форм [3].

Современные системы освещения в парковых зонах отличаются эффективностью и надёжностью, обеспечивая оптимальные условия освещения, которые улучшают впечатления посетителей. Существенным преимуществом этих систем является их энергоэффективность, достигаемая за счет использования энергосберегающих ламп и светодиодов. Это снижает потребление электроэнергии и финансовую нагрузку на пользователей, а также способствует стабильности электросети. Еще одним важным атрибутом современных систем освещения является их прочность, обеспечивающая долговременную работу и устойчивость. Компоненты таких систем защищены от неблагоприятных погодных условий, в том числе от влаги и пыли, и способны функционировать в условиях экстремальных температур, что гарантирует их надёжность на протяжении долгого времени.

Также стоит отметить возможность диммирования, что является значительным преимуществом современных систем освещения. Это позволяет изменять яркость света в зависимости от обстоятельств. Например, для вечерних прогулок может потребоваться более слабое освещение, а для спортивных мероприятий - более яркое.

Кроме того, современные системы паркового освещения часто оснащаются датчиками движения, которые позволяют экономить электроэнергию, активируя освещение только в присутствии людей. Эта функция особенно актуальна в ночное время, когда количество посетителей парка значительно меньше и они более рассредоточены по территории парка.

Одной из главных тенденций развития систем освещения в парках является интеграция с технологией «умного города». Это позволяет не только обеспечить освещение на определенных участках парка, но и создать умные системы управления, предоставляющие информацию о занятости парковых зон, уровне безопасности и других параметрах [4].

Предполагается, что в будущем в системах паркового освещения будет широко использоваться технология светоизлучающих диодов (LED).

Использование светодиодных ламп уже получило широкое распространение благодаря их высокой эффективности и длительному сроку службы. По мере развития технологий ожидается дальнейшее повышение эффективности светодиодных ламп, что приведет к снижению энергопотребления, повышению яркости и оптимизации цветопередачи.

Перспектива использования экологически чистых источников энергии в системах паркового освещения также представляет значительный интерес. Интеграция солнечных батарей в системы паркового освещения - перспективное направление для снижения зависимости от традиционной электросети.

Интеграция сенсорных технологий может способствовать дальнейшему совершенствованию систем освещения. Например, технология распознавания движения позволит системам освещения реагировать на присутствие человека, обеспечивая освещение только необходимых зон, тем самым снижая потребление энергии.

Инновации в парковом освещении будут направлены на создание эстетически привлекательных и оригинальных решений. Включение световых эффектов, цветовое оформление и гармоничная интеграция освещения с ландшафтным дизайном будут способствовать созданию успокаивающей атмосферы для посетителей.

Таким образом, будущее систем освещения в парках - это комплексная интеграция новых технологий, обеспечивающих эффективность, энергосбережение и безопасность. Эти инновации призваны улучшить впечатления от парка для всех посетителей, обеспечивая более приятную и комфортную среду.

Список использованной литературы

1. Щепетков, Н.И., 2006. Световой дизайн города. Москва: Архитектура-С. – С. 320.
2. Разновидности вариантов освещения городских парков и садов //emitter.pro – [Б. м.], 2021. – URL: <https://emitter.pro/blog/organizacziyaosveshheniya-i-raznovidnosti-ulichnyh-svetilnikov-dlya-parkov-i-skverov/>
3. Принципы формирования светопространства //bibl.nngasu.ru – [Б. м.], 2022. – URL: https://bibl.nngasu.ru/electronicresources/uchmetod/lighting_technician/850637.pdf
4. <https://asfortis.com/articles/umnoe-ulichnoe-osveshchenie-budushchego/>

А. Е. Седов

студент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, группа Д-121,
E-mail: alex2003834@gmail.com

Т. А. Соловьева

научный руководитель, Педагогический институт, кафедра ДИИР,
E-mail: varlamova@vlsu.ru

ИССЛЕДОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ В ОБОРУДОВАНИИ КНИЖНЫХ МАГАЗИНОВ

Аннотация: в статье рассматриваются вопросы проектирования оборудования для книжных магазинов с учетом эргономических требований, современных тенденций в дизайне среды магазинов розничной торговли, а также исследования систем касс самообслуживания и интерактивных экранов.

Ключевые слова: среда, дизайн среды, мебель, торговое оборудование, стеллаж, эргономические требования, кассы самообслуживания, интерактивные экраны.

Для начала необходимо определиться, что при дальнейшем проектировании оборудования для сети розничных книжных магазинов «Читай-город» мы будем работать с его определённой средой. Среда – место для обитания или иной жизнедеятельности [4]. Дизайн-проектирование среды предполагает спектр работ, направленных на визуальной гармонии в окружающем людей пространстве [4]. Любой магазин является своеобразной средой, предназначенной не только для продажи товаров, но также для комфортного пребывания человека, как клиента, так и сотрудника. Для создания комфортной среды необходимо учитывать множество требований, предъявляемых магазину, а также стремление воссоздать определенную атмосферу, которая будет своим образом отражать концепцию магазина. Идейную и атмосферную составляющую магазина можно создать, подобрав подходящую по стилю и колориту мебель. Что же входит в понятие мебель? Мебель (франц. meuble, от лат. mobilis – подвижный – совокупность предметов, служащих для оборудования или оформления интерьера [3]. Разновидности мебели можно разделить по разным признакам: по стилю, по материалу, используемому при изготовлении того или иного предмета интерьера, по способу эксплуатации, по положению в пространстве, по наличию подвижных элементов или возможности самостоятельного передвижения объекта и т.д.

Одним из весомых аспектов любого предприятия влияющего на лояльность покупателей и количество продаваемой продукции является удобное торговое оборудование. Торговое оборудование – оборудование, предназначенное для предприятий торговли и используемое для выкладки, хранения и продажи товаров [2]. К торговому оборудованию любого магазина относятся не только кассовая аппаратура, сканеры и конвейерная лента, но и обычная мебель для демонстрации товаров. К ней относятся полки и стеллажи – приспособления для расположения чего-нибудь в вертикальном положении [5] – открытого и закрытого типов, тумбы для выкладки продукции магазина, в некоторых случаях в магазинах устанавливаются крутящиеся стенды.

При проектировании торгового оборудования для книжного магазина необходимо учитывать несколько условий. Подобное оборудование должно обладать твердой, устойчивой и надёжной конструкцией, она не должна деформировать товар, при этом быть удобной при эксплуатации. Для выполнения этих условий необходимо следовать определенным правилам и требованиям эргономики. Эргономика – наука изучающая функциональные возможности человека в трудовых и бытовых процессах [6]. Эргономика способствует проектированию среды, с учетом человеческих факторов, при этом обеспечивая комфорт, безопасность и удовлетворения человеческих потребностей. Таким образом при проектировании торгового оборудования необходимо учитывать эргономические требования, предъявляемые к будущему объекту. Условиями для таких требований являются разные взаимодействия покупателя или сотрудника магазина с продаваемым товаром. Необходимо учитывать возможность и удобство оборудования к демонстрации товара, взаимодействию с ним, например в момент доставания товара с стеллажа или составление торговой раскладки товаров.

В наше время дизайнерам необходимо переосмыслить подход к проектированию торгового оборудования, изучить современные тенденции и специфику эргономических требований. Например, высота стеллажей и торговых тумб играет важную роль во взаимодействии людей с товаром. При исследовании тенденций в продажах и опросе среди клиентов и сотрудников магазина, покупатели редко берут товары с нижних полок, поскольку чтобы добраться до расположенной на низких полках продукции необходимо наклоняться или садиться на корточки, что доставляет дискомфорт покупателям, приводит к болям в спинном отделе и коленных суставах. Также слишком высокие стеллажи являются неудобными для продавцов и покупателей. Клиенты неспособны достать товар находящийся слишком высоко и вынуждены просить помощи у сотрудников магазина, что непосредственно

отвлекает их от выполнения других обязанностей и возможной помощи другим клиентам, а при маленьком количестве сотрудников в магазине это влияет на лояльность покупателей и повышает риск снижения продаж. Казалось бы, необходимо сделать торговые стеллажи оптимального размера, например, в высоту с человеческий рост. Средним ростом человека является 170 – 172 см. Даже с учетом этих данных можно сказать, что делать высоту стеллажей соотносительно среднему человеческому росту также является нецелесообразным решением, поскольку такие стеллажи будут ограничивать обзор, необходимо будет учитывать грамотное расположение локаторов отделов и много других нюансов.

В современном мире большинство торговых брендов, специализирующихся на продаже книг, канцелярских товаров и атрибутики для творчества и рукоделия, сталкиваются с проблемой привлечения новой аудитории и повышения продаж. Данная проблема решается путем модернизации и облегчения процессов выбора или поиска необходимого товара, а также оплаты покупки. В многие магазины активно внедряется система касс самообслуживания. Касса самообслуживания (КСО) – это электронно-механическое устройство, позволяющее автоматизировать процесс самообслуживания при оплате товаров в магазинах розничной торговли [2]. Подобные устройства являются весьма удачной альтернативой стандартным кассам, поскольку практически не нуждаются в обслуживании продавцами-кассирами. Также в современных магазинах есть тенденция активного внедрения интерактивных экранов. Интерактивные экраны – это мультимедийные дисплеи, которые могут реагировать на действия пользователя. Подобные экраны имеют большое преимущество перед обычными рекламными экранами или баннерами. Они привлекают внимание прохожих, способствует увеличению покупателей, обеспечивает большую эффективность рекламной кампании, и при помощи возможности взаимодействовать с интерактивным изображением может предоставить клиентам полную информацию о предоставляемых товарах или услугах.

По данным подсчетов на 2023 год на территории России сеть розничных книжных магазинов «Читай-город» насчитывает 539 магазинов в 204 городах [7]. Полный ребрендинг магазина, который начался в 2009 году, завершился в 2017 году, и с тех пор, оборудование в большинстве магазинов не претерпевало значительных изменений в сторону современных тенденций. По данным подсчетов на 2023 год на территории России сеть насчитывает 539 магазинов в 204 городах [7]. На данный момент существующее оборудование является устаревшим, обладает ненадежной и хлипкой конструкцией. Можно сказать, что в большинстве магазинов сети «Читай-город»

нуждаются в модернизации, и внедрении современного оборудования, соответствующего нынешним тенденциям. Современный рынок торгового оборудования стремится к упрощению форм, и созданию мобильных элементов отдельных частей или всей конструкции. Подобными свойствами нынешнее оборудование магазинов «Читай-город» не обладает. Также при наличии сайта и приложения «Читай-город» в самих магазинах отсутствуют системы упрощенного поиска товаров.

Таким образом, можно сделать вывод, что сеть розничных книжных магазинов «Читай-город» является средой, явно нуждающейся в модернизации и усовершенствовании, которое можно осуществить путем внедрения современного оборудования в виде интерактивных экранов и касс самообслуживания, которые будут упрощать поиск необходимых товаров и способствовать увеличению продаж.

Список использованной литературы

1. www.dzen.ru, Интерактивные экраны и их применение в рекламе, URL: <https://dzen.ru/a/ZKCSuJsVhhwkdHu1>
2. ru.wikipedia.org, Торговое оборудование, Электронный ресурс, URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Торговое_оборудование
3. old.bigenc.ru, Л. В. Тыдман, Н. А. Луппов (мебель 2-й пол. 19 – 1-й пол. 20 вв.), Е. Б. Шалина (мебель 2-й пол. 20 – нач. 21 вв.), Большая российская энциклопедия 2004 – 2017, Электронный ресурс, URL: https://old.bigenc.ru/fine_art/text/2196620
4. www.shad.ru: SHADDESIGN, Дизайн среды – профессия будущего!, Электронный ресурс, URL: <https://www.shad.ru/publikacii/dizajn-sredy-professiya-budushhego/>
5. www.gufo.me, Толковый словарь Ожегова, Электронный ресурс, URL: <https://gufo.me/search?term=стеллаж>
6. О.С.Шкиль «Основы эргономики в дизайне среды» часть 1, учеб. пособие, Благовещенск, Издательство: АмГУ, 2010, с. 5, URL: https://irbis.amursu.ru/DigitalLibrary/AmurSU_Edition/2987.pdf
7. www.telegra.ph, Сколько читай городов в России. Читай-город: Путешествие по книжным просторам России, Электронный ресурс, URL: <https://telegra.ph/Skolko-chitaj-gorodov-v-Rossii--CHitaj-gorod-Puteshestvie-po-knizhnym-prostoram-Rossii-08-07>

А. И. Товарнова

студент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, группа Д-121,
E-mail: an.tovarnova@yandex.ru

А. М. Аркатов

старший преподаватель, Педагогический институт, кафедра ДИИР,
Email: vgggu33design@yandex.ru

РАЗВИТИЕ СИСТЕМ ВИЗУАЛЬНОЙ НАВИГАЦИИ

Аннотация: Процесс урбанизации приводит к увеличению сложности городской структуры и функциональности, что, в свою очередь, усложняет жизнедеятельность горожан и порождает проблему навигации в городских пространствах (исследователи выделяют дезорганизацию в городской среде как широко распространенное явление). Это делает необходимым создание и поддержание систем навигации, адаптированных к изменяющимся условиям городской среды. Непрерывное развитие городской среды заставляет дизайнеров и исследователей в области теории дизайна все более внимательно изучать графические системы навигации, чтобы предсказать их будущее развитие.

Ключевые слова: коммуникационный дизайн, системы навигации.

Обратимся к определению того, что такое «визуальные коммуникации». Специалист в области графического дизайна И. А. Добрицына в своей работе замечает: «В проектной практике термин «системы визуальной коммуникации» или просто «визуальные коммуникации» используется главным образом в значении комплексов, состоящих из графических знаков, надписей, систем цветового кодирования и предназначенных для ориентации массового потребителя в различных средах – на транспорте, в открытой городской среде, в интерьерах объектов общественного назначения и др.» [3].

Исследователь подчеркивает типичную структуру проекта системы визуального общения, составленную на базе анализа работ иностранных экспертов в данной сфере. Эта структура обычно включает в себя разработку графического компонента (шрифтов, символов, карт, цветовой палитры, расположения графических элементов) и дизайнерско-конструкторского компонента (различных носителей информации). В контексте обеспечения информацией навигационных процессов важно отметить, что градостроительство обратилось к области визуального общения в 60-70-е годы, которые совпали

с бурным ее развитием и широкомасштабным внедрением в социальную среду. Тем не менее, исследования в области дизайна визуальных коммуникаций часто имеют узкую специализацию и направлены в основном на искусствоведение, психологию или семиотику.

Эксперты разделяют системы визуальной навигации по характеру отображаемой среды, что подразумевает, что художественные качества графического элемента зависят от окружения, где он функционирует как часть навигационного кода.

При создании систем визуальной коммуникации ключевой вопрос заключается в их соответствии окружающей среде, как с функциональной, так и с эстетической точки зрения. При выполнении функционально-технологической задачи по навигации критически важно осознавать, что качество передачи графической информации, предназначенной для помощи человеку в ориентировании в городском пространстве, влияет на его внутреннее состояние и способствует формированию восприятия окружающего мира.

В своей работе Е. Черневич рассматривает развитие и расширение сфер деятельности профессии «визуального коммуникатора»: «Силы профессионалов сосредоточены вокруг решения комплексных задач проектирования сложных структур – таких, как выработка единых систем знаков (для наземного транспорта, авиаобслуживания, техники безопасности и т. д.); создание фирменных стилей, единого визуального образа целых отраслей промышленности; создание визуальных комплексов для Олимпийских игр, всемирных выставок и т. д.» [6].

Проблеме развития визуальных систем ориентирования также большое внимание уделяется в работе американского специалиста Х. Дагдейл: «...Новые направления в дизайне возникли в результате невероятных культурных и экономических изменений, произошедших за последние сто лет. В то время как архитектура была признана профессиональной деятельностью уже несколько столетий тому назад, графический дизайн выделился в самостоятельную дисциплину сравнительно недавно, в связи с изменившимися требованиями современной промышленности и общества. Графический дизайнер, осмелившийся переложить заповедную территорию речи, образа и символа на язык схем и таблиц, появился в начале двадцатого века как вестник рождения связующего звена для всех, кто работает над созданием дизайна окружающей нас среды» [2].

В большом количестве литературы рассматривается тщательное описание вопросов, связанных с эволюцией и стандартизацией графических эле-

ментов, применяемых в системах визуальной ориентации, а также с критериями, применимыми к шрифтам и цветовой палитре. Исследователи Д. Фоли, К. Бергер и Ж. Жан в своих работах [5; 1; 4] представляют ценную информацию из истории, которая позволяет нам проследить и осмыслить эволюцию специализированных знаков и систем. На этой основе ученые определяют ключевые аспекты эффективной работы графической системы навигации: целостность структуры, ясность представления и отражаемость информационного материала, соответствие скорости перемещения людей и времени, затрачиваемого на восприятие информации, экономное использование текста, лаконичность и доступность для всех пользователей визуально-изобразительного языка (символов, пиктограмм) и прочее.

В наше время иностранный визуальный дизайн, благодаря его значимому вкладу в создание навигационных систем, стоит у истоков формирования эффективной системы визуального общения в городской среде, которая опирается на обширный набор инструментов и подходов для упорядочения окружающего пространства.

Таким образом, можно сделать вывод, что среди ключевых задач визуального дизайна, связанного с навигацией в современных городских условиях, выделяется вопрос распознавания различных объектов. Эксперты продолжают теоретические и практические исследования, целью которых является определение наиболее эффективных подходов к развитию систем визуальных обозначений, которые могут стать фундаментом для зрительного общения в постоянно меняющейся городской среде.

Список использованной литературы

1. Бергер К. М. Путеводные знаки. Дизайн графических систем навигации. М., 2005.
2. Дагдейл Х. Что такое графический дизайн // Путеводные знаки. Дизайн графических систем навигации. М., 2005.
3. Добрицына И. А. Средовые аспекты формирования систем визуальной коммуникации для города // Дизайн и город // Труды ВНИИТЭ. Сер. «Техническая эстетика». Вып. 57.
4. Жан Ж. Знаки и символы. – М. : “Астрель; М., 1988. АСТ”, 2003.
5. Фоли Д. Дизайн: Энциклопедия знаков и символов. – М. : Вече; АСТ, 1997.
6. Черневич Е. В. Язык графического дизайна: Материалы к методике художественного конструирования. – М. : ВНИИТЭ. 1975.

А. И. Субботина

студент, Педагогический институт, кафедра дизайна, изобразительного искусства и реставрации, группа ВД-123, E-mail: subbotina31082003@mail.ru

П. В. Мавшов

доцент, Педагогический институт, кафедра ДИИР,
E-mail: m.petr@mail.ru

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ПЛАСТИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ В ВЫБОРЕ МАТЕРИАЛОВ В СКУЛЬПТУРЕ

Аннотация: Скульптура многие века служила средством выражения эмоций человека, его идей и культурных ценностей. Ключевую роль в создании произведений искусства играет выбор материалов, используемых скульпторами, определяя их яркость и пластические качества. В данной статье мы рассмотрим выразительные особенности различных материалов, которые применяются в скульптуре, а также пластические задачи, возникающие в процессе их выбора.

Ключевые слова: скульптура, выбор материалов, выразительность, пластические задачи, традиционные материалы, современные материалы, камень, дерево, металл, пластик.

Скульптура имеет долгую историю, которая берет свое начало с древнейших времен. Например, в античной Греции мастера использовали бронзу и камень для создания статуй и памятников. Материал служил не только основой, но и символизировал прочность и вечность. Важно понимать, что в разные эпохи выбор материалов менялся под воздействием культурного и технологического развития.

Выразительные особенности материалов в скульптуре заключаются в том, что каждый материал обладает своими неповторимыми возможностями и свойствами. Выбор материала напрямую влияет на выразительность произведения.

Основные выразительные особенности разных материалов, используемых в скульптуре:

Традиционные материалы

1. Камень (гранит, мрамор, известняк, песчаник). Камень всегда был одним из любимых материалов для скульпторов. Его прочность и долговечность позволяют создавать произведения искусства, которые остаются актуальными на протяжении веков.

2. Дерево. Дерево довольно часто использовалось в скульптуре, в особенности в древних культурах. Этот материал дает скульптуре жизнь, так как обладает теплым и естественным видом. Однако работа с деревом требует особых навыков.

3. Металл (бронза, алюминий, сталь). Металл предоставляет скульпторам большую свободу действий. Универсальность этого материала позволяет как мелкие, так и монументальные формы.

Современные материалы

1. Пластик. Появление современных технологий в мире не обошло стороной и скульпторов. Одним из новых материалов является пластик. Он легко поддается формовке, что делает его идеальным инструментом для экспериментальных работ. При этом, использование пластика поднимает важные вопросы о долговечности и экологии.

2. Компоненты и композитные материалы (стеклопластик и др.). Такие материалы позволяют достигать легкости и прочности одновременно. Композитные материалы открывают новые горизонты для творчества, особенно в области инсталляций и крупных скульптурных форм.

Пластические задачи в выборе материала для скульптуры играют ключевую роль в формировании художественного замысла и передаче выразительности произведения. Скульптор при выборе материалов должен учитывать не только физические и химические свойства, но и их эстетические качества.

Главные аспекты, которые следует учитывать при выборе материалов и решении пластических задач:

1. Художественный замысел: Материал должен соответствовать эмоциональному содержанию работы. Например, тяжелые и грубые материалы могут передать стабильность и монументальность.

2. Технологические свойства: Важно осознавать, как материал будет себя вести в работе. Некоторые материалы требуют особых условий и навыков.

3. Долговечность: Скульптор должен думать о том, насколько его работа будет устойчива к внешним воздействиям, таким как температура и влажность.

4. Эстетика: Визуальные характеристики материала, такие как цвет, текстура и блеск, сильно влияют на восприятие скульптуры зрителем.

5. Эксперименты: Пластические задачи могут включать в себя поиск новых сочетаний материалов, что приводит к инновационным решениям.

Таким образом, выбор материалов в скульптуре – это не просто технический процесс, а важный аспект, который определяет выразительность и смысл произведения. Каждый материал уникален, понимание этих особенностей позволяет скульпторам создавать более глубокие и значимые работы. Важно понимать, что современная скульптура, благодаря экспериментам и новым технологиям, также продолжает развиваться, задавая новые вопросы и предлагая свежие решения.

Список использованной литературы

1. Калугина, Л. Г. (2017). Тайны скульптуры: от идеи до воплощения / Эстетика материалов в современном искусстве. – С. 22-37 // Пластические задачи в работе со специфическими веществами. – С. 78-90.
2. Дмитриева, Н. А. (2016). Изучение выразительных средств в художественной практике / Взаимосвязь формы и содержания в скульптуре. – С. 48-60 // Влияние текстуры и цвета на восприятие произведения. – С. 134-146.
3. Тихомиров, А. В. (2020). Эстетические аспекты выбора материалов для скульптуры / Проблемы долговечности материалов в искусстве. – С. 50-73 // Как материалы влияют на эмоциональную составляющую произведения. - 110-125.
4. Кускова, П. М. (2021). Пластика и выразительность в скульптуре / Пластические задачи в выборе материалов. – С. 21-39 // Роль выразительных особенностей в современном искусстве. – С. 82-95.

Д. А. Корепанова

Владимирский государственный университет им. А. Г. и Н. Г. Столетовых,
кафедра ДИИР, E-mail: Korapanova-dashulya@mail.ru

О. Н. Модоров

научный руководитель, заслуженный художник РФ, доцент кафедры
дизайна, изобразительного искусства и реставрации,
E-mail: oleg-modorov@yandex.ru

СПЕЦИФИКА ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ КОЛОРИТ

Аннотация: Статья раскрывает сложность понятия колорит специфику его определения. Также колорит рассматриваются как многогранное понятие, которое охватывает и цветовую гамму, и атмосферу, в которой изображённый объект существует. Каждый художник воспринимает колорит по-своему, и это восприятие влияет на его творчество и на то, как зрители воспринимают его работы. В статье рассматривается понимание колорита как состояния воздушной среды и эмоционального фона, это помогает глубже осознать искусство и его влияние на наше восприятие мира. В конечном итоге, колорит становится связующим звеном между художником и зрителем, создавая уникальный опыт, который остаётся в памяти на долгое время.

Ключевые слова: колорит, пейзаж, живопись, виды колорита, локальный цвет, цветовая гамма, воздушная среда.

Многим художественным терминам давно присвоено четкое научное определение. Понятие колорит, пожалуй, одно из самых неопределённых понятий в мире искусства. Каждый ученый и художник дает свое разъяснение этому понятию, и каждый из них по-своему прав. В этой статье мы рассмотрим понятие колорит и его виды, основываясь на трудах ученых и художников.

Понятие «колорит» – один из самых эфемерных и многогранных терминов в теории искусства, несмотря на кажущуюся простоту. В отличие от, например, чётко определённых терминов, таких как «перспектива» или «композиция», имеющих строгие математические и геометрические основы, колорит опирается на субъективное восприятие цвета и его взаимодействия в художественном произведении. Нет единого, общепринятого

научного определения, что делает его изучение особенно сложным. Каждый исследователь вносит свой вклад в понимание этого феномена, предлагая собственные интерпретации и нюансы.

Георгий Васильевич Беда в своем учебнике «Живопись» дает определение понятия колорит. «Колорит – это характер взаимосвязи всех цветовых элементов изображения, его цветовой строй.» [1, с. 163] По мнению Георгия Васильевича колорит играет ключевую роль в формировании эстетического впечатления и передаче авторского замысла. Колорит – это не просто набор красок, это организованная структура, где каждый цвет взаимодействует с другими, создавая гармоничное или, наоборот, напряженное, драматичное целое. Именно колорит задает эмоциональный тон произведения, влияет на восприятие пространства, формы, фактуры и даже на интерпретацию сюжета. _Характер колорита связан с содержанием и общим замыслом произведения, с эпохой, стилем, индивидуальностью мастера. [3]

Илья Репин, мастер психологического портрета и монументальной живописи, считал колорит не просто красивыми цветовыми пятнами, а мощным инструментом выражения эмоционального состояния, глубины переживаний как самого художника, так и изображаемых им персонажей. Он утверждал, что удачный колорит должен воздействовать на зрителя подобно гармоничному музыкальному аккорду, вызывая определенное настроение и эмоциональный отклик. Это не просто технический прием, а ключ к проникновению в суть изображаемого. Борис Кустодиев, мастер жанровой живописи, в своем ярком и праздничном стиле, шел еще дальше, сравнивая колорит с целым оркестром красок. Он считал, что каждый цвет, как отдельный музыкальный инструмент, имеет свой голос, свой тембр и свою силу. И задача художника – создать из этих "инструментов" гармоничное и выразительное звучание, полное жизни и эмоций. Оба художника, хотя и использовали различные цветовые гаммы и стили, едины в одном: колорит для них – не просто внешнее украшение картины, а мощнейшее средство художественной выразительности, способное передать глубину чувств, мыслей и эмоций как героев произведений, так и самого художника.

Можно сказать, что колорит – это не просто совокупность используемых в картине цветов, а сложная система их взаимосвязей, определяющая эмоциональное и смысловое воздействие произведения на зрителя.

В учебнике А.А. Унковского представлено данное понятие: «Колорит (итал. colorito, от лат. color – краска, цвет, окраска, вид, внешность) – композиция цвета, хроматический (цветовой) строй, характер использования

цветовых отношений, согласованность тонов хроматического ряда.» [5] Из этого определения можно сделать вывод, что колорит включает в себя не только цветовую гамму (доминирующие цвета, их насыщенность, светлота), но и характер цветовых отношений: контрастность, гармония, соотношение тёплых и холодных тонов, применение локального и смешанного цвета. Локальный цвет – это цвет предмета «сам по себе», тогда как смешанный цвет образуется в результате взаимодействия цвета с окружающими его цветами и освещением. Например, красное яблоко на зелёном фоне будет восприниматься по-разному, чем-то же яблоко на жёлтом или синем. Классификация видов колорита достаточно условна, но можно выделить несколько основных подходов. Один из них основан на доминирующей цветовой гамме, другой основан на насыщенности и контрастности цветов.

Виды колоритов, основанные на насыщенности и контрастности цветов.

Насыщенный или яркий колорит. Этот вид характерен максимально насыщенными, яркими и чистыми цветами. Такой колорит чаще всего используют в декоративном и народном искусстве. А также в авангардном течении 20 века, детском творчестве и рекламе. Основные цвета: красный, желтый, синий, зеленый, белый и черный.

Разбеленный или высветленный колорит. Для этого вида характерно подмешивание белого цвета ко всем остальным цветам. Картины в таком колорите, как будто находятся под белой пеленой или в тумане. Используют для передачи атмосферы в работе, зачастую в пейзаже для передачи состояния природы или погодного явления.

Ломанный или серый колорит. Этот вид получается при добавлении серого во все цвета картины. Чаще всего используется для передачи пессимистичного настроения в работе.

Затемненный или черный колорит. Это подмесь в произведение чёрного цвета. Произведения с зачернённым колоритом выражают тайну, драматичность, трагедию, старость, угасание и смерть.

Гармонизированный или классический колорит. Цвета гармонизированы, не утомляют своей яркостью и насыщенностью, они всегда приглушены и смягчены чем-либо, контрасты уравновешены нюансами. Такой колорит можно наблюдать в работах великих мастеров.

Виды колоритов, основанные на доминирующей цветовой гамме:

Теплый колорит. В нем преобладают красные, оранжевые, желтые и коричневые оттенки. Он создает ощущение тепла, уюта, радости, активности, близости. Часто используется для изображения летних пейзажей, интерьеров, натюрмортов с фруктами, сцен праздников. В портретной живописи теплый колорит может подчеркивать жизнерадостность и энергичность персонажа.

Холодный колорит. В этом колорите доминируют синие, голубые, фиолетовые и зеленые оттенки. Он ассоциируется с холодом, покоем, грустью, отчужденностью, дальностью. Холодный колорит характерен для изображения зимних пейзажей, морских просторов, ночных сцен. Он может использоваться для передачи чувства одиночества, меланхолии, таинственности.

Нейтральный колорит. Он основан на сочетании серых, бежевых, коричневых и других приглушенных оттенков. Он создает ощущение спокойствия, уравновешенности, гармонии. Нейтральный колорит может служить фоном для выделения ярких акцентов или использоваться для создания атмосферы сдержанности и элегантности.

Важно отметить, что в живописи чистые типы колорита встречаются редко. Художники часто комбинируют различные приемы и техники, создавая сложные и многогранные цветовые решения. Например, можно использовать теплый колорит для переднего плана и холодный для фона, чтобы создать эффект глубины пространства. Или же применить контрастный колорит для выделения главного объекта на фоне приглушенного окружения. Помимо этого, на восприятие колорита влияют и другие факторы, такие как фактура красок, техника нанесения мазков, освещение. Например, импасто, то есть нанесение густых мазков краски, может придать колориту дополнительную выразительность и объем. А использование лессировок, то есть тонких прозрачных слоев краски, позволяет создать сложные цветовые нюансы и переходы.

Колорит – это не только цвета на палитре, но и состояние воздушной среды, в которой находится объект. Этому мнению придерживался художник Р. Фальк. Понятие колорит также охватывает влияние света, атмосферы и даже времени суток на восприятие цвета. Например, в утренние часы, когда солнце только начинает подниматься, цвета становятся мягче и теплее, создавая особую ауру. В то время как в полдень, при ярком свете, контрасты становятся более резкими, а цвета – насыщенными. Художники, такие как Клод Моне или же импрессионисты, прекрасно понимали, как настроение

дня и качество света могут изменять восприятие цвета. Их работы часто исследуют эти нюансы, показывая, как один и тот же объект может выглядеть совершенно по-разному в зависимости от времени суток и условий освещения.

Из вышеизложенного можно сделать вывод, что понятие колорит очень широкое и воспринимается по-разному для каждого художника. Для одних – это цветовой строй или же цветовая гамма картины, а для других это цветовое состояние воздушной среды, в которую погружен изображаемый объект. Понятие колорит для каждого человека отражается прежде всего его видением мира. Исследование этого понятия выходит за рамки чисто технических аспектов и затрагивает глубокие философские вопросы о восприятии цвета и его связи с человеческими эмоциями и культурой.

Список использованной литературы

1. Беда Г.В. Живопись: Учеб. Для студентов пед. Ин-тов по спец. № 2109 «Черчение, изобраз. Искусство и труд». – М. : Просвещение, 1986.-192с.
2. Бесчастнов Н.П. «Живопись» [Текст] / Н.П.Бесчастнов. - М.Гуманитарный издательский центр. ВЛАДОС, 2007г.
3. Беда Г.В. Цветовые отношения и колорит. Введение в теорию живописи. – Краснодар: Краснодарское книжное изд-во, 1967. – 182 с.Вибер Ж. Живопись и ее средства. [Текст] / Ж.Вибер. - М: Сварог и К, 2000.
4. Визер В.В. Живописная грамота. Основы пейзажа [Текст] / В.В.Визер; СПб. : Питер, 2007.
5. Унковский А. А. Живопись. Вопросы колорита. – М. : Просвещение, 1980. – 128 с.

А. М. Мелконьян

Владимирский государственный университет
им. А. Г. и Н. Г. Столетовых, кафедра ДИИР,
E-mail: melkonyan28nastya@gmail.com

О. Н. Модоров

научный руководитель, заслуженный художник РФ, доцент кафедры
дизайна, изобразительного искусства и реставрации,
E-mail: oleg-modorov@yandex.ru

ОСОБЕННОСТИ КЛАССИФИКАЦИИ ТЕМАТИЧЕСКОГО НАТЮРМОРТА

Аннотация: в статье мы исследуем понятие «тематический натюрморт» и его многогранные жанры, рассматривая его не как обычное изображение неодушевлённых предметов, а как сложный художественный жанр. Классификация натюрмортов по жанрам открывает возможность наблюдать за изменениями в художественных приёмах, символическом значении и эмоциональной нагрузке, которые несут произведения этого жанра. Благодаря этому, тематический натюрморт можно рассматривать не только со стороны творческого самовыражения, но и мощным инструментом в обучении. Таким образом, в статье читатель сможет понять разнообразие и глубину тематического натюрморта, а также научиться использовать его не только для творчества, но и для учебных целей.

Ключевые слова: натюрморт, тематический натюрморт жанр, классификация натюрморта, история жанра.

Натюрморт, на первый взгляд кажется статичным жанром в искусстве, но на самом деле поражает своим многообразием. Разнообразный выбор тем, композиции и художественных техник делает натюрморт увлекательным и динамичным жанром в живописи. Этом жанре выделяют разные подходы к изображению, и один из них – это тематический натюрморт, где предметы не только изображаются, но и передают идеи, символику или аллегорию, которую хочет передать автор произведения.

Натюрморт как отдельный жанр в станковой живописи появился в 17 веке. Под влиянием французского импрессионизма натюрморт обогатился

нюансами передачи световых эффектов, то есть игрой цветовых пятен, бликов, воздушностью изображения. Начиная с 17 века и до наших дней натюрморт постоянно развивался в новых формах, цветах и стилистических приемах. [2,9].

Исторически сложилось несколько видов натюрморта, часто пересекающихся и дополняющих друг друга.

Самый первый и популярный вид натюрморта – это ванитас, где главным предметом в композиции является человеческий череп. Иногда череп изображали на обратной стороне портрета. Якоб де Гейн младший по праву считается создателем первого натюрморта в жанре ванитас. В этих произведениях традиционные предметы, которым придаётся определённое значение, объединены общей идеей о конечности земного существования человека. Череп в натюрмортах служит напоминанием о смерти, хлеб символизирует тело Христа, а вино – его кровь. Мыльные пузыри в картинах символизируют скоротечность человеческой жизни и внезапность смерти. Если объединить все эти предметы, то мы поймем, о чем хотел нам донести автор. Таким образом мастера этого жанра аллегорически изображали быстротечность жизни и смертность человека. [4].

Накрытый стол – один из видов жанра ставший популярный у голландцев 17 века. Такой под жанр натюрморта бывает двух видов: Завтраки и Роскошный натюрморт.

Завтраки – хронологически эти застолья появились первыми и центром зарождения, данного под жанра считается Харлем. Там был написан первый натюрморт в этом под жанре «Накрытый стол» Николаса Гиллиса, где он запечатлел утренний завтрак.

Роскошный натюрморт – это шикарно сервированный банкет с изысканными блюдами для аристократического общества. Связано это с тем, что аристократы стали заказывать картины с дичью и вином, а в дальнейшем прибавились и изысканные блюда.

В богатую буржуазию охота была частым и модным досугом у знатного общества. Постепенно такое занятие перерастало из способа добычи пищи в досуг, где все хотели похвастаться своими трофеями. Так возник охотничий натюрморт. Битая птица, ружье или другие охотничьи принадлежности: рог, сумка, патроны, такое сочетание реализовалось яркими и теплыми тонами и делало картину выразительной.

Натюрморт с цветами является одним из популярных видов натюрморта. В центре композиции обычно располагался великолепный букет цветов, окружённый вазой. Каждый цветок нес глубокий смысл. Например, чертополох - это зло, а мак – забвение, или гвоздика, что напоминает о пролитой крови Христа.

Произведение искусства с потрясающей точностью имитирует реальность, так описывали жанр в натюрморте под названием натюрморт-обманка. Художник искусно использует особенности перспективы, создавая настолько убедительное изображение, что зрителю хочется дотронуться до картины.

Жанр натюрморта с животными появился в начале XVIII века благодаря художникам Отто Марсеусу ван Скрику и Маттиасу Витхосу. Он представляет собой философское осмысление животного мира, где змеи, собаки, кошки и другие животные изображаются в свободной композиции, без строгой системы выстраивания сюжета.

Учёный натюрморт жанр охватывающий атрибутику науки и искусства: книги, ноты, музыкальные инструменты и глобус. Подобно жанру «ванитас», он требует от зрителя не только хорошей наблюдательности, но и знания символики предметов. Например, книга может символизировать науку, а кисти – искусство.

Эта классификация не является исчерпывающей, так как в современном мире постоянно возникают новые виды натюрморта, а старые обретают новые грани. Тем не менее, она помогает разобраться в многообразии этого жанра живописи и проследить его эволюцию.

Каждый из рассмотренных жанров имеет свою специфику, правила и выразительные возможности, что делает натюрморт одним из самых интересных и разнообразных направлений в искусстве.

Однако, несмотря на все разнообразие тематического натюрморта, остаётся вопрос: может ли он быть не только творческим, но и учебным?

Да, тематический натюрморт может быть не только творческим выражением художника, но и эффективным учебным инструментом. Его использование в образовательном процессе способствует развитию целого ряда навыков и умений:

Развитие композиционных навыков. Заданная тема предоставляет учащимся возможность попрактиковаться в создании гармоничных композиций, принимая во внимание взаимодействие форм, цветов и пространства. Выбор расположения предметов, их размеров и пропорций становится более осознанным и целенаправленным.

Работа над темой дает возможность на практике освоить колористику и светотень, а также осознать их влияние на передачу настроения и смысла. Учащиеся учатся создавать атмосферу с помощью цвета и света, подчиняя их общей теме.

Изучая тематический натюрморт, можно поспособствовать активному развитию творческого мышления и воображения. Учащиеся получают возможность самостоятельно выбирать предметы, интерпретировать тему и находить нестандартные художественные решения.

Создание тематического натюрморта требует предварительного изучения темы, поиска информации и подбора подходящих предметов. Этот процесс помогает развивать исследовательские навыки и умение работать с информацией.

Таким образом, если рассмотреть тематический натюрморт с точки зрения учебного процесса, то можно прийти к выводу, что он представляет собой ценный инструмент для развития множества навыков и формирования творческой личности. Этот вид натюрморта помогает ученикам не только освоить технику рисования, но и научиться выразить свои идеи и эмоции через изобразительное искусство.

Итак, тематический натюрморт – это не просто жанр живописи, а мощный инструмент, сочетающий в себе творческое самовыражение и эффективные методы обучения. Его многогранная природа и возможности для классификации делают его ценным объектом для изучения как в художественном, так и в педагогическом контексте. Применение различных подходов к классификации и учет его учебного потенциала позволяют максимально раскрыть возможности этого увлекательного жанра.

Список использованной литературы

1. Виппер Б. Проблема и развитие натюрморта Санкт-Петербург «Азбука-классика» 2005. с. 296
2. Калмыкова В., Темкин В. «Шедевры мировой живописи. Классический натюрморт» ООО «МИР КНИГИ» «БЕЛЫЙ ГОРОД», 2009 с.125
3. <https://zvetnoe.ru/club/poleznye-stati/natyurmort-istoriya-zhanra-i-osnovnye-vidy/#2>
4. https://artchive.ru/encyclopedia/3686~Still_life_painting
5. <https://www.art-spb.ru/article/329>
6. <https://kovaleva.gallery/natyurmort>

В. О. Власова

Владимирский государственный университет им. А. Г. и Н. Г. Столетовых,
кафедра ДИИР, E-mail:

Ю. Ю. Негодаев

научный руководитель, заслуженный художник РФ, доцент кафедры,
Институт искусств и художественного образования, кафедра ДИИР,
E-mail: negodaeva31@mail.ru

ОБУЧЕНИЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЮ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ЦВЕТА ПРИ ИЗОБРАЖЕНИИ ПОРТРЕТА

Аннотация: Статья посвящена методике обучения детей выразительному использованию цвета при создании портрета. Рассматривается важность цвета в передаче эмоций и характера, а также предлагаются практические упражнения для развития навыков восприятия и применения цвета. Уделяется внимание возрастным особенностям восприятия цвета и адаптации учебных программ под нужды детей разного возраста.

Ключевые слова: Живопись, портрет, цвет, психология, творчество, колорит, восприятие, эмоции, методика.

В изобразительном искусстве наблюдается значительное внимание к выразительности цвета как элементу передачи эмоций и настроения персонажа. В условиях глобализации и доступности информации учащиеся и художники имеют возможность изучать разнообразные стили и техники, что требует от них глубокого понимания роли цвета в визуальной коммуникации.

Использование цвета в портретной живописи напрямую связано с психологией восприятия. Цвет может вызывать определенные ассоциации, эмоции и даже влиять на восприятие личности изображаемого. С учетом того, что портрет – это не просто изображение, а еще и история человека, умение эффективно использовать выразительность цвета становится важным навыком для будущих художников, дизайнеров и педагогов.

Цвет играет ключевую роль в визуальном восприятии, и его правильное использование позволяет не только создавать эстетически привлекательные произведения искусства, но и выражать эмоции и настроения, что особенно важно для детского творчества.

В современном мире, насыщенном визуальной информацией, важно развивать у школьников не только технические, но и эмоционально-эстетические компетенции, что включает в себя понимание и использование цвета как средства выразительности. Недостаточное внимание к изучению цвета, как одного из выразительных средств в изобразительном искусстве, может привести к тому, что ученики не всегда осознают, как цвет может влиять на восприятие изображаемого и его эмоции.

Использование цвета в живописи тесно связано с психологией восприятия. Цвет способен влиять на эмоциональный фон зрителя. Например, теплые тона (красный, оранжевый, желтый) ассоциируются с энергией, радостью и теплом, тогда как холодные оттенки (синий, зеленый, сиреневый) могут создавать ощущение спокойствия, прохлады или грусти. Художники используют эти свойства цвета для создания определенного настроения в своих произведениях.

При обучении важно объяснить ученикам, каким образом цвет может передавать чувства и характер человека. Это включает в себя понимание того, как разные комбинации цветов могут усиливать или ослаблять впечатление от портрета. Например, использование контрастных цветов позволяет подчеркнуть индивидуальность и яркость характера, тогда как монохромная гамма может создать атмосферу задумчивости или меланхолии.

Возраст ребенка играет важную роль в выборе методов обучения. Младшие школьники обычно воспринимают цвет интуитивно и склонны выбирать яркие, насыщенные оттенки. В этом возрасте важно развивать у них способность различать оттенки и понимание того, как они влияют на общее впечатление от рисунка.

Подростки уже способны осознанно подходить к выбору цветовой гаммы, поэтому обучение может включать обсуждение символики цвета и его роли в создании художественного образа. На этом этапе важно научить обучающихся анализировать свои работы и критически оценивать выбранные цветовые решения.

Для успешного освоения навыка выразительного использования цвета необходимо предложить детям ряд практических упражнений. Одним из таких упражнений может стать создание серии автопортретов, где каждый рисунок будет выполнен в определенной цветовой гамме. Например, первый портрет может быть нарисован в теплых тонах, второй – в холодных, третий – в нейтральной гамме. Это позволит ребенку почувствовать разницу в восприятии образа в зависимости от выбранного цвета.

Другое упражнение заключается в копировании произведений великих художников, Ученики смогут увидеть, как мастера использовали цвет для передачи настроения и характера персонажей, и попробовать применить аналогичные приемы в своем творчестве.

Также полезно проводить занятия, посвященные изучению влияния отдельных цветов на эмоциональное состояние. Например, можно попросить обучающихся нарисовать портрет друга или родственника, используя только красный цвет, затем повторить задание с использованием синего цвета. Сравнение результатов поможет понять, как меняется восприятие одного и того же образа в зависимости от выбранной цветовой палитры.

Обучение выразительному использованию цвета при создании портрета требует комплексного подхода, включающего как теоретические знания о психологии восприятия цвета, так и практическую работу над развитием художественных навыков. Применение предложенных упражнений поможет детям лучше осознать возможности цвета как средства выражения эмоций и индивидуальности, что, в свою очередь, обогатит их творческий потенциал и сделает их работы более выразительными и глубокими.

Список использованной литературы

1. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. – Спб. : Союз, 1997.
2. Неменская Л.А. Изобразительное искусство. 3 класс. Искусство вокруг нас. [Текст] / под ред. Б. М. Неменского – 4-е изд.. – Москва: Просвещение, 2014 – 144 с.
3. Неменская Л.А. Изобразительное искусство. 6 класс. Искусство вокруг в жизни человека. [Текст] / под ред. Б. М. Неменского – 1-е изд.. – Москва: Просвещение, 2008 – 176 с.
4. Юлия Баланина Роль цвета в портрете / Юлия Баланина [Электронный ресурс] // Dzodzo : [сайт]. – URL: <https://dzodzo.ru/artsub/rol-czveta-v-portrete/> (дата обращения: 23.12.2024).
5. Миронова, Л. Н. Цвет в изобразительном искусстве [Текст] / Л. Н. Миронова – 3-е изд.. – Минск: Беларусь, 2005 – 151 с.

Ю. Е. Евреева

Владимирский государственный университет
им. А. Г. и Н. Г. Столетовых, кафедра ДИИР, E-mail:

П. В. Мавшов

научный руководитель, заслуженный художник РФ,
доцент, Педагогический институт, кафедра ДИИР,
E-mail: m.petr@mail.ru

СОВРЕМЕННАЯ СКУЛЬПТУРА – ЧТО МОЖНО СЧИТАТЬ ИСКУССТВОМ

Аннотация: Статья посвящена вопросу формирования современной скульптуры, как предмета искусства. В данной статье исследуется влияние определенных факторов на признание произведения и грамотное ведение диалога скульптора со зрителем, поднимая актуальные темы и используя возможности новейшей техники для реализации проектов. Рассмотрены тенденции в современном подходе к предмету скульптуры.

Ключевые слова: современная скульптура, 3D-печать, материал

Скульптура является неотъемлемой частью искусства, воспроизводящая в трехмерном пространстве изображения, которые могут быть образными и абстрактными. Направление всегда подчиняло два основных элемента - массу и пространство, заставляя взаимодействовать в наибольшей гармонии. Современная скульптура - путь новаторства, не подчиняющийся определённому художественному стилю, становящийся созданием новой области искусства, стирающей границы дисциплин благодаря экспериментам.

Стоит заметить, в ходе воплощения современных трехмерных объектов искусства могут быть задействованы множество различных материалов, начиная с классических и проверенных годами: металла, дерева, глины и гипса, заканчивая относительно новыми: пластика, смола, переработанный мусор, стеклопластик, воск и др. В современном обществе скульптор становится художником и показывает в произведениях возможности сочетаний материалов, комбинирование и объединение позволяет придавать структур-

ность. Моделируя и отливая объекты для создания барельефа, свободно стоящего элемента или для придания изображению определенной формы. Провоцирующие обсуждения о ценности, сущности и смысле скульптурного произведения, вызывая огромный спектр эмоций и волнений. Широкая палитра реакций зрителей является индикатором значимости восприятия, осознания важности диалога зрителя и творца.

Определим задачи современных скульпторов отходящих от точного, натуралистического изображения природы и человека, переходящих к поиску баланса, гармонии и красоты в пространственном движении. Скульптура становится более субъективной, а коммуникация со зрителем выходит на первый план. Уход от традиционности обеспечивает поиск наиболее смелых решений. Объем, фактура, игра светотени и цвет становятся главными движущими элементами в ходе создания современной скульптуры.

Важно обратить внимание на движущие техники и тенденции в современной скульптуре. Развитие технологий стало катализатором для многих художников, 3D-принтеры позволяют напечатать и мелкие детали, и целые скульптуры с заявкой на объект искусства. Несомненно подход 3D-моделирования для реализации художественного замысла активно подвергается критике, но по мнению современных художников вопрос времени. 3D-печать неразрывно связана с цветом, стирая перед скульптором границы и предлагая эксперименты с цветовым решением, что раскрывает создателя как художника.

Однако не смотря на тягу и готовность скульпторов экспериментировать, искать новые взаимоотношения форм и пространства, классическое исполнение скульптуры по праву занимает место среди современных подходов. Художники обращаются к понятной и стандартной форме, остающейся как и в основе для создания нового, так и самодостаточным объектом искусства.

Также неотъемлемое значение для современного скульптора играет правдивость материала. Многие творцы комбинируют материалы, синтезируя совершенно новое, ищут наиболее выигрышное и гармоничное взаимодействие поверхностей. Пробуют раскрыть суть, передать динамику, показать тяжесть или же наоборот легкость за счёт материала.

Нужно отметить - на восприятие изобразительного объекта влияет текстура, поэтому скульпторы тщательно подбирают материал для своих работ. Определенная структура придаёт характер работе, так более гладкие могут стать отображением плавности и мягкости, а шершавые придадут

больше напряжения и экспрессии. Большинство мастеров сохраняют материал в классическом представлении, не покрывая краской. Так например в бронзовой скульптуре цветной делается только какая-то определённая часть, а в целом работа остаётся в обработанном чистом материале.

Необходимо учесть, что одной из основных тенденций в создании трехмерного является направление - постмодерн, являющееся по своей задумке провокатором зрителя на обратную связь. Большинство мастеров закладывают важные, эмоциональные и необычные мысли в произведение, вызывая резонанс публики, придающие скульптуре наполненность, произведение перестаёт быть пресным и скучным. Самые необычные и завораживающие скульптуры появляются благодаря эмоциональной окраске и реакции у зрителя.

В заключении стоит отметить - современная скульптура первоначально возвращает человека к основной задаче искусства - эмоциональному контакту с произведениями. В эпоху развития технологий скульптура изучает способы взаимодействия путем экспериментов, открывая новые направления, техники и смыслы. Классика остаётся неизменной, существуя и как основа для преобразований, так и самостоятельным направлением. Отметим, современная скульптура – путь новаторства, искусство всегда являлось поддержкой человека, поэтому важно и нужно идти вровень с технологическим совершенствованием, напоминая о духовной и эмоциональной составляющей человека.

Список использованной литературы

1. Вишняков М. Тенденции в мире современной скульптуре [Электронный ресурс], -<https://dzen.ru/a/ZNUO-6FO12z7dQmf>
2. Подольская К.С. Трансформация скульптуры как вида искусства во второй половине XX- начале XXI века [Электронный ресурс], - <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-skulptury-kak-vida-iskusstva-vo-vtoroy-polovine-xx-nachale-xxi-veka>
3. Рябова О.А. Особенности материалов и инструментов для скульптуры и пластического моделирования [Электронный ресурс], - <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-materialov-i-instrumentov-dlya-skulptury-i-plasticheskogo-modelirovaniya>

В. А. Кочина

студент, Институт искусств и художественного образования, кафедра
ДИИР, E-mail: lerakochina82@gmail.com

Ю. Ю. Негодаев

научный руководитель, заслуженный художник РФ, доцент кафедры,
Институт искусств и художественного образования, кафедра ДИИР,
E-mail: negodaeva31@mail.ru

СВЕТОВОЙ КОНТРАСТ В ЖИВОПИСИ

Аннотация: Статья посвящена основам использования светового контраста в живописи. Рассматриваются основные теоретические понятия, важность света и тени в передаче контраста в живописи, а также подробно анализируются виды освещения в живописи, их особенности и роль в искусстве.

Ключевые слова: Живопись, свет, тень, светотень, контраст, тональность, творчество.

Актуальность исследования: в современном мире каждый человек регулярно сталкивается с понятием «световой контраст», зачастую даже не осознавая и не обращая внимания на это. Но чаще всего этот термин мы связываем с фотографией и изобразительным искусством, ведь именно в этих направлениях световой контраст используется людьми в полной мере, и, что важно, уже осознанно. Потому можно сказать, что исследование проблемы применения светового контраста в живописи остается актуальным и по сей день.

Цель исследования – анализ понятий «световой контраст», «свет», «тень», определение роли света и светового контраста в живописи и в искусстве в целом, условий создания светового контраста в процессе творческой работы, анализ техники работы со светом в живописных работах Старых мастеров.

Для начала нужно разобраться, что же представляет собой данное понятие, а именно – в живописи. Прежде всего, важно понимать, что контраст представляет собой ярко выраженное противопоставление, то есть степень различия между цветами. Чем больше контраст, тем сильнее влияние одного цвета на другой.

В изобразительном искусстве часто встречается ахроматический (или световой) контраст, который знаком каждому. Это явление даже стало основой для пословицы: «чем ночь темней, тем звезды ярче» [7]. Суть заключается в том, что светлое пятно на темном фоне воспринимается как более яркое, а темное на светлом – кажется темнее, чем оно есть на самом деле.

Как писал немецкий философ Гегель в своей «Эстетике»: «Если мы теперь спросим, каков тот физический элемент, которым пользуется живописец, то это – свет как всеобщее средство видимого проявления предметности вообще» [3]. Действительно, свет является ключевым элементом в живописи. Можно задаться вопросом: «А как же объем, цвет, фактура, гармония и пропорции?». Безусловно, эти аспекты имеют большое значение, но без света они бы просто не существовали. Всё, что мы видим на картине, представляет собой световые пятна различной интенсивности, которые наш мозг интерпретирует как материальные объекты на основе накопленного опыта. Таким образом, свет является основой существования предметов на картине, а остальные элементы определяют, как зритель воспримет это существование.

Однако, помимо интенсивности света цветных мазков, которые способствуют «материализации» объектов на полотне, есть еще такое понятие, как освещение. Оно определяет, насколько четко будут видны предметы, их оттенок и общее настроение композиции. Освещение также влияет на восприятие цвета объектов и на степень различимости их формы и объема [2].

Предмет становится видимым только при наличии освещения. Распределение света по его поверхности называется светотенью, которая не только показывает, насколько хорошо различимы определенные участки предмета, но и передает его объем, форму, а также обстановку вокруг, которая частично поглощает свет.

«Явление света в изобразительном искусстве многогранно, а его значение в системе выразительных средств живописи сравнимо со значением света в жизнедеятельности человека» - так писал художник Алексей Сергеевич Зайцев в своем труде «Наука о цвете и живопись» [5]. Свет движется по прямой и изменяет направление, когда проходит из одной среды в другую или отражается от поверхностей. Это отражение лучей позволяет нам видеть цвет и форму объектов, которые воспринимаются по-разному в зависимости от интенсивности источника света, расстояния до освещаемого объекта и угла падения лучей.

Реалистичность изображения во многом зависит от количества света. Слишком слабое или чрезмерное освещение затрудняет различение формы и объема, а также искажает оттенки объектов. При ярком свете цвета становятся светлее и теплее, уменьшается количество собственных и падающих теней, а контрастность снижается. При недостаточном освещении теряются не только форма и объем, но и цвет, а темнота полностью скрывает детали предметов. Поэтому художественные произведения с изображением сумеречного или ночного времени встречаются довольно редко.

Теплое освещение создает атмосферу уюта и расслабленности, в то время как холодное делает свет более сосредоточенным. Согласно условному закону тепло-холодности, тени при теплом свете должны быть более холодными и наоборот. Теплый свет исходит от электрических ламп, открытого огня, заката солнца, и, в большинстве случаев, от дневного освещения на природе. Тени чаще всего получают голубовато-серый, зеленоватый, фиолетовый или синеватый оттенок.

Свет, который проникает в помещение через окно, исходящий от солнца в ненастную погоду или от люминесцентной лампы, обычно имеет холодный оттенок. Освещенные участки предметов, окруженные легкой дымкой, приобретают голубоватый, белесый и темно-серый цвета.

Смещение светового потока и расположение объектов определяют их освещенность и распределение теней. Важно также учитывать высоту источника света, которая влияет на восприятие объема, формы и текстуры предметов, а также расстояние между ними. Направление света и позиция источника относительно объектов могут задавать определенное настроение в изображении – от запутанности и загадочности до открытости и доверия.

При работе в технике Старых мастеров (например, Микеланджело Меризи да Караваджо, Жоржа де Латура и Рембрандта Харменса ван Рейна) глубина пространства получается за счет последовательного наложения полупрозрачных слоев белил, имприматуры, лессировок и темперных смесей. Сначала выравнивается тон и акцентируется «световое пятно», удаляя объекты, мешающие восприятию изображения в целом. После проработки света следует заняться полутонами – устранить помехи на более темных участках картины и выровнять тональность. Чтобы избежать резких изменений в световых участках, необходимо работать равномерно по всему полотну [7].

Освещение в произведениях Старых мастеров отличается драматичностью, в которой светотень играет ключевую роль. В этой технике заметны

резкие контрасты между светом и тенью. Такое освещение направляет взгляд зрителя на области с ярким освещением, а также придает человеческим образам в портрете глубину и загадочность.

Опытные художники иногда применяют необычные методы освещения объектов в своих работах. Свет может быть представлен как в виде одновременно действующего направленного бокового и рассеянного верхнего света, так и в виде холодного светового потока из окна, совмещенного с локальной подсветкой от электрической лампы. Существует множество вариантов, что позволяют художникам реализовывать необычные замыслы и новые идеи.

Стоит помнить, что разнонаправленное освещение, в частности, если источники света имеют одинаковую яркость, может навредить форме, объему, цвету и воздушной перспективе, которые играют ключевую роль в создании глубины пространства, целостности художественного произведения и в технике Старых мастеров.

Заключение: Световой контраст, свет и тень – это неотъемлемые части живописи. С помощью этих элементов создается уникальный и выразительный образ, и их значение в системе выразительных средств живописи неизмеримо большое. Освещение, то есть отражение лучей, позволяет нам видеть цвет и форму, которые воспринимаются тем или иным образом в зависимости от силы источника света. Следует помнить, что и от света, и от светового контраста зависит то, насколько отчетливо будут видны предметы, их тон, и насколько хорошо будут различаться их форма и объем, а также общее настроение композиции.

Список использованной литературы

1. Бабанский Ю.К. Педагогика. – М. : Просвещение, 2004г. - с. 33-37.
2. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., «Искусство», 1965, с. 18.
3. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. – М.,1968. – Т. 1.
4. Джеймс Г. Цвет и свет. – Москва: Эксмо, 2019. – 224 с.
5. Зайцев А. С. Наука о цвете и живопись. - Москва : Искусство, 1986. – с.11.
6. Мастера искусства об искусстве. - М., 1970. -Т. 7.
7. Т. П. Неклюдова, Л. Н. Острожная. – Последовательность выполнения учебных живописных работ, 2008. - 117 с.
8. Рисунок, живопись, композиция: Хрестоматия / Сост. Н. Н. Ростовцев, С. Е. Игнатьев, Е. В. Шорохов – М., 1989.
9. Шорохов Е. В. Композиция. – М., 1986.

Р. В. Видякова

студент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, группа ХГм-123,

E-mail:

В. Н. Семенов

доцент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, E-mail:

РОЛЬ КОМПОЗИЦИИ В ГРАФИЧЕСКОМ РИСУНКЕ ГОРОДСКОГО ПЕЙЗАЖА

Аннотация. В статье рассматриваются ключевые понятия и методические аспекты обучения изобразительному искусству с акцентом на композицию как основополагающий элемент художественного произведения. На основе анализа работ искусствоведов выделяются основные законы композиции: целостности, контрастов и соподчиненности, а также приемы, такие как фрагментарность и использование линий. Особое внимание уделяется значению композиции в пейзаже, с примерами работ известных русских художников, таких как И.И. Шишкин и А.К. Саврасов. В частности, анализируются картины «Берег моря» и «Лес зимой», демонстрирующие умелое применение композиционных приемов и контрастов. Также подчеркивается важность соблюдения композиционной целостности и гармонии в художественных произведениях.

Ключевые слова: композиция, изобразительное искусство, методика обучения, художественное произведение, законы композиции, приемы композиции, пейзаж, целостность, контраст.

На начальном этапе исследования важно упомянуть несколько ключевых понятий, связанных с методикой обучения изобразительному искусству. Основываясь на проанализированных работах искусствоведов Н.П. Бесчастнова, Н.Н. Ростовцева, А.Е. Шорохова и Н.М. Сокольникова, можно утверждать, что композиция (от латинского *compositio* – составление, связывание) обозначает процесс создания, организации, сопоставления и размещения элементов в единую целостность в соответствии с определенной концепцией [7,8, 9].

Следует отметить, что значение термина «композиция» в изобразительном искусстве крайне велико. Это подтверждается творчеством известных художников всех эпох и их высказываниями о композиции и ее принципах.

Как указывает Е.В. Шорохов в своем пособии для учителей «Методика преподавания композиции на уроках изобразительного искусства в школе», композиция формируется с помощью таких изобразительных средств, как рисунок, светотень и перспектива. Она является ключевым элементом любого художественного произведения, и овладение ею способствует успешному выполнению учебно-творческих заданий [9].

На основе анализа работ искусствоведов, таких как О.Л. Голубев, Н.П. Бесчастнов, Н.Н. Ростовцев, Е.В. Шорохов и Н.М. Сокольникова, были выделены основные законы композиции: целостности, контрастов и соподчиненности. Также можно выделить законы целостности, контрастов и типизации [7,8, 9].

К приемам композиции относятся фрагментарность, параллели, горизонталь, диагонали и прием кулис. Средства композиции включают линии, штрихи, пятна, светотень, перспективу, цвет и тон.

Понятие «композиция» имеет большое значение при создании пейзажей. Художник сосредотачивается на ключевых приемах формальной композиции, работая как с натуры, так и по воображению. В процессе исследования важно обратиться к творчеству известных русских художников. Особое внимание следует уделить вкладу Ивана Ивановича Шишкина в искусство пейзажной графики. Н.М. Сокольникова подчеркивает, что Шишкин умел передавать образ русской природы в своих работах, благодаря чему русский пейзаж достиг нового уровня [8].

В качестве примера можно рассмотреть картину «Берег моря», в которой явно демонстрируется умелое применение композиционных приемов и точное распределение контрастов тонов. Благодаря контрасту черных, серых и белых пятен произведение приобретает выразительность: темный берег моря четко выделяется на фоне светлого неба и воды. Хотя пейзаж на первый взгляд кажется спокойным, динамика движения облаков, птиц и деревьев создает ощущение, что буря вот-вот начнется [4].

Другая работа И.И. Шишкина «Лес зимой» является ярким примером использования контрастов. Композиция картины строится на ритме темных и светлых пятен. На переднем плане можно увидеть тщательно проработанные группы деревьев, за которыми прячется дорога, ведущая вглубь леса.

Этот прием создает эффект кулис, оставляя за собой определенную тайну, скрытую от взгляда зрителя.

Работы И.И. Шишкина можно сравнить с пейзажными картинами А.К. Саврасова. В графических произведениях Саврасова для достижения композиционной целостности художник выделяет центральный элемент, отказываясь от детальной проработки второго и третьего планов, что позволяет смягчить контрасты. Композиционная гармония достигается благодаря объединению элементов тоном, что подчеркивает главное и делает второстепенное менее заметным.

Каждая деталь в композиции имеет свое значение; если этого не учитывать, композиция может потерять свою целостность. Нельзя также менять местами элементы композиции или добавлять лишние детали [1, 2].

В пейзаже А.К. Саврасова «Ранняя весна» художник осознанно нарушает правило о композиционном центре, помещая в центр работы одно высокое дерево, выделенное черным силуэтом. Это создает ощущение величия. Тем не менее, целостность композиции сохраняется благодаря гармонии светлых пятен, строений на втором плане и линии горизонта, прерываемой холмом.

При создании композиции важно заранее определить, что является главным, а что второстепенным. Хотя каждая деталь сюжета важна, центр композиции должен привлекать больше внимания, чем окружающие элементы, так как он содержит основную идею автора [3].

Следует обратить внимание на графические работы выдающегося русского пейзажиста Василия Дмитриевича Поленова. Автор акцентирует центр композиции с помощью света, контрастов и выразительных графических средств. Его пейзажи асимметричны: множество небольших черных и серых пятен уравновешиваются крупными белыми, что позволяет картине сохранять целостность и не распадаться на части [5].

Одной из самых разнообразных и развитых тем в пейзажной графике является городской пейзаж. Художник, изображающий город, всегда находит красоту в обыденности. Среди русских художников М. В. Добужинский стал наиболее чутким исследователем городских тем, посвятив множество своих работ улицам Петербурга. Его произведения не только представляют собой образцы графической завершенности, но и наполнены чувственностью. Искусствовед и педагог Н.П. Бесчастнов приводит цитаты из записок С.К. Маковского о графике Добужинского, в которых город описывается

как таинственно живое существо – архитектурный организм с многослойными наслоениями быта, красоты и уродства, суетного труда и жутко-призрачных воспоминаний. Город предстает как чудовище новой цивилизации, мир жизней, заключенный в нагромождении кирпичей, гранитов и булыжников.

В заключение, исследование композиции в изобразительном искусстве, особенно в контексте пейзажной графики, подчеркивает ее значимость как основного элемента художественного выражения. Анализ работ таких мастеров демонстрирует, как различные приемы и законы композиции способствуют созданию выразительных и гармоничных произведений. Понимание этих принципов является ключевым для успешного обучения учащихся в средней школе, позволяя им осваивать основы изобразительного искусства и развивать собственное творческое видение. Таким образом, углубленное изучение композиции не только обогащает художественное восприятие, но и способствует формированию эстетического вкуса у будущих художников и зрителей.

Список использованной литературы

1. Бесчастнов Н.П. Графика пейзажа. – М. : ВЛАДОС, 2012. – 332 с.
2. Бесчастнов Н.П. Черно-белая графика. – М. : ВЛАДОС, 2002. – 267 с.
3. Кибрик Е.А. Об искусстве и художниках / Е.А. Кибрик – М., АХ, 2006. - 90 с.
4. Кузин В.С. наброски и зарисовки. Пособие для учителей. – М. : Просвещение, 1984. – 159 с.
5. Кузин В.С. Основы обучения изобразительному искусству в общеобразовательной школе / В.С. Кузин – М. : Просвещение, 1972. – 270 с.
6. Лернер И.Я. Дидактические основы методов обучения / И.Я. Лернер. – М. : Педагогика, 1981. – 186 с.
7. Ростовцев Н.Н., Методика преподавания изобразительного искусства в школе: Учебник для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов. – 2-е изд., доп. и перераб./ Н.Н. Ростовцев – М. : Просвещение, 1980. – 239 с.
8. Сокольникова Н.М., Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе: Учеб. пособие для студентов пед. вузов [Текст]/ Н.М. Сокольникова – М. : Академия, 2003. - 368 с.
9. Шорохов Е.В. Методика преподавания композиции на уроках изобразительного искусства в школе / Е.В. Шорохов – М. : Просвещение, 1977. - 112 с.

Р. В. Видякова

Владимирский государственный университет
им. А. Г. и Н. Г. Столетовых, кафедра ДИИР, E-mail:

С. В. Семенов

научный руководитель, заслуженный художник РФ, доцент кафедры
дизайна, изобразительного искусства и реставрации, E-mail:

СИНТЕЗ ТЕХНИКИ И ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ГРАФИЧЕСКОМ РИСУНКЕ

Аннотация. В данной работе рассматриваются ключевые понятия, связанные с академическим рисунком, опираясь на исследования известных художников и теоретиков, таких как Н.Н. Ростовцев, П.П. Чистяков и В.С. Кузин. Основное внимание уделяется средствам выразительности в графике: линии, штриху и пятну, которые используются на всех этапах создания рисунка. Линия фиксирует расположение объектов и обозначает их границы, в то время как штрих и пятно помогают передавать объем и тональные отношения. Примеры работ И.И. Шишкина демонстрируют, как правильное применение образующих линий и штриховки влияет на выразительность графических произведений. Также подчеркивается важность тональных отношений и контрастов для создания глубины и ритма в изображении. Анализ показывает, что использование различных приемов может значительно повысить выразительность художественного произведения.

Ключевые слова: академический рисунок, выразительные средства, линия, штрих, пятно, конструктивный рисунок, светотеневые отношения, объемность, тональные отношения, графика, выразительность.

На начальном этапе исследования важно рассмотреть некоторые ключевые понятия, связанные с академическим рисунком. Основываясь на работах Н.Н. Ростовцева, Н.П. Бесчастнова, Н.М. Сокольниковой и А.А. Лещинского, были определены главные средства выразительности в графике — линия, штрих и пятно [3, 8, 9]. Эти средства выразительности представляют

собой стилистические приемы, применяемые на всех этапах создания рисунка (линейно-конструктивный подход, светотеневые отношения, детализация и обобщение).

На основе изученных работ Н.Н. Ростовцева было установлено, что линия играет важную роль на этапе конструктивного рисунка: она фиксирует расположение объекта в пространстве, указывает направление формы и обозначает границы перехода между плоскостями [8]. Линии, которые очерчивают внешние контуры предметов (формирующие линии), придают изображению объемность и помогают контролировать его масштаб [8].

Необходимо обратить внимание на творчество известных русских художников. Рассмотрим графику И.И. Шишкина. В его работе «Вершины сосен» активно используются образующие линии для передачи плоскостности и масштаба. Важно отметить, что правильное применение образующих линий помогает выделить главный объект на переднем плане изображения [5]. Внутренние линии (линии построения) служат основой для тональных отношений и формирования объемных масс в рисунке.

В методическом пособии «Наброски и зарисовки» В.С. Кузин подчеркивает, что при первом установлении тоновых отношений появляется такое выразительное средство, как пятно – однородный участок тона [4]. После определения объема крупных форм и установления взаимосвязей между ними с помощью пятна происходит уточнение основных направлений линиями и проработка светотеневых отношений, что способствует созданию объема [6]. На этапе моделировки светотени объем может передаваться с помощью наложения штрихов по форме объектов. Штриховка также регулирует плавность тональных переходов (на круглых поверхностях) или их резкость (при изменении плоскости предмета), создавая необходимый ритм в изображении. При слишком плотной штриховке такой графический элемент, как штрих, может превратиться в пятно [4].

В произведениях И.И. Шишкина «Лесной ручей. Вечер» и «Дорожка в лесу» наблюдается преднамеренное утяжеление штрихов в теневых и полутеневых областях, что создает эффект пятна. В светлых участках, напротив, используется более легкая штриховка, что позволяет задать ритм и обозначить фактуру объектов, тем самым увеличивая выразительность работы.

Чем дальше штрихи в одном участке располагаются друг от друга, тем «прозрачнее» выглядит изображаемая поверхность, и тем заметнее становится штриховка на расстоянии, что также может добавить выразительности произведению [5]. Аналогичная техника штриховки присутствует в графической работе И.Е. Репина «Ширяев буерак на Волге».

Важно отметить, что основные тональные отношения в работах остаются неизменными независимо от уровня контраста [2]. Используя линии и штрихи при четкой проработке форм светотенью, можно выделить или объединить необходимые участки изображения без добавления тона. Линия и штрих одинаково регулируют уровень контраста, при этом сохраняя основные (свет, тень) и переходные (полутень, рефлекс) градации тона [3].

Анализ проработанных произведений также показал, что для повышения выразительности изображения можно применять различные приемы. Например, это может быть достигнуто за счет плавных переходов между объектами и обработки протяженных участков тоном в отдельных фрагментах или контрастной тональной прокладкой плоскостей [10].

По данным исследований А.О. Барца, изложенным в пособии «Наброски и зарисовки», применение плавных переходов (например, от верхнего края объекта к нижнему) подразумевает заполнение большой поверхности тоном без акцентов, что придает рисунку живописность и целостность [1]. В контрастном изображении, где один объект значительно отличается по цвету от другого, наблюдаются резкие градации света и тени с четкими переходами между плоскостями. Например, в наброске «Камни. Сушка сетей» Ф.А. Васильев анализирует каждый участок камней, соблюдая плановость и поддерживая целостность рисунка [1].

В произведениях И.И. Шишкина отдельные линии акцентируются нажимом карандаша, что подчеркивает изгибы форм [7]. Таким образом, наблюдая, как форма изменяется при изменении направления линий, мы можем использовать это свойство для увеличения выразительности рисунков.

На основании проведенного искусствоведческого анализа можно сделать следующие выводы. Все упомянутые средства создания объема и выразительности в рисунке – линия, штрих, пятно – находятся в тесной взаимосвязи и комбинируются на всех этапах рисования: при формировании

формы, выявлении объема, регулировании тональных отношений и детализации работы.

Отметим, что правильное использование средств рисунка является одним из ключевых факторов, определяющих выразительность произведения. Мастера, которые заложили основы русского графического пейзажа в своих рисунках и эскизах, включают таких художников, как И.И. Шишкин, В.А. Фаворский, П.П. Чистяков, И.Е. Репин, М.В. Добужинский, И.И. Левитан, А.А. Пластов, В.А. Серов, В.М. Васнецов, А.Н. Саврасов, Ф.А. Васильев, А.И. Куинджи, И.Н. Крамской, М.А. Врубель и других.

Список использованной литературы

1. Барщ А.О. наброски и зарисовки. – Москва, 1957. – 162 с.
2. Бесчастнов Н.П. Графика пейзажа. – Москва: ВЛАДОС, 2012. – 332 с.
3. Бесчастнов Н.П. Черно-белая графика. – Москва: ВЛАДОС, 2002. – 267 с.
4. Кузин В.С. наброски и зарисовки. Пособие для учителей. – Москва: Просвещение, 1984. – 159 с.
5. Ли Н. Основы учебного академического рисунка: Учебник. [Текст]. – Москва: Эксмо, 2011. – 480 с.
6. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе: Учебник для студентов художеств. - граф. факультетов пед. Институтов/ Н.Н. Ростовцев. – Москва: Просвещение, 1999. – 251 с.
7. Ростовцев Н.Н. Очерки по истории методов преподавания рисунка: Учебное пособие/ Н.Н. Ростовцев. – Москва: Изобразительное искусство, 1983. – 288 с.
8. Ростовцев Н.Н. Учебный рисунок. – Москва, 1985. – 243 с.
9. Сокольникова Н.М. Изобразительное искусство: Учебник для уч. 5-8 кл. : В 4 ч. Ч. 1 Основы рисунка/ Н.М. Сокольникова. – Обнинск: Титул, 2001. – 96 с.
10. Терентьев А.Е. Рисунок в педагогической практике учителя изобразительного искусства. – Москва, 1981. – 176 с.

А. В. Потахина

студент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, группа ХГм-123,

E-mail: annapotakhina@mail.ru

Е. П. Михеева

д.п.н, профессор, Педагогический институт, кафедра ДИИР,

E-mail: annapotakhina@mail.ru

ВЗАИМОСВЯЗЬ КОМПОЗИЦИИ, ЭРГОНОМИКИ И ПРОПОРЦИЙ

Аннотация. В статье рассматривается организация учебного проектирования студентов вуза, раскрывающая взаимосвязь понятий «композиция», «эргономика», «пропорции» в контексте создания гармоничных и функциональных объектов. Анализируются основные требования, которые учитываются в дизайн-проектировании для достижения баланса между эстетическими и функциональными аспектами.

Ключевые слова: дизайн, композиция, эргономика, пропорции, форма, цвет, баланс, обучение студентов.

На ранних этапах изучения взаимосвязей композиции, эргономики и пропорций необходимо изучить базовые понятия в области дизайна. Композиция, эргономика и пропорции являются ключевыми элементами дизайна и архитектуры, которые помогают организовать пространство и направляют восприятие зрителя. Эти три части крайне важны для создания гармоничных и комфортных продуктов, будь то внутренняя отделка, мебель или здание. В статье подробно рассматривается, как композиция эргономика и пропорции взаимодействуют друг с другом и почему их синтез так важен в дизайне [4].

Следует отметить, что функция дизайна – вызвать у человека положительные эмоции, связанные с оценкой качества и более высокого порядка обслуживания. Например, корпоративный стиль помогает выделить компанию среди конкурентов, выполняя следующие функции: способствует укреплению сплоченности сотрудников и командного духа, а также создает

чувство корпоративного патриотизма. Это положительно влияет на визуальное восприятие продукции и зданий компании. Полезно ориентироваться в информационном потоке и быстро находить нужную компанию и работу. Подчеркивает положительные качества компании, что снижает затраты на рекламу и повышает ее эффективность [2].

Образовательный план студента должен включать глубокое понимание этих трех элементов. Студентам следует изучать не только теоретические аспекты композиции, эргономики и пропорций, но и практику их применения в реальной жизни. Это позволит им развить критическое мышление и творческие навыки, необходимые для создания эффективных и эстетически привлекательных решений.

Следует подробнее рассмотреть основные составляющие дизайна. Композиция – это способ расположения элементов для создания гармоничного и целостного изображения. Это связано с формой, цветом и другими визуальными элементами. В зависимости от функции композиция может быть симметричной или асимметричной [1]. Например, симметрия часто помогает создать ощущение порядка и стабильности, в то время как асимметрия может добавить дизайну динамизма и оригинальности. При обучении студентов важно подчеркивать такие принципы композиции, как контраст, целостность, равновесие. Студентам следует рассмотреть, как эти принципы влияют на восприятие дизайна и как их можно применять в различных контекстах – от графики до архитектуры.

Эргономика – это наука, изучающая взаимодействие человека с окружающими его предметами и пространством. Это помогает создавать комфортные и безопасные решения, учитывающие особенности и потребности человека. Например, эргономичное кресло не только выглядит элегантно, но и обеспечивает адекватную поддержку, что особенно важно, если пользователь долгое время сидит. В рамках обучения студенты должны понимать важность пользовательского опыта и учитывать антропометрические данные при разработке продуктов. Сюда входят размеры, пропорции и перемещение людей для создания более удобных и функциональных решений [7].

По мнению профессора Рунге В.Ф., эргономика содержит следующие структурные элементы – это теория, методология и научные знания о системных закономерностях взаимодействия человека с объектами деятельности и средой [6, 7].

Профессор Рунге В.Ф. систематизировал процессы эргономического проектирования и разделил их на следующие этапы:

- анализ деятельности человека с исследованием факторов ее протекания;
- разработка эргономических требований и показателей и рекомендации по их учету;
- формирование эргономических свойств проектирования изделия и среды;
- оценка полноты и правильности реализации эргономических требований.

Эргономические требования – основа формирования конструкции дизайнерского проекта пространственно-композиционных решений системы в целом и отдельных ее элементов [6].

Обучение студентов должно быть сосредоточено на том, как композиция и эргономика перекликаются между собой. Например, хороший дизайн может улучшить эргономику продукта, создавая простые в использовании интерфейсы или удобные пространства. Студентам необходимо развивать навыки критического мышления, чтобы они могли анализировать существующие планы и вносить улучшения на основе обеих дисциплин.

Поэтому образование студента в области дизайна должно включать не только теоретические знания по композиции и производственной среде, но и умение применять эти аспекты в реальных проектах. Это позволит им развить навыки, необходимые для предоставления эффективных, безопасных и эстетически привлекательных решений в их будущей карьере [3].

Обучение студентов дизайну основано на знании таких фундаментальных аспектов, как пропорция, баланс и гармония, которые играют важную роль в восприятии объектов и пространства. Эти элементы не только определяют внешнюю привлекательность, но и влияют на удобство использования, что чрезвычайно важно в эргономичном дизайне.

Пропорции играют важную роль в композиции воспринимаемых величин и форм. Что помогает создать ощущение порядка и стабильности, делая визуальную составляющую более комфортной и приятной. В ходе обучения студенты должны научиться определять правильные пропорции, используя принципы, такие как золотое сечение, и то, как эти знания можно применять на практике [5]. Например, при проектировании стула важно учитывать пропорции, чтобы итоговый продукт выглядел эстетично и обеспечивал комфорт пользователю.

Баланс и гармония – два принципа дизайна, которые помогают сделать что-то более экологичным и привлекательным. Эти аспекты тесно связаны с рабочей средой, где успешный дизайн всегда стремится достичь гармонии между визуальной привлекательностью и простотой использования [5]. Студенты должны научиться находить этот баланс, анализируя примеры успешных проектов и практикуя их реализацию в своих собственных проектах.

Будущие дизайнеры и архитекторы должны понимать, как симметрию можно сочетать с функциональным дизайном, отвечающим потребностям человека. В рамках обучения важно знакомить с примерами архитектуры и интерьера, где сочетаются гармония композиции, комфортная рабочая среда и правильные пропорции [4]. Например, при создании дизайна интерьера ресторана студенты должны учитывать не только эстетическое оформление, но и удобство расстановки мебели для свободного перемещения гостей, а также обеспечение хорошего освещения и вентиляции.

Также важно быть максимально креативным в своем подходе к дизайну. Эргономические исследования показывают, какие размеры и формы предметов наиболее удобны в использовании [2]. Например, при проектировании автомобилей сиденья и рулевое колесо проектируются с учетом анатомических особенностей человека для достижения максимального комфорта и безопасности во время вождения. Образование студентов должно включать в себя такую исследовательскую деятельность, которая позволит им применять полученные знания в собственных проектах.

Рассматривая основные теоретические аспекты дизайна, студенты смогут лучше понять важность пропорций, баланса и гармонии при создании функциональных и эстетичных объектов. Получение антропометрических данных, методы работы и использование оборудования для поддержания жизнедеятельности играют важную роль в общем выражении движений рабочих. Такой подход поможет создать пространства и предметы, которые будут радовать глаз и сделают повседневную жизнь более приятной.

Список использованной литературы

1. Голубева, О. Л. Основы композиции / О. Л. Голубева – М. : Изобразительное искусство, 2008. – 120 с. – ISBN: 5-85200-045-0.
2. Лауэр, Д. Основы дизайна [Текст]/ Дэвид Лауэр, Стивен Пентак. – СПб. : Питер, 2014. – 304с. – ISBN 978-5-496-00430-5.
3. Обухов Я. Л. Образ-рисунок-символ / Я. Л. Обухов // Журнал практического психолога, – 1996. – № 4. – с. 44-54.
4. Розенсон И. А. Основы теории дизайна Учебник для вузов. Стандарт третьего поколения. - 2-е изд. / И. Розенсон – СПб. : Питер, 2013. – 256 с. ISBN: 978-5-496-00019-2
5. Рузин, В. И. Методические материалы, рекомендации и указания для преподавателей и студентов отделения "Дизайн" ХГФ ВГПУ. Приложение к рабочей программе "Проектирование знаков визуальной ориентации" предметной подготовки по специальности "052400 - Дизайн"/ В. И. Рузин ; Владимирский государственный педагогический университет (ВГПУ) . – Владимир: Владимирский государственный педагогический университет (ВГПУ), 2007. – 26 с.
6. Рунге, В.Ф. История дизайна, науки и техники. Книга 1. Форма: учебное пособие / В.Ф. Рунге – М. : Архитектура-С, 2006. – 368 с. ISBN: 978-5-9647-0090-6.
7. Рунге, В.Ф. Основы теории и методологии дизайна. Форма: учебное пособие / В.Ф. Рунге, В.В. Сеньковский – М. : МЗ-Пресс, 2003. – 253 с. ISBN 5-94073-011-6.

А. В. Потахина

студент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, группа ХГм-123,

E-mail: annapotakhina@mail.ru

П. В. Мавшов

доцент, Педагогический институт, кафедра ДИИР,

E-mail: m.petr@mail.ru

СИМБИОЗ ДИНАМИКИ И СТАТИКИ. ВЛИЯНИЕ АБСТРАКТНОЙ СКУЛЬПТУРЫ НА АРХИТЕКТУРНЫЕ ФОРМЫ

Аннотация. В статье исследуется взаимосвязь между динамикой и статикой в архитектуре через призму влияния абстрактной скульптуры. Анализируется, взаимодействие между движением и стабильностью. Как абстрактные скульптурные формы, характеризующиеся выраженной динамикой, трансформируют архитектурные решения.

Ключевые слова: скульптура, статика, динамика, форма, архитектура, симбиоз.

В современном искусстве и архитектуре наблюдается растущий интерес к взаимодействию между динамическими и статичными формами. Указанный интерес обусловлен не только эстетическими соображениями, но и стремлением создать более функциональные и комфортные пространства для жизни. Абстрактная скульптура, являющаяся одной из ключевых составляющих современного искусства, предлагает уникальные возможности для переосмысления архитектурных решений. Представленная форма искусства позволяет архитекторам и дизайнерам экспериментировать с формами, фактурами и материалами, что способствует созданию новых визуальных и пространственных эффектов [1].

Динамика в искусстве и архитектуре ассоциируется с движением, изменением и активностью. В архитектурном контексте динамика может проявляться в формах, создающих иллюзию движения, либо в элементах, взаимодействующих с окружающей средой. Например, здание с наклонными стенами или волнообразной крышей воспринимается как динамическое, даже если оно статично. Ощущение движения может быть достигнуто благодаря использованию ассиметричных форм, ярких цветовых решений или

уникальных фактур. Динамичные элементы также включают в себя такие аспекты, как свет и тень, изменяющиеся в зависимости от времени суток или угла зрения наблюдателя.

Статика, напротив, ассоциируется со стабильностью, прочностью и неподвижностью. Архитектурные формы, передающие ощущение устойчивости и постоянства, часто характеризуются прямыми линиями и симметричными пропорциями. Подобные здания способны создавать атмосферу защищенности и комфорта для обитателей. Тем не менее, статические элементы могут также служить инструментом для создания контраста с динамическими формами, подчеркивая их движение. Например, жесткие геометрические линии функционируют в качестве фона для плавных, органических форм скульптур, создавая визуальный диалог между двумя противоположными концепциями.

Симбиоз динамики и статики в архитектуре достигается через использование абстрактной скульптуры. Скульптуры могут выступать как акценты в архитектурных пространствах, так и интегрироваться в их структуру, формируя уникальные визуальные и пространственные эффекты. Такой подход предоставляет архитекторам возможность не только обогатить эстетическое восприятие зданий, но и повысить их функциональность. Например, абстрактные скульптуры могут служить основой для создания зон отдыха или выставочных пространств, способствующих социальной активности и взаимодействию между людьми [2].

Взаимодействие динамических и статичных форм в архитектуре не только обогащает визуальный язык зданий, но и способствует созданию более комфортных и привлекательных пространств для жизни. Симбиоз открывает новые горизонты проектирования, позволяя архитекторам исследовать возможности абстрактной скульптуры как мощного инструмента для создания гармоничных пространств.

Абстрактная скульптура представляет собой форму искусства, не стремящуюся к реалистичному изображению объектов. Она фокусируется на формах, цветах и текстурах, создавая эмоциональные и концептуальные связи с наблюдателем. В контексте архитектуры абстрактная скульптура может выступать как самостоятельный элемент или как часть общего ансамбля. Данный подход позволяет архитекторам и художникам исследовать новые способы взаимодействия с пространством, где каждая форма раскрывает свою историю и вызывает определенные эмоции [3].

Абстрактные скульптуры оказывают влияние на архитектурные решения множеством способов:

1. **Формообразование:** Скульптуры служат источником вдохновения для архитекторов, побуждая к созданию инновационных форм и пространств, отражающих динамические качества. Изгибы и линии скульптур могут быть интегрированы в дизайн зданий, обеспечивая плавные переходы между различными частями пространства. Данный подход способствует преодолению жесткости традиционных форм, привнося в архитектуру элементы свободы и движения.

2. **Эстетика:** Применение абстрактных форм обогащает визуальный язык архитектуры, добавляя элементы неожиданности и игривости. Скульптуры становятся яркими акцентами, привлекающими внимание и вызывающими интерес у зрителей.

3. **Функциональность:** Интеграция скульптурных элементов создает новые функциональные пространства, такие как зоны отдыха или выставочные площадки [4]. Скульптуры могут выполнять функции мебели или ограждений, способствуя формированию многофункциональных пространств, где искусство и архитектура взаимодействуют в гармонии.

Взаимодействие динамических и статичных форм вызывает у зрителей разнообразные эмоциональные реакции. Динамичные элементы создают ощущение энергии и движения, в то время как статичные формы вызывают чувство спокойствия и уверенности. Такое разнообразие эмоций обогащает опыт взаимодействия с пространством, делая его многослойным и увлекательным.

Архитектурные пространства, удачно сочетающие динамику и статику, способны влиять на поведение людей. Например, открытые пространства с абстрактными скульптурами способствуют социальной активности и взаимодействию. Такие места становятся центрами притяжения, способствуя обмену идеями и культурным взаимодействиям [5].

Симбиоз динамики и статики в архитектуре через призму абстрактной скульптуры открывает новые горизонты для проектирования пространств. Такой подход позволяет создавать гармоничные архитектурные решения, которые не только эстетически привлекательны, но и функциональны. Взаимодействие между движением и стабильностью становится ключевым аспектом современного дизайна, способствуя созданию уникальных про-

странств для жизни и творчества. Следовательно, архитектура трансформируется из простой оболочки для жизни в активное пространство, которое вдохновляет, радует и побуждает к взаимодействию.

Список использованной литературы

1. Калугина, Л. Г. (2017). Тайны скульптуры: от идеи до воплощения / Эстетика материалов в современном искусстве. – С. 22-37 // Пластические задачи в работе со специфическими веществами. – С. 78-90.

2. Дмитриева, Н. А. (2016). Изучение выразительных средств в художественной практике / Взаимосвязь формы и содержания в скульптуре. – С. 48-60 // Влияние текстуры и цвета на восприятие произведения. – С. 134-146.

3. Журин А. Н. Понятия динамики и статики в философских воззрениях Ф. В. Й. Шеллинга и их отражение в архитектуре России и Германии первой половины XIX века // МНКО. 2012. №6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatiya-dinamiki-i-statiki-v-filosofskih-vozzreniyah-f-v-y-shellinga-i-ih-otrazhenie-v-arhitekture-rossii-i-germanii-pervoy-poloviny-xix> (дата обращения: 10.01.2025).

4. Алиева Рена Интизар Кызы, Ефимов Андрей Владимирович Зарождение и развитие средовой художественной пластики // АМІТ. 2020. №2 (51). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zarozhdenie-i-razvitie-sredovoy-hudozhestvennoy-plastiki> (дата обращения: 15.01.2025).

5. Кускова, П. М. (2021). Пластика и выразительность в скульптуре / Пластические задачи в выборе материалов. – С. 21-39 // Роль выразительных особенностей в современном искусстве. – С. 82-95.

С. А. Федоренкова

студент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, группа ХГм-123,

E-mail: sveta_fedorenkova@mail.ru

П. В. Мавшов

доцент, Педагогический институт, кафедра ДИИР,

E-mail: m.petr@mail.ru

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ СКУЛЬПТУРЫ ИЗ КЕРАМИКИ

Аннотация: данная статья рассматривает выразительные возможности скульптуры из керамики, акцентируя внимание на специфических технологических особенностях, которые диктуют особый подход к формообразованию. Процессы формовки, сушки и обжига накладывают существенные требования на пластическую выразительность, побуждая скульптора искать баланс между художественным замыслом и технической осуществимостью. В статье рассматриваются различные приемы и техники, позволяющие сбалансировать технологические требования с художественным выражением, и исследуется, как ограничения материала становятся источником уникальной эстетики.

Ключевые слова: керамическая скульптура, технологические особенности, формообразование, обжиг, экспрессия, обобщение формы.

Керамическая скульптура, несмотря на свою многовековую историю, остается актуальным и сложным видом искусства вплоть до сегодняшнего дня. Её выразительные возможности тесно связаны с технологическими особенностями материала и процессами его обработки: формовкой, сушкой и обжигом. Данные этапы накладывают существенные ограничения на художественный замысел, требуя от скульптора тонкого баланса между пластической выразительностью и технической осуществимостью. Нарушение технологических требований может привести к необратимым последствиям, от деформации до полного разрушения работы [1]. Однако именно

«ограничения» становятся источником уникальной эстетики керамической скульптуры, стимулируя мастеров к поиску новых приемов и способов работы с формой, позволяющих раскрыть весь потенциал материала.

Основная сложность технологического процесса связана с уникальными свойствами глиняного состава – разной плотностью и пористостью, влияющих на усадку при сушке и обжиге. Подобные физические явления приводят к изменению объема и формы изделия, что необходимо учитывать на всех этапах создания скульптуры. Излишняя детализация, тонкие стенки, резкие перепады толщины – все это может стать причиной растрескивания или деформации. В этой связи, керамическая скульптура часто характеризуется предельным обобщением формы, отказом от излишней детализации в пользу лаконичных, целостных объемов. Художник вынужден «прочитывать» будущую форму с учетом технологических особенностей, предвидеть возможные деформации и корректировать работу на стадии моделирования.

Сушка керамики – это критический этап, требующий соблюдения определенного температурного режима и скорости высыхания. Быстрая сушка может привести к образованию трещин из-за неравномерного испарения влаги. Поэтому, более крупные скульптуры часто сушат в специальных камерах с контролируемой влажностью и температурой, что требует значительных временных затрат.

Обжиг – заключительный и наиболее ответственный этап. Температура обжига влияет на прочность, цвет и текстуру изделия. Неправильный выбор температурного режима может привести к деформации, растрескиванию или даже полному разрушению работы. Ввиду этого, выбор глины, глазури и режима обжига является неотъемлемой частью творческого процесса.

Несмотря на пределы технологии, керамика предоставляет широкие возможности для выражения художественного замысла. Скульпторы используют различные приемы работы с формой, позволяющие компенсировать ограничения и достичь желаемого эффекта [2].

Парадокс керамической скульптуры заключается в том, что технологические особенности, требующие обобщения формы, одновременно открывают новые возможности для выражения. Упрощение формы позволяет

сосредоточиться на основных пластических качествах – объеме, ритме, силуэте, что придает работам особую монументальность и выразительность. Обобщенная форма часто обладает большей эмоциональной силой, чем детально проработанная [3,4].

Керамическая скульптура – это сложный и многогранный вид искусства, требующий от художника глубокого понимания как художественных принципов, так и технологических процессов. Технологические ограничения, диктующие предельное обобщение формы, не являются препятствием, а скорее определяют специфику и выразительные возможности данного вида искусства. Мастерство керамиста заключается в умении найти баланс между художественным замыслом и технической осуществимостью, преодолевая «диктат» материала и используя его как средство выражения [5]. Именно в этом диалоге между формой и технологией заключается уникальность и очарование керамической скульптуры.

Выразительные возможности работ из керамики поистине безграничны, несмотря на кажущиеся ограничения, диктуемые самой технологией. Именно вынужденное обобщение формы, рожденное пластичностью глины и жёсткостью обжига, становится не сковывающим фактором, а, напротив, ключом к уникальной экспрессии. Керамическая скульптура, словно застывшая мелодия, умело балансирует между точностью детали и величественной обобщенностью, достигая глубины эмоционального воздействия, недоступной другим материалам.

Вместо того чтобы тонуть в мириадах мелких подробностей, мастер керамики сосредотачивается на сущности, на самой душе образа. Грубая фактура, неравномерность глазури, слегка искаженная форма – все это не дефекты, а выразительные средства, добавляющие работе аутентичности и жизненной силы. Они говорят о ручной работе, о тепле рук мастера, о неповторимости каждого изделия. Слово прикосновение времени, кажущиеся несовершенства придают скульптуре особую чарующе-неповторимую прелесть.

Ограничения, налагаемые технологией, становятся творческим импульсом, заставляя скульптора искать новые решения, новые пути выраже-

ния. Это игра с формой, светом и тенью, текстурой и цветом, которая приводит к рождению истинно уникальных и эмоционально насыщенных произведений. Таким образом, керамическая скульптура – не просто объемная форма, это диалог мастера с материалом, застывший в вечности взрыв творческой энергии. И именно в обобщении, в этой сдержанности и лаконичности скрывается ее огромная выразительная сила, способная затронуть самые глубокие струны души.

Список использованной литературы

1. «Байкал-КераМистика». II Всероссийский художественный симпозиум по керамике – 2013: каталог. Иркутск: «Время странствий», 2013. 34 с.
2. Горохова, Е. В. Композиция в керамике: пособие / Е. В. Горохова. – Минск: Выш. шк. – 2009. – 95 с.
3. Карслян, С. О. Декоративная композиция по скульптуре и ее основы: учеб. пособие / С. О. Карслян. – Самара: СГАСУ, 2013. – 60 с.
4. Одноралов, Н. В. Скульптура и скульптурные материалы: учеб. пособие / Н. В. Одноралов. – Москва: «Изобразительное искусство». – 1982. – 224 с.
5. Савикий, С. Л. Работы с глиной, гипсом и папье-маше: учеб. пособие / С. Л. Савикий. – Москва: «Просвещение». – 1968. – 66 с.

Н. М. Федотова

студент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, группа ХГм-123,
E-mail: natulya.fedotova.2000@mail.ru

Т. В. Гребнева

доцент, Педагогический институт, кафедра ДИИР,
E-mail: 22grebneva@gmail.com

КОМПОЗИЦИЯ СОВРЕМЕННОГО ГОБЕЛЕНА ЦВЕТОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Аннотация: Рассматривается композиция в гобелене, её особенности цветовых решений.

Ключевые слова: композиция, гобелен, цвет, цветовая гамма, эксперимент.

В современном мире важной сферой деятельности является культура и искусство. В частности декоративно – прикладное искусство играет важную роль в жизни каждого индивида. Оно проецирует культурное наследие на быт и жизнь, чем влияет на развитие личности. Важной частью искусства является направление гобелена.

Современные гобелены - это произведения искусства, которые объединяют в себе великолепное мастерство ткачества и красочные цветовые решения. Композиция в таких работах является одним из ключевых аспектов, определяющих все впечатление от произведения и создающих его уникальность. Но в чём именно состоит секрет композиции современных гобеленов и в чём они проявляется? В пример для более полного погружения в тему необходимо за основу анализа необходимо взять современного автора, такого как художник по тканям, мастер гобелена Татьяна Вячеславовна Гребнева. Она является активным художником, преподавателем, участвует в проектах культуры и не раз удостоивалась наград в сфере культуры и искусства.

Масштабность. Гобелен создается в большом формате, что позволяет художнику изобразить сложные и детализированные сцены.

Масштабность в современном гобелене означает способность производить крупномасштабные работы с использованием традиционных или современных техник и материалов.

Современные художники-гобеленисты обычно создают работы больших размеров, которые могут занимать целые стены или даже помещения. Это позволяет им воплотить свои идеи и концепции в полном объеме, создавая эффект присутствия и вовлечения зрителя.

Масштабность в современном гобелене также подразумевает использование расширенного цветового спектра и разнообразных текстур, чтобы достичь максимального визуального воздействия. Это может включать использование ярких и насыщенных цветов, абстрактных форм и геометрических узоров, что просматривается в гобелене Т. В. Гребневой «Меж твердью...». Его размеры 320 на 160, а также использование различных материалов, таких как шерсть, хлопок, шелк или синтетические волокна были применены автором в работе. Грандиозность полотна позволяет зрителю проникнуть в волшебный пейзаж, изображённый автором. В произведении просматривается присутствие воплощение смены состояний земли и небес, подвластные космическому светилу – Солнцу. В гобелене так же присутствуют вертикальные и горизонтальные линии, которые словно в одно и то же время и мистически разбивают пространство, создавая временные порталы, и, так же скрепляющие и отражающие единство целостности мира земной и небесной тверди. Присутствие в пространстве полотна волнистых линий дарят смягчение и лёгкость восприятию, а решетчатая фактура напротив взбадривает и напрягает, будоражит и создаёт ощущение с одной стороны незримого присутствия чего-то безграничного как космос и вездесущего постоянного наполнения пространства энергией самой жизни.

Многослойность. Гобелен может состоять из нескольких слоев ткани, что создает эффект глубины и реалистичности.

Многослойность является одной из основных особенностей современного Гобелена, как отмечает К. С. Егоров в своей книге "Гобелен: искусство, техника, история". Гобелен - это вплетение нитей разного цвета и оттенка в ткань, создающее изображение.

Многослойность достигается за счет использования различных техник и приемов в плетении гобелена. Кроме того, многослойность играет важную роль в передаче света и теней на гобелене. Мастера способны создать эффект объемности, играя с яркостью и глубиной цветов, чередуя светлые и темные оттенки.

Современные гобелены становятся все более сложными и многослойными благодаря развитию технологий и совершенствованию мастерства. Многослойность помогает привлечь внимание зрителя и передать богатство

и глубину изображения. Вместе с тем, она сохраняет традиции гобеленов и делает их современными и актуальными в искусстве, что прослеживается в работе Т. В. Гребневой «Храм Покрова На Нерли». В произведении главным является Храм в окружении деревьев, но композиция воспринимается живой - объёмной. Центр зрительно притягивает внимание с помощью окружения главного полотна гобелена небольшими, но объёмными вставками, создающими впечатление присутствия зрителя в пространстве произведения.

Символизм. Гобелен часто использует символы и знаки для передачи определенных идей и смыслов. Символизм в гобелене - искусство передачи определенных идей и смыслов через символы и знаки на ткани, создавая глубокую эмоциональную и эстетическую связь с наблюдателем. Гобелены, известные своей длительной историей и высоким мастерством исполнения, часто используют символы для раскрытия тематических идеалов и аллегорий. Одним из наиболее часто встречающихся символов в гобеленах является дерево. Дерево в символическом контексте может представлять жизненную силу, возрождение и рост. Еще одним распространенным символом в гобелене является цветок. Цветок символизирует красоту, нежность, жизнь и возрождение. Различные виды цветов в гобелене могут иметь свои уникальные значения. Еще одним примером символизма в гобелене являются различные геометрические формы и узоры. Геометрические узоры могут представлять гармонию, порядок и баланс. Они могут быть также использованы для передачи абстрактных понятий или аллегорий.

Символизм в гобелене позволяет художникам и ремесленникам выразить глубокие идеи и концепции через визуальные образы. Использование символов и знаков в гобелене создает уникальное и предметное искусство, которое исключительным образом взаимодействует с публикой и передает эмоциональную и духовную сущность, что просматривается в гобелене «Святая Русь! Храни, себя, храни!», автором которого является Гребнева Т. В. В произведении прослеживается множество символов, таких как цветы разного вида, различные здания разных времён, в некоторых можно разглядеть известные памятники древне-русской архитектуры: золотые ворота, успенский собор. Так же просматриваются элементы звериного, похожие на барельефы Дмитриевского собора. Центром композиции является фигура девушки – Руси с устремлёнными в небеса руками.

Линейность. Гобелен обычно создается путем последовательного добавления горизонтальных рядов нитей.

Линейность в гобелене может проявляться как в самом процессе его создания, так и в самом изображении, которое на нем изображено. Первоначально, гобелен обычно создается путем создания основы из параллельных нитей, образующих вертикальные столбцы. Затем горизонтальные ряды нитей добавляются последовательно, заполняя пространство между вертикальными нитями. При этом процессе создания гобелена проявляется линейность в том смысле, что нити добавляются в прямых горизонтальных линиях. Когда рисунок формируется на гобелене, линейность может быть видна в самом изображении. Основные элементы изображения, такие как контуры, линии и формы, могут быть организованы в линейные структуры. Нити гобелена тщательно простегиваются вдоль этих структур, подчеркивая их линейность.

Линейность может использоваться в гобеленах для создания четкости и определенности в изображении, а также для подчеркивания определенных форм и композиций. Она может также служить для передачи движения или направления в изображении, что ярко просматривается в гобелене «Купола». Т. В. Гребнева создала композицию на основе колоколов, которые звонят, распространяя звон-зов к росту духовного, пробуждению и возвышению человека. Колокола объединены линейными арками, что олицетворяют присутствие со звоном храма и бога. А вертикальные линии соединяют небо с землёй, представляет мир и стойкость истинного Русского духа.

Ритм. Гобелен часто использует ритмичные узоры и мотивы для создания ощущения единства и гармонии. Ритм в гобелене является важным элементом его дизайна. Он может быть достигнут с помощью повторяющихся форм, линий и цветов, а также через использование узоров и мотивов. Ритм в гобелене создает ощущение движения и динамики, придающие произведению энергетику и живость.

Часто гобелены используют ритмичные узоры, такие как горизонтальные или вертикальные полосы, сплошные повторяющиеся мотивы или геометрические узоры. Эти элементы могут быть организованы в серии, создавая ритмический ряд или последовательность, которая придает гобелену структуру и порядок. Ритмический ряд может быть однородным, когда один и тот же узор или мотив повторяется через равные промежутки, или он может быть изменчивым, когда узоры и мотивы меняются, создавая более сложные и разнообразные интересные комбинации представленные в гобелене Т. В. Гребневой. Композиция в работе «Путешествие по Германии» строится на чередовании и изменении вертикальных полос по цвету, по ширине на которых расположены текстильные элементы образов из воспоминаний.

наний автора. Произведение словно проецирует воспоминания и эмоции автора от событий путешествия, но и для наблюдателя, кроме восприятия завпечатлённого, остаётся пространство для размышления о жизни как смене позитивного и негативного опыта, так и переплетении человеческого бытия с природой, городской средой и верой в высшее. Цвет. Гобелен часто использует яркие и насыщенные цвета, что придает ему декоративность и зрелищность.

В искусстве гобелена цвет играет главную роль. Эти величественные полотна, созданные тонкой иглой и нитками, оживают благодаря ярким и насыщенным оттенкам. Чувство декоративности и зрелищности, присущее гобеленам, обусловлено их цветовой гаммой. Сочные и насыщенные тона создают впечатление яркости и глубины. Часто в гобеленах используются красный, синий, зеленый и желтый цвета, которые, будучи сочетанием различных оттенков, вызывают сильные зрительные эффекты. Они притягивают взгляд и увлекают в мир историй, которые раскрываются на полотнах.

Некоторые гобелены олицетворяют различные абстрактные идеи, символизируют чувства и переживания. Здесь также игра цветов имеет важное значение. Темные, мрачные оттенки могут передать ощущение печали или тоски, а яркие и теплые цвета создают атмосферу радости и оптимизма, что отражено в гобелене «Содружество», автором которого является Гребнева Т. В. В произведении представлена композиция переплетения и взаимосвязи двух городов – Эрлангэн и Владимир.

Оба города представлены в усечённых полуарках, которые соединены аркой- деревом жизни, вплетённых архитектуру городов, поднимая их вверх, к солнцу. Яркая и жизнерадостная гамма заполняет большее пространство работы и олицетворяет процветание и позитивного устремления развития городов-побратимых. Гобелены, как исторические и культурные памятники, часто украшают интерьеры дворцов и знаменитых зданий. Цветовое решение этих полотен является важным фактором при выборе для конкретных помещений. Яркие гобелены привлекают внимание и создают атмосферу легкости и экстравагантности. В то же время, земляные и приглушенные оттенки могут придать интерьеру благородство и элегантность.

Фактура. Гобелен имеет выразительную фактуру, которая создается за счет использования различных материалов и техник ткачества. Фактура в гобелене означает текстуру поверхности ткани, которая создается с использованием различных материалов и техник ткачества. Она может быть гладкой, шероховатой, объемной или рельефной, в зависимости от того, какие материалы используются и каким образом они вплетаются в ткань. Для со-

здания выразительной фактуры в гобелене могут использоваться такие материалы, как шерсть, хлопок, кашемир, шелк и другие натуральные волокна, а также синтетические материалы, включая акрил и полиэстер. Различные материалы имеют свои особенности и создают уникальные эффекты в гобелене, что прослеживается в работе Т. В. Гребневой «Зарница и Мерцана».

В произведении сочетаются гладкие и ровные поверхности фона и объёмный декор платьев, волос богинь и цветочного орнамента.

Техники ткачества также играют важную роль в создании фактуры гобелена. Они могут включать различные способы переплетения нитей, использование разных длин и плотности узоров, а также добавление дополнительных элементов, таких как пушистые ворс или вышитые узоры.

Объёмность. Гобелен иногда дополняется объёмными элементами, такими как бусины, пуговицы, пряжки и т.д. Объёмность в гобелене относится к использованию элементов, которые создают трехмерный эффект или придают глубину произведению. Это может включать в себя использование бусин, пуговиц, пряжек и других декоративных элементов для добавления тактильного и визуального интереса. Объёмные элементы в гобелене могут быть использованы для акцентирования определенных моментов или создания более живого изображения. Они могут добавлять динамику и глубину произведению и помогать создать более реалистичное или выразительное представление объектов или сюжетов.

Однако, важно помнить о балансе и не перегружать гобелен элементами, чтобы сохранить гармонию и единство всего произведения. Объёмность должна быть использована так, чтобы подчеркивать и дополнять основное изображение, а не отвлекать внимание от него.

Ярким примером применения объёмных элементов в работе - текстильной пластики является гобелен «Снег в городе», авторства Гребневой Татьяны Вячеславовны.

Объёмно-пространственный гобелен, сочетающий в себе плоскостные поверхности и элементы, выступающие в пространстве. СобираТЕЛЬНЫЙ образ древнерусского города со старинными архитектурными мотивами, заснеженными улочками и сценками из городской жизни. Главный герой этого полотна – снег. Он кружится над городом, играет с ветром, замечает дороги, укладывается в сугробы. Оттенки белого цвета бесконечно варьируются в этой композиции, гармонично сочетаясь с холодными и тёплыми цветами. Графичность обнаженных веток деревьев и снежных хлопьев, вертящихся в воздухе, дополняют узнаваемый колорит зимнего пейзажа среднерусского города.

Интерактивность. Современный гобелен часто является интерактивным объектом, который позволяет зрителю взаимодействовать с ним. Современный гобелен претерпел заметные изменения и стал не только прекрасным произведением искусства, но и интерактивным объектом, позволяющим зрителю активно взаимодействовать с ним. Это новое направление в текстильном искусстве привлекает внимание не только ценителей искусства, но и широкой публики, ибо оно открывает уникальные возможности для взаимодействия и создания собственного опыта.

Интерактивность в гобелене может проявляться различными способами. Некоторые современные гобелены имеют возможность тактильного взаимодействия, позволяя зрителю ощутить различные текстуры, мягкость или плотность материала, создавая ощущение близости с произведением искусства.

Другие гобелены обладают световыми эффектами, встроенными в их структуру. Такие эффекты могут менять цвет, яркость или пульсацию света в зависимости от перемещения зрителя перед произведением. Это создает атмосферу погружения в искусство, позволяет проникнуться его смыслом и пережить его в полной мере, что представлено в гобелене «Коловрат. Славянский календарь». Панно Гребневой Татьяны Вячеславовны обладает эффектом расширения и удаления пространства при приближении и отдалении светового источника. В произведении так же присутствует иллюзия живого, вибрирующего пространства, смены тона и цвета по вертикали и горизонтали, в гобелене, не только в области главного символа – вола, но и в области 12 знаков Славянского календаря.

Общие особенности композиции современного гобелена:

1. Исторический контекст: Современные гобелены базируются на богатой традиции искусства, но при этом содержат современные мотивы и элементы. Они являются своеобразным продолжением и развитием классического гобеленового искусства. Исторический контекст гобелена «Дмитриевский собор» проявлен не только центром композиции – белокаменным архитектурным памятником культуры, но и символом с барельефа собора.

2. Использование различных материалов и техник: Современные гобелены осуществляются с использованием разнообразных материалов, таких как шерсть, хлопок, лен, шелк, синтетические волокна и т.д. Кроме того, применяются различные техники, включая ручную и машинную вышивку, ткачество и даже фотопечать. Особенно явно использование различных материалов и техник в гобелен-текстильном панно «Путешествие по Германии» авторства Т. В. Гребневой. Текстильная композиция является уникаль-

ным технологическим экспериментом, в котором, сочетается два текстильных приёма – гобеленовое (ткачество нитями) и ремизное ткачество (ткачество кожаными ремешками) в едином неразрывном полотне.

3. Смешение стилей: Современные гобелены часто сочетают элементы различных стилей и течений искусства. Они могут включать абстракцию, реализм, сюрреализм, минимализм и другие стили. Соединение и переплетение абстракции и декоративности можно заметить в работе «Зарница и Мерцана» Гребневой Т. В. , а сочетание графики и рельефа прослеживается в работе «Снег в городе» того же автора.

4. Эксперименты с пространством: Современные гобелены часто играют с пространством и перспективой, создавая необычные визуальные эффекты и глубину, что видно в гобелене «О светло светлая и украсно украшенная, земля Русская!» Гребневой Т. В. где представлено целая пространственная композиция.

5. Индивидуальный подход: Каждый современный гобелен отражает индивидуальный стиль и взгляд художника. Это позволяет создавать уникальные произведения искусства, которые привлекают внимание поклонников и коллекционеров. В гобелене «Россия, Русь! Храни себя, храни!» особенно ярко прослеживается стиль автора. Главной фигурой композиции является собирательный образ девушки- самой Матушки Руси с высоко поднятыми руками. Фигуру окружает свет и нимб, она вписана в крест. Одна её рука направлена в горизонт и представляет собой чашу процветания и жизни, другая рука вознесена вверх, к небу, как меч, как щит, закрывающую родные земли от тьмы.

Таким образом, современные гобелены Татьяны Вячеславовны Гребневой отличаются особой композицией, включающей исторический контекст, использование разных материалов и техник, смешение стилей, эксперименты с пространством и индивидуальный подход к созданию произведений искусства. Это делает ее работы уникальными и привлекательными для любителей гобеленов и искусства в целом.

Цветовые особенности современных гобеленов играют ключевую роль в создании атмосферы произведения. Авторы используют богатую палитру, составленную из насыщенных и ярких тонов, а также пастельных и нежных оттенков. Цветовые сочетания могут быть конфликтными или гармоничными, вызывая определенные эмоции у зрителя как на гобеленах Гребневой Татьяны Вячеславовны.

Часто встречаются работы, в которых цвета становятся сами по себе главными героями произведения. Переплетаясь и взаимодействуя друг с

другом, они создают удивительное зрелище и вызывают неподдельный интерес. Цветовые акценты могут привлекать внимание к определенным частям композиции, создавая своеобразную иерархию и фокусируя внимание на важных деталях.

Современные гобелены демонстрируют разнообразие цветовых и композиционных решений, позволяющих передать самые разные настроения и идеи. Они являются своего рода мостом между искусством прошлого и современностью, объединяя в себе традиции и новаторство. Каждое произведение олицетворяет особую историю и становится уникальным шедевром, способным привнести красоту и глубину в любое пространство.

Список использованной литературы

1. Дворкина И.А. Ручное ткачество. Практика. История. Современность. Т. 2. Гладкое ткачество. Соткать можно всё / И.А. Дворкина – Москва: Издательство: «Северный паломник», 2018 – 304с.

2. Максяшин А. С. Декоративно-прикладное и народное искусство: их сущность и содержание: учебное пособие/ А. С. Максяшин. - Екатеринбург: Издательский дом «Уральская государственная юридическая академия», 2012. - 44 с.

3. Обухов, Г.Г. Краткий словарь терминов изобразительного искусства / Г. Г. Обухов. – Москва: Издательство Советский художник, 1961. – 193 с.

4. Соломатина Е.В. Программа «Гобелен». Одногодичный ознакомительный курс для учащихся художественной школы, 5-10 классы. / Е.В. Соломатина. – Москва: Департамент культуры города москвы. 2019г. / https://timiryazevo.paint.mos.ru/upload/medialibrary/4eb/_-.pdf?ysclid=lqfoxk7kp5997415601

5. Черепкова З. А. Дополнительная общеразвивающая программа художественно-эстетической направленности «Гобелен» творческого объединения «Художественный текстиль». / З. А. Черепкова. – Ступино: Министерство культуры Московской области. 2020г. / https://st-dshi.mo.muzkult.ru/media/2020/12/15/1245356112/ilovepdf_merged_7.pdf?ysclid=lqfpddk2ny558270884

УДК 745.749

Н. М. Федотова

студент ВлГУ имени А.Г. и Н.Г., Столетовых, Педагогический институт,
кафедра ДИИР, группа ХГм-123,
E-mail: natulya.fedotova.2000@mail.ru

Л. М. Маныч

научный руководитель, кандидат искусствоведения, доцент, ВлГУ имени
А.Г. и Н.Г. Столетовых, Педагогический институт, кафедра ДИИР,
E-mail: l.manych@yandex.ru

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СЮЖЕТНОЙ КОМПОЗИЦИИ В ГОБЕЛЕНЕ

Аннотация: В данной работе исследуются современные тенденции в сюжетной композиции гобеленов, а также выделяются самые выдающиеся художники-гобеленисты. Автор анализирует современные гобелены с указанием их названий и авторов, предоставляя ссылки на данные произведения из интернета. Цель работы - продемонстрировать разнообразие и актуальность современных сюжетных композиций в гобеленах.

Ключевые слова: гобелен, гобеленовое ткачество, композиция, композиционные приёмы, сюжетная композиция.

Многогранность изобразительного искусства поражает. Гобелены являются важной частью художественного наследия и искусства текстиля. В настоящее время они становятся все более популярными среди художников по тканям и коллекционеров, что способствует развитию и тенденций в современной композиции гобелена.

История гобелен началась с плетения, возникшего в каменном веке, и является одним из самых древних видов искусства. Различные техники и приёмы, разнообразные стили и историческое развитие гобелена, а также различные культурами традициями гобелена и новые направления искусства дают источник вдохновения для творчества художников-гобеленистов [1, с. 187].

Для написания данной работы были исследованы современные гобелены, созданные различными авторами. При отборе материала их выбор осуществлялся на основе оригинальности сюжетной композиции, техниче-

ского мастерства художников и степени признания их произведений в художественном сообществе [2, с. 47]. Современные тенденции в сюжетной композиции гобеленов характеризуются разнообразием стилей и тематик. К наиболее распространенным относятся:

- Абстрактная композиция - позволяет художнику выразить свои эмоции и идеи без явного изображения предметов или персонажей.

- Фотографический реализм - точно передает детали и текстуры, создавая впечатление, что это настоящее фото.

- Исторические и мифологические сюжеты - воссоздают важные события или персонажей, передавая исторический или культурный контекст.

- Комбинация различных стилей и техник - позволяет художнику экспериментировать с разными идеями и стилями, создавая уникальные и запоминающиеся гобелены [4, с. 68].

На основе описанных выше критериев для анализа и рассмотрения были выбраны следующие авторы: Гавин Сергей Владимирович; Мадекин Андрей; Смагина Ирина; Владимир Мухин; Орешко Ольга.

Выдающиеся художники-гобеленисты.

Перед тем как начать рассматривать художественные особенности работ каждому автору будет введена краткая библиографическая справка.

Ирина Смагина родилась в 1961 году в Москве. В 1979 году поступила в техническое училище № 111 (ручное художественное ткачество). Член АХДИ Московского Союза Художников, член Творческого союза профессиональных художников.

В 1990-е гг – художник-дизайнер, главный дизайнер проекта «Центр на Спартаковской», оформление клубных и ресторанных интерьеров. В 1999 – создание мастерских гобелена «Оп-арт».

Многokратный участник Российских и международных выставок, в том числе I, II, III, IV Российская Триеннале современного гобелена в Царицыно, биеннале декоративно-прикладного искусства на Кузнецком 11, I и II Уральские триеннале декоративного искусства в Екатеринбурге [4, с. 213].

Работы находятся в коллекции музея Царицыно. 2011 – на I Российской Триеннале современного гобелена работа отмечена жюри в номинации «Свой мир». II Уральская триеннале декоративного искусства (Екатеринбург) – диплом первой степени за серию гобеленов «Эмоции».

Художница работает как в классической техникой гобелена и создаёт шпалеры различной сложности. Вместе с тем, наряду с традиционными техниками, использует оригинальные авторские приемы, экспериментирует с

формой и материалами. Ирина Смагина развивается в направлениях абстрактной композиции и фотографического реализма. Художнику по гобелену подвластны и сильные контрасты и тончайшие нюансы цвета,

Абстрактные гобелены отходят от традиционных фигуративных изображений, используя линии, формы и цвета для создания уникальных и эмоционально выразительных произведений. Художники, такие как Смагина Ирина, используют абстрактную композицию, чтобы передать чувства, настроения и идеи через текстуру и цвет. Так же автор работает и в направлении фотографического реализма. Фотореалистичные гобелены создают иллюзию реальности, захватывая мельчайшие детали с помощью высокоточных техник ткачества. Художник мастерски использует эту технику, создавая гобелены, которые выглядят как фотографии, запечатлевая сцены повседневной жизни и портреты с поразительной точностью.

В 1963 году в Москве Андрей Мадекин родился в семье потомственных текстильщиков. Получил образование на факультете Декоративно-прикладного искусства Московского Технологического института (МГУС) В 1985 г. В 1990г. гобеленист вступил в Союз Художников. С 2003 г. работал главным художником российского подразделения американской ковровой фирмы «Carpets Design Company».

Автор участвовал во множестве выставок, в том числе Всероссийских и международных. А также в Москве, Польше, Южной Корее и Голландии прошли его персональные выставки – в 1991, 1992, 1995, 2002, 2009 г.

Необходимо отметить, что Андрей Мадекин не только создаёт композиций своих гобеленов, но и собственноручно ткёт работы в своей мастерской в материале на станке, без привлечения помощников. К сегодняшнему дню им соткано более 40 крупных гобеленов (от 3 кв.м) общей площадью около 200 кв. метров.

Андрей Мадекин известен своими работами на библейские темы. Автор вступил в Союз художников России. Некоторые гобелены были приобретены Министерством Культуры. Один из них - "Кана Галилейская" висит сейчас в Царицыно. Постепенно зона тем автора расширилась, с христианской на античную мифологию. Важно отметить, что на творчество Андрея Мадекина повлияло два фактора: творческий и жизненный опыт. В творческом разрезе художник стремился достичь декоративного эффекта огрубления формы. Однако, примитивизация, характерная для этого стиля, не могла полностью удовлетворить автора. В некоторых работах заметны настоячивые, зачастую подсознательные, попытки приблизиться к реалистическому

стилю. Второй - чисто жизненный. Автор встретил повсеместное непонимание частного заказчика. Было необходимо психологически комфортное, и простое для понимания искусство без излишеств. Впоследствии на разрешение этих задач была направлена целая серия последующих работ. Необходимо заметить, что создавать стилизованно-декоративное изображение в гобелене гораздо проще, чем реалистическое.

Исторические и мифологические темы продолжают вдохновлять художников-гобеленистов. Мадекин Андрей создает сложные гобелены, изображающие исторические события и мифологических персонажей с использованием традиционных техник и современных интерпретаций. Художник черпает вдохновение в славянской мифологии, создавая гобелены, наполненные символами и орнаментами.

Отметим, что художником с ярким авторским стилем и преподавателем, вырастившим не одно поколение самобытных художников в Екатеринбурге, является Ольга Орешко. Она активный участник более 110 крупных выставок, а также проводила профессиональные. Автор создала более 100 гобеленов и 40 эмалей.

Гобеленист Ольга Орешко экспериментирует с коллажем и смешанной техникой.



«Высокие травы. Осень». 2011

Мастер выделяет любимую работу «Высокие травы. Осень», размером 110x96 см. Полотно было создано в 2011 году. Используемые материалы, это шерсть, лён, сизаль. Очень важным является тканая плоскость. Детальная проработка края, кромки, тканого зерна, рельефа, минимальной

фактуры, а также чистая изнанка создают почти физически ощущаемое зрителем тактильное-осязательное-музыкальное восприятие. Необходимо задать нужные переходы и гармонию цвета, качество утка почти природных оттенков, что будет волновать людей и без отягчённой композиции [4].

Необходимо отметить, что импровизация играет важную роль в создании гобелена. Она важна в процессе ткаческого высказывания. В следствии чего гобелен получается всегда отличным от эскиза и картона. И если картон более хорошо нарисован, но гобелен получается – цельнее. Так же импровизации проявлена большая доля именно в фактурных работах. В момент ткачества решаются: когда сделать паузу, или подвести черту растяжке, фону, необходимо ли продлить пятно, а может дать ворс.

Профессионализм ткацкого мастера виден в лаконичной работе копии, но сходство с исходным произведением достигается менее реалистичными средствами. Для автора важен цвет. Именно такой подход прослеживается во всём творчестве Ольги Орешко. Автор утверждает, что для неё лирическим дневником, сотканным из нитей является гобелен. Именно там возможно услышать живой голос автора и его индивидуальные интонации. Искренние и душевные работы – явное проявление творческого подхода автора, что в современном гобелене сейчас редко встречаются [3].

Необходимо отметить, что автор не применяет традиционную штриховку зубцами, а использует отдельные короткие прокидки утка разных тонов, создающие тонкий и мерцающий колорит. Этот приём характерен тем, что штрихи нитей более экспрессивные, разнонаправленные. Короткие прокидки утка по всей площади полотна объединяет композицию и показывает философию взаимосвязи и гармонии всего мира и его единства. Характерными особенностями этого технического эффекта единого колорита является отсутствие четких границ и его размытие наложение штрихов объектов композиции и фоном-пейзажем, иногда прокидки резко контрастных друг другу. Поверхность работы автора благодаря авторской технике исполнения, она создаёт эффект, что композиция мерцает и вибрирует.

Современные гобелены часто сочетают в себе элементы различных стилей и техник. Ольга Орешко использует коллаж и смешанную технику, объединяя ткани, нити и другие материалы, чтобы создать уникальные и многослойные произведения. Так же смешанные техники часто использует в своих произведениях Владимир Мухин.

Владимир Мухин специализируется на комбинации различных стилей и техник. Чудесно, когда художник делает то, что ему «нравится», когда он

свободно распоряжается известными возможностями ткачества и постоянно ищет новые.

Игра с цветом – от тончайших тональных переходов до ярких контрастов, композиционные приемы в гобеленах Владимира Мухина совершенно свободны, всегда неожиданны. Как и сами сюжеты. Тканые квадраты похожи на сказки, притчи, аллегории, мечты, цветные сны, безграничные фантазии, ожившие воспоминания.

Работы художника обычно имеют размер 90х90 см. Есть ряд работ именно этого «банального» размера. Большинство сюжетов имеют достаточно камерное звучание и увеличение размера попросту может лишить их доверительности. Публичное декларирование в огромном зале не заменит душевного разговора на кухне. Сроки исполнения таких размеров, видимо, соответствуют темпераменту художника. Так был определён «фирменный размер».

В ряде гобеленов поражает мастерство, с которым созданы выразительные характеры – вспомним, что это делается на небольшой плотности!

Легко узнаваемые, вечные канонические сюжеты библейские, литературные, мифологические, шпалерные в руках мастера приобретают совершенно неожиданную трактовку. Гобелены одновременно декоративны и жизненны, сказочны и реалистичны. Фигуры людей и животных предельно стилизованы, и в то же время их движения и позы поразительно точны и характерны.

Совершенно авторский прием разработки пятна – разноцветными или близкими по тону полосками (будь то небо, земля, дома, люди, звери, птицы, фрукты и прочее). Причем в разные стороны. От этого любой сюжет приобретает кажущуюся простоту и легкость. И не они ли создают ощущение веселой шутки? Несмотря на разнообразие сюжетов, почти всегда здесь присутствуют солнце и луна и все три стихии – вода, земля и небо. И возникает ощущение Вселенной[1].

В современном обществе изобразительное искусство продолжает эволюционировать, отражая изменяющиеся ценности и тенденции. Художники проводят различные эксперименты, применяя новые материалы и технологии, чтобы выразить свое видение мира. Их произведения не только визуально привлекательны, но и вызывают интерес к обсуждению и анализу, отражая сложные социокультурные процессы нашего времени [2, с. 32].

Однако, когда-то шпалера рождалась строго в каком-то из «больших стилей», с помощью целого коллектива художников, красильщиков, ткачей.

С тех пор, как гобелен стал авторским, всё сосредоточилось в руках самого художника. И теперь интересен в гобелене, в первую очередь, взгляд художника на мир – реальный и духовный, его интерпретация. Гобелены, которые оставаясь в рамках традиционной гладкой техники, заставляют думать, – один из путей развития «ковровой картины» сегодня [1, с. 29]. Современные сюжетные композиции в гобеленах отражают многообразие стилей и техник, а также разнообразие тематик и идей. Абстрактная композиция, фотографический реализм, исторические и мифологические сюжеты, а также комбинация различных стилей – все это является частью современного гобелена. Каждый художник может найти свой уникальный подход к сюжетной композиции, чтобы создать гобелен, который будет вызывать эмоции и восхищение у зрителей. В заключение, современные тенденции в сюжетной композиции в гобелене отражают многообразие стилей и техник, а также разнообразие тематик и идей. Абстрактная композиция, фотографический реализм, исторические и мифологические сюжеты, а также комбинация различных стилей – все это является частью современного гобелена. Каждый художник может найти свой уникальный подход к сюжетной композиции, чтобы создать гобелен, который будет вызывать эмоции и восхищение у зрителей.

Список использованной литературы

1. Дворкиной И. А. Ручное ткачество. Практика. История. Современность. Том 3. / Книга учебно пособие М. : Северный паломник, 2018. 240 стр.
2. Цветкова Н. Н. Искусство ручного ткачества/ монография, учебное и практическое пособие в самостоятельной работе художников по текстилю М. : ПБКО, 2014 г. 169 с.
3. Уталишвили Н. А. Эксклюзивный гобелен. Техника. Приемы. Изделия. / энциклопедия, техника, приемы, изделия : М. : АСТ-Пресс, 2011. 80 с.
4. Авторское ткачество XX – XXI веков. Гобелены, мини-гобелены, таписерия. Серия I. Авторское декоративное и прикладное искусство XX – XXI веков / каталог М. : Государственный музей-заповедник "Царицыно"; Константа, 2018. 256 с.

А. Д. Винокурова

Владимирский государственный университет
им. А. Г. и Н. Г. Столетовых, кафедра ДИИР, E-mail:

Л. А. Кошелева

научный руководитель, заслуженный художник РФ, доцент
кафедры дизайна, изобразительного искусства и реставрации, E-mail:

РАЗВИТИЕ ЦВЕТОВОГО ЗРЕНИЯ У ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ РИСОВАНИЮ

Аннотация: в статье рассматривается методический аспект проблемы развития цветового зрения у детей младшего школьного возраста. Научный интерес для автора представляет исследование вопроса развития цветового зрения у детей в процессе рисования красками. Опираясь на научно-методические труды учёных, художников-педагогов, выявляются обучающие факторы, связанные с развитием цветового зрения у младших школьников при изображении пейзажа и натюрморта. Приводятся примеры учебных заданий изображения натюрморта с натуры из педагогического опыта автора.

Ключевые слова: цветовое зрение, колорит, цветоведение, пейзаж, натюрморт.

Проблема развития цветового зрения детей затрагивается в трудах таких исследователей детского творчества, как: Н.В. Виноградова, Л.С. Выготский, В.С. Кузин, Н.Н. Ростовцев, А. Е. Терентьев, Н.М. Сокольникова и др. [1, 2, 4, 5, 7]. Понятие "Цветовое зрение" раскрывается, как: способность глаза различать цвета. Цветовое зрение улучшает различимость объектов, является важным компонентом зрительной ориентации [9]. "Цветовое зрение" в изобразительном искусстве представляет собой способность человеческого глаза различать цвета, то есть ощущать отличия в спектральном составе видимых излучений и в окраске предметов [3].

Развитие цветового зрения один из важнейших факторов в обучении детей изображению пейзажа и натюрморта, способствующий формированию у них способности видеть и передавать цветовую гармонию окружающего мира, овладевать языком цвета ребёнок и, тем самым, открывать для

себя живописные образы, создаваемые художниками. Развитие цветового зрения – одно из важнейших условий введения ребёнка в искусство живописи. В процессе творчества ребёнок постигает секреты художественного мастерства. Вместе с тем, формируется эмоциональное отношение к цвету и понимание того, что красками можно изобразить не только предметы, но и передать настроение (радость, грусть, злость и т.д.) или отношение к изображаемому. Развитие цветового зрения связано с формированием способности различать цвета, оценивать и сочетать их, создавать в изображении гармоничный колорит [1].

Живописцы отмечают, что разнообразие цвета, причины его изменчивости и связь с настроением наиболее явно выражены в пейзаже. В нём вся многоцветность природы, её изменчивость в течение времени дня, месяца, года. Приучая ребёнка вглядываться в пейзаж, мы оттачиваем его наблюдательность и внимание, развиваем способность эмоционально откликаться на красоту окружающего мира и воспринимать явления природы. Изображая пейзаж, дети познают окружающий мир, приучаются внимательно наблюдать и анализировать форму предметов. У них активизируются: зрительная память, пространственное мышление и образное представление [4].

Решение проблемы развития у младших школьников цветового зрения невозможно без усвоения ими основ цветоведения и формирования понимания, что цвет – это не краска из баночки и его необходимо подбирать на палитре. В частности, цветовое решение композиции может строиться в тёплых или холодных цветах, на сочетании нежных и ярких тонов, на цветовом контрасте или нюансах [8].

Вопрос развития цветового зрения у младших школьников связан с отходом от сложившихся стереотипов в изобразительной деятельности. Например, в пейзаже обычно небо голубое, море синее, трава зелёная, но, в то же время цвет изменяется в зависимости от влияния окружающей среды. Активизации у детей зрительных представлений, связанных с цветом, помогает приём словесного описания замысла. Педагог может с помощью наводящих вопросов подвести младших школьников к самостоятельному решению цветовой задачи. Например, задав вопрос: "От чего зависит цвет неба в пейзаже?".

1. От погоды: цвет неба зависит от облаков, от того, идёт ли снег, дождь и т. д.

2. От времени суток или освещения: утреннее небо сильно отличается по цвету от вечернего и от ночного.

3. От времени года: различия между весенним, летним и зимним небом не столь очевидны.

Выстроенные цветовые отношения в природе наглядно демонстрируют произведения художников. Цвет в произведениях живописи отличается целостностью, гармоничностью, тонким различием как цветовых, так и тоновых контрастов. Гармония проявляется лишь при одновременном сочетании цвета, тона, контрастов, пропорции изображаемых предметов, согласованности отдельных частей, композиции. Всё в произведении связано между собой и помогает раскрыть замысел художника [7].

Развитию у детей цветового зрения способствует постановка творческих задач, стимулирующих нестандартное решение. Важным условием является раскрытие педагогом взаимосвязи цветового состояния с освещением, формой, материалом, средой, особенностями цветового восприятия.

Исследуя проблему развития цветового зрения детей младшего школьного возраста в процессе изображения пейзажа и натюрморта, автор обратился к личному педагогическому опыту. В частности, к занятиям, проведённым на базе МБУ ДО «Детская школа искусств г. Меленки».

Тема: Натюрморт из 2-3х предметов в ярко выраженной контрастной цветовой гамме. *Возраст:* 8-9 лет. *Количество часов:* 4 ч. *Задача обучающихся:* выполнить с натуры натюрморт в технике гуаши, закомпоновав предметы, правдоподобно передав форму и локальный цвет предметов и драпировок, контрастные цветовые отношения.



*Рис. 1. Варианты натурной постановки натюрморта с чашкой.
Занятие с детьми 8 – 9 лет*

Наблюдения за работой младших школьников показали: им нравится брать краску из банки, не смешивая; при попытке смешать цвет, они не всегда попадают в необходимый оттенок и тон; со смешиванием сложных оттенков испытывают трудности; любят яркие и активные цвета, а более спокойные используют не охотно.



Рис. 2. Законченные детские работы

Тема: Натюрморт с простым предметом быта (кастрюля) с фруктами в цветовой гамме, построенной на сочетании контраста и нюанса.
Возраст: 9-10 лет. *Количество часов:* 6 ч. *Задача обучающихся:* выполнить с натуры натюрморт в технике акварели, закомпоновав предметы, правдоподобно передав форму, локальный цвет предметов и драпировок, светотень.



*Рис. 3. Натюрная постановка натюрморта с кастрюлей.
Занятие с детьми 9 – 10 лет*

Наблюдения за работой младших школьников показали: передана более чётко форма предметов; обнаруживаются тени на предметах и драпировках; не смотря на прозрачность акварели, ребёнок использует очень яркие и не совсем правдоподобные цвета; оттенков цветов больше; цвета сложнее, поскольку подобраны на палитре путём смешивания.

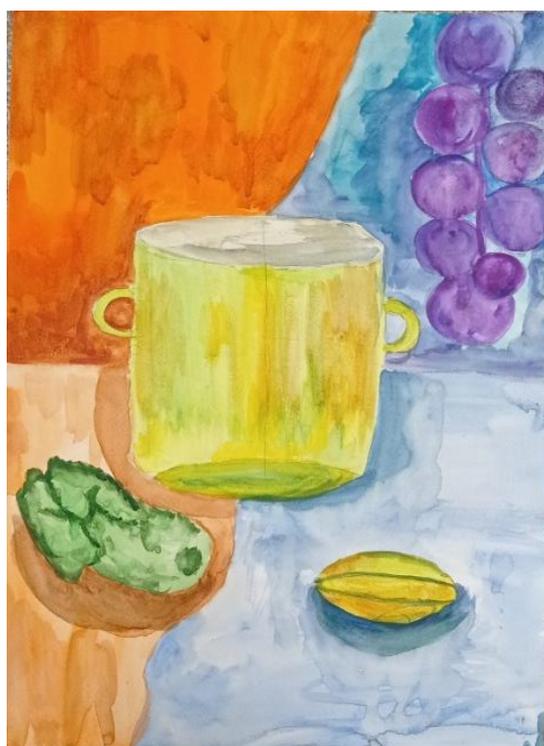


Рис. 4. Законченные детские работы

В заключении, говоря о развитии цветового зрения у младших школьников в процессе обучения рисованию, следует подчеркнуть особую необходимость формирования у детей понимания цвета, существующего в природе, как сложного, состоящего из оттенков и требующего поиска путём смешивания на палитре; понимания взаимосвязи цвета с состоянием окружающей среды.

Список использованной литературы

1. Виноградова Н. В. Развитие художественного восприятия цвета у учащихся детских школ искусств на занятиях по живописи (на примере выполнения натюрморта). 13.00.02 - теория и методика обучения и воспитания (изобразительное искусство) Автореферат диссертации на соискание ученой степени Кандидата педагогических наук Москва – 2009.

2. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. – Спб. : Союз, 1997.

3. Галета С.Г. Основы цветоведения : электронное учебно-методическое пособие / С.Г. Галета. – Тольятти : Изд-во ТГУ, 2018. – 1 оптический диск.

4. Кузин В.С. Психология. Учебник.4-е изд., перераб. и доп. - М. : Агар, 1999. -304 с., ил.ISBN 5-89218-102-2

5. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе . - М. : Издательство: Агар, 2000 – 251с.

6. Ростовцев Н. Н., Терентьев А. Е. Развитие творческих способностей на занятиях рисованием: Учеб, пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов.– М. : Просвещение, 1987,– 176 с. : ил.

7. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство. Основы живописи. Учебник для учащихся 5-8 классов. – Обнинск, изд. «Титул», 1996.

8. Шахова С. А. Развитие цветовосприятия детей на занятиях изобразительного искусства. МБОУДОД «Чебоксарская ДХШ № 6 им. Акцыновых». Методическая разработка. - Чебоксары, 2010.

9. Большая российская энциклопедия 2004-2017.
<https://old.bigenc.ru/search?q=Цветовое+зрение>

УДК. 7.046

А. Р. Дащенко

студент, Педагогический институт, кафедра ДИиР, группа Р-122,
E-mail: smt58520180418@mail.ru

Д. Т. Евтушенко

ассистент, Педагогический институт, кафедра ДИИР,
Email: evtusshenkodar@yandex.ru

ИССЛЕДОВАНИЕ ИКОНЫ-ПОДОКЛАДНИЦЫ «ВЛАДИМИРСКАЯ БОГОМАТЕРЬ» КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

Аннотация: В статье рассматривается классификация икон-подокладниц. Актуальность работы заключается в малоизученности икон «массового» производства конца XIX – начала XX века. На примере исследования поступившей на реставрацию иконы рассмотрены основные типы и характеристики икон-подокладниц.

Ключевые слова: исследование, икона, оклад, краснушка, рисунок.

Как известно, подокладницы – это иконы, сделанные под оклад, быстрого письма, появившиеся в конце XIX – начале XX вв. Главными особенностями подобных икон является – схематичность образа (более тщательно прописаны лики и руки Святых), простота написания, невысокая стоимость и короткое время изготовления иконы. Образы, создаваемые при монастырях и иконописных центрах, писались очень долго и стоили дорого. Люди нуждались в более дешевых изображениях святых. К концу XIX в. иконописцы начали создавать иконы с штампованными окладами и упрощенным письмом. Подобный процесс позволил писать работы гораздо быстрее, чем принято в каноне. Цена иконы была ниже, поэтому образы Святых пользовались большим спросом у простого народа [2].

Немаловажно, что кризис русской иконописи конца XIX – начала XX в. стала основной причиной написания икон по шаблону. Выделяя только лики, руки и ноги, остальное, зачастую «небрежное» изображение скрывалось металлическим окладом. «Небрежность письма», подобных икон и массовость их производства были основной причиной отсутствия заинтересованности в изучении произведений со стороны искусствоведов, в прошлом [1]. С конца 1980-х годов интерес к поздней иконе приобрёл значи-

тельную динамику на фоне изменения официального курса властей по отношению к Православной Церкви. Стало возможным масштабное восстановление монастырей и церквей в России. На сегодняшний день интерес исследователей возрастает, так как иконы-подокладницы занимают огромный пласт в искусстве периода XIX-XX вв.

Необходимо отметить, что первым исследователем икон «массового» производства был И. А. Голышев, который предложил классификацию икон упрощённого «письма». Иконописцы писали подокладницы большими тиражными фабриками. Производство таких икон подразумевало совместную работу с мастерами, у которых было специальное оборудование для штампования металла [1]. Выделялось два основных подтипа икон – подфолежные и краснушки.

1. Подфолежные – это печатные изображения Богородицы, Иисуса Христа или святого в остеклённом киоте. Особенностью этого типа икон является – обилие декора. Основными материалами для оклада выступали сушёное золото и серебро, на которых делали узоры. Для бюджетного варианта использовали фольгу. Зачастую в качестве дополнительного декора применялись пёстрые венки из бумажных и восковых цветов.

2. Краснушки – скорописные иконы примитивного письма.

Отличительная черта краснушек – фоны или одежда, которые были схематично и небрежно прописаны характерной красно-коричневой краской с чёрной описью [3]. Личное письмо было выполнено с минимальным количеством деталей. В отличие от типичной структуры иконы, в этом подтипе не используется паволока. Как правило левкас был нанесён тонким слоем, либо совсем отсутствовал. В качестве используемого материала в большем количестве использовали масляную краску. Краснушка могла быть, как в латунном окладе с покрытием, так и без него.

Исследование поступившей на реставрацию иконы «Владимирская Богоматерь», датируемой концом XIX – начале XX вв. состоит из визуального изучения, фотофиксации, исследования произведения в ультрафиолетовых лучах, проведения комплекса консервационно-реставрационных мероприятий. Исследуемая икона является краснушкой-подокладницей. В структуре данной иконы отсутствует паволока и левкас, что характерно для скорописных произведений в иконописи рассматриваемого периода. Образ написан масляной краской на деревянном щите, размером – 22 x 26 x 0,8см. Изображения ликов, рук и ног Богоматери и Младенца прописаны живо-

писно, с особой детализацией. Складки одежд Младенца и мафорий Богородицы прописан схематично пурпурным цветом. Изображение покрывалось цветным лаком, которое наблюдается на изображении плеч Богородицы и до нижнего края иконы – обусловлено экономией материала. Лицевую сторону иконы закрывал резной оклад с венцом, предположительно, сделанный из латуни с медным покрытием. Является штампованным, характерным для «расхожих» икон.



*Икона «Владимирская Богоматерь» конец XIX – начало XX вв.
Размер: 22 x 26 x 0,8 см, ч/с.*

Данная икона является ярким примером краснушек-подокладниц, датируемой концом XIX – началом XX вв. Результаты исследования можно использовать в дальнейшем для более детального изучения икон данного подтипа.

Список использованной литературы

1. <https://st-hum.ru/content/valchak-d-ikona-v-siyayushchem-oklade-vkazhdom-dome-podokladnye-folezhnye-ikony-v-rossii-na>
2. <https://iconandbook.ru/icon-workshop/restavrationicon/krasnushki/?ysclid=m629p3w9hu218860526>
3. <https://ar.culture.ru/ru/subject/ikona-podokladnica-spas-vsederzhitel->
4. Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М. : "Прогресс-культура", 1995. – 498 с.
5. Бусева-Давыдова И. Л. О духовных основах поздней русской иконы 182–197 Вопросы искусствознания: Журнал по истории и теории искусств. – 1997. – № 1 (X) М., 1997. – 640 с. : ил.

А. Р. Дащенко

студент, Педагогический институт, кафедра ДИиР, группа Р-122

E-mail: smt58520180418@mail.ru

Д. Т. Евтушенко

ассистент, Педагогический институт, кафедра ДИИР,

E-mail: evtusshenkodar@yandex.ru

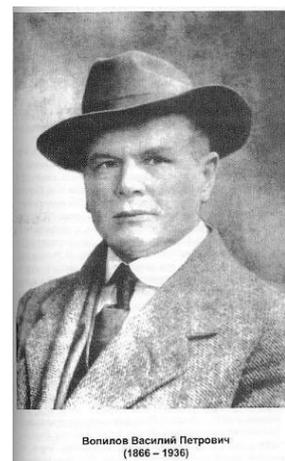
ИССЛЕДОВАНИЕ И РЕСТАВРАЦИЯ КАРТИН В. П. ВОПИЛОВА

Аннотация: В данной статье рассматриваются особенности картины В.П. Вопилова «Смеющаяся девочка», поступившая на реставрацию в мастерскую кафедры Дизайна, изобразительного искусства и реставрации ПИ ВлГУ. Были проведены консервационно-реставрационные мероприятия и исследование произведения, в результате которых была выявлена особенность живописи и манера художника.

Ключевые слова: картина, реставрация, консервация, холст.

Первоначально, необходимо рассмотреть биографию художника. Василий Петрович родом из деревни Глиницы Сидоровской волости Костромской губернии. Занимался творчеством на рубеже XIX – XX вв. В истории изобразительного искусства России оставил весьма яркий след.

«Наблюдательность, движение и тонкая экспрессия», – так отмечала художественная критика конца 80-х годов XIX в. достоинства работ Василия Вопилова [1]. Длительное время художник пишет по азам, которые получил во время учёбы, в классах знаменитого художника Евграфа Сорокина. Со временем Василий Петрович зимы проводил в Москве, а на лето приезжал в Глиницы. В 1890-е годы в творчестве художника ярко проявились народнодемократические тенденции, развивавшиеся в среде Московского товарищества художников, членом которого был и Вопилов [1]. Вероятно, наследие рассеяно где-то за рубежом. какие-то вещи Василия Петровича могут быть найдены на Кавказе, где прошли 25 лет его творческой жизни [3].



*Рис. 1. Портрет
В. П. Вопилова*

Зачастую художник придерживался одной жанровой композиции – крестьянская жизнь. Тяжесть того времени отразилась на авторе и его рабо-



Рис. 2. Картина В. П. Вопилов «Смеющаяся девочка», 1891 г

тах, придавая им некую экспрессию и выразительность. К 1896 году у Вопилова неоднократно случались депрессии, во время которых, он в порыве эмоций резал свои работы. В таком состоянии художник изрезал около 50 готовых картин.

На реставрацию поступила картина В.П. Вопилова «Смеющаяся Девочка», написанная в 1891 году. Эту работу с детским портретом. Форма в картинах и этюдах художника отличалась ясностью и верностью натуре. На фоне экспозиции зелёно-серая бревенчатая изба. На переднем плане изображён по-

грудный портрет улыбающейся девочки лет 12 – 13. Лицо изображено повернутым в $\frac{3}{4}$ в правую сторону. На голове платок светлокрасного цвета с белёсыми цветами. Лицо овальной формы. Карие глаза, тонкие брови, маленький нос, тёмно-розовые губы и молочного оттенка зубы. Тёмно-синего цвета пальто изображено распахнутым на груди, надетым поверх тёмно-коричневого свитера. Живопись тёмная, просматривается пастозность мазка от кисти [2]. Она передают всю тяжесть того времени, но в тоже время радость наступившей долгожданной весны.

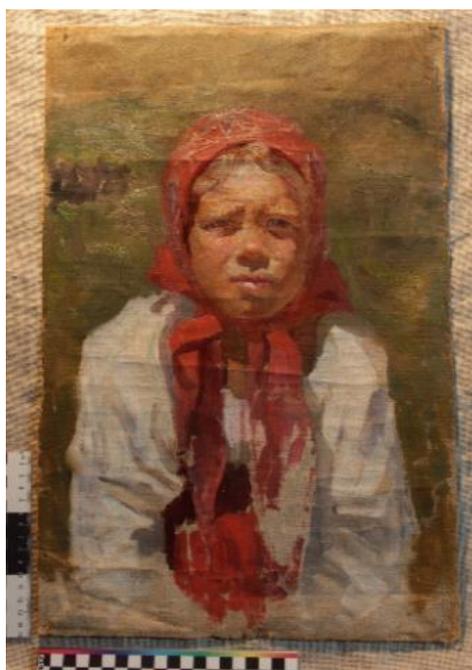
Исследуемая картина поступила на реставрацию сдублированной на картон. По визуальным исследованиям льняной холст тонкий, мелкосетчатый, полотняного переплетения. По периметру имеются проколы от кнопок, сделанные при растяжке художником. Следует отметить, что для автора было характерным – закреплять холсты кнопками, либо срезать свои работы.

Состояние сохранности живописи аварийное - на поверхности множество вздутий и деформаций. На изображении имеются ярко выраженные записи, предположительно сделанные племянником – Г.А. Вопиловым.

Лаковое покрытие не искажает колорит памятника. Вероятно, покрытие не авторское, а реставрационное, нанесённое при дублировании произведения на картон.

Художественная манера живописца связана с его техникой исполнения и яркой палитрой цветов. Василий Петрович Вopilов писал в меру пастозно.

При написании лица использовал мелкие мазки, а одежда и окружающая среда прописывалась большой кистью. Художник соблюдал правильное виденье цвета, света и тона. Небольшой рельеф красочного слоя, придавал изображению объём и игру мазков. Благодаря нему можно считывать форму их наложения.



*Рис. 3 Картина В. П. Вopilов
«Крестьянская девочка», 1890-х гг.*

Картина «Смеющаяся девочка» является ярким примером творчества конца XIX в. Результаты исследования можно использовать реставраторам для изучения картин автора в дальнейшем. Так как в реставрационной мастерской пребывают несколько работ этого художника.

Список использованной литературы

1. Евгений Золотов «Художник из деревни Глиници»
<https://proza.ru/2019/03/21/615>
2. Госкаталог.РФ <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=12137645>
3. Историко-краеведческий культурно-просветительский научно-популярный журнал «Губернский дом».

УДК 75.025.4

Д. Е. Круглолимова

студент, Педагогический институт, кафедра ДИИР группа РМ-123, E-mail:
darkruglolim@hotmail.com

Д. Т. Евтушенко

ассистент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, Email:
evtusshenkodar@yandex.ru

ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ СТЕКЛОВОЛОКОННОЙ КИСТИ В РЕСТАВРАЦИИ СТАНКОВОЙ ТЕМПЕРНОЙ ЖИВОПИСИ

Аннотация: В статье рассмотрены методы и материалы для реставрации металла, живописи на примере расчистки плотных загрязнений живописного слоя и оклада иконы XIX века «Нечаянная радость», поступившей из частного собрания. Метод использования стекловолоконной кисти новый и актуален в реставрации станковой темперной живописи.

Ключевые слова: металл, живопись, загрязнения, стекловолоконная кисть.

Как известно, стекловолоконная кисть, ранее не применяемая в реставрации живописи, перешла из смежных специализаций – ювелирные отделы, отделы реставрации металла. Материал нейтрален к поверхности, как фторопластовый шпатель и действует по принципу скальпеля, но не имеет режущей плоскости, что делает стекловолоконную кисть более безопасной в применении (рис. 1). Кончик стекловолоконной кисти заостряется под необходимый размер, что позволяет работать ей точно по плотным загрязнениям, разрозненным на поверхности живописи (к примеру, мушиные засиды).



Рис. 1. Заточенная стекловолоконная кисть

Необходимо отметить, что в 2024 году в ГОСНИИР проведены научные чтения «XXXI Лелековские чтения, посвященные 65-летнему юбилею отдела научной реставрации станковой темперной живописи», в одном из докладов был представлен опыт использования стекловолоконной кисти на примере реставрации иконы XIX века [2]. Рекомендации по удалению загрязнений на красочном слое иконы были получены ведущим научным сотрудником ГОСНИИР, специализирующегося на реставрации деревянных основ, Першиным Дмитрием Сергеевичем.

Изучив уже имеющийся опыт применения инструмента в реставрации, стекловолоконная кисть была использована в удалении плотных загрязнений с фрагмента поверхности живописного слоя реставрируемой иконы XIX века, поступившей на кафедру ДИИР ПИ ВлГУ.



Рис. 2. Фрагмент живописного слоя иконы XIX века до удаления загрязнения и после (слева-направо)

Удаление плотных загрязнений на представленных фотографиях было выполнено размягчением черных точек, точно, с помощью кисти и подобранного состава, а также механической очисткой стекловолоконной кистью. Метод обусловлен неустойчивостью красочного слоя к воздействию влаги и использование ватных тампонов на черенке зубочистки для удаления загрязнений было не безопасным для сохранности живописи.

Так как икона XIX века имеет латунный оклад, то и в очистке оклада было решено использовать стекловолоконную кисть. В этом случае, перед применением кисти, край был обожжен, что позволило стекловолокну стать мягкой и обнажить ворс. Такими кистями возможно удалять с металла осыпающиеся окислы и прилипшую пыль, землю, полировать патину и удалять мелкие царапинки (рис. 3).



Рис. 3. Фрагмент латунного оклада иконы XIX века до удаления загрязнения и в процессе (слева-направо)

Кисть подходит для нанесения на участок загрязненного металла рабочие составы. При расчистке оклада загрязнения размягчались составами, далее удаление проводилось ватными тампонами, смоченными в кипяченой воде. Остатки загрязнений были удалены стекловолоконной кистью, которая работает в труднодоступных местах рельефного орнамента оклада или же мелких царапин металла. Состоит кисть из стеклянных волокон, которые в процессе её применения ломаются и образуют стеклянную пыль, поэтому необходимо соблюдать меры безопасности – использовать респираторную маску, перчатки, тщательно убирать рабочую поверхность.

На сегодняшний день, в магазинах для художников и реставраторов продаются разные инструменты из стекловолокна, например - стекловолоконные ластики. Ластики часто применяются в процессах реставрации - очистки различных поверхностей. При реставрации художественных произведений, таких как живопись, ластики могут быть использованы для удаления грязи, пыли, старых слоев краски или лака с поверхности. При этом сохраняется целостность и первоначальный вид произведения [3]. Подбор и применение новых материалов, инструментов в реставрации всегда актуально и востребовано.

Список использованной литературы

1. Ю. И. Гренберг «Технология станковой живописи. История и исследование» 2022, Издательство «Планета музыки» ISBN:978-5-50745100-5, 336 с.
2. «XXXI Лелековские чтения, посвященные 65-летию юбилею отдела научной реставрации станковой темперной живописи» ГОСНИИР, 2024
<https://gosniir.timepad.ru/event/3093882/>
3. Материалы для реставрации произведений искусства: Результаты и итоги. <https://artec.su/magazin/product/steklovolokonnyj-lastik-karandash7-mm/>

УДК 75.03

А. С. Стрункина

студент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, ВлГУ, группа Р-122,

E-mail: as.buonarroti@yandex.ru

Д. Т. Евтушенко

ассистент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, ВлГУ,

E-mail: evtusshenkodar@yandex.ru

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ ОБРАЗА «СВЯТАЯ ВЕЛИКОМУЧЕНИЦА ВАРВАРА»

Аннотация: в статье рассматриваются методы исследования живописи, описан образ Святой Великомученицы Варвары в иконописи. Проводится иконографический анализ произведения, поступившего на реставрацию.

Ключевые слова: иконопись, метод, исследование, реставрация, образ, символ.

На кафедре ВлГУ «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация» непрерывно поступают иконы в аварийном состоянии. В 2022 году было начато исследование и реставрация иконы предположительно XIX века «Святая Великомученица Варвара». Она поступила из храма во Владимирской области. Икона аналойная (размер произведения небольшой, служит для возложения на аналой). Небольшой размер иконы часто встречается среди реставрируемых иконописных произведений. Это обусловлено тем, что на аналой могут быть возложены разные группы икон (в зависимости от праздника, дня почитания того или иного Святого, а также Святого, в честь которого освящен храм). Известно и то, что иконы в храм приносили прихожане. Образы для домашнего почитания изготавливались на досках средних и маленьких размеров.

Необходимо отметить, что иконописание в XIX веке принимает масштабные обороты, изготовление икон для народа становится массовым, производство удешевляется, активно используется имитация золочения и упрощенное письмо. В своём труде «Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России», 1995 г. О.Ю. Тарасов проводит культурно-историческое исследование иконописи XIX века. Автором рассматриваются

старые и новые традиции. Сегодня "поздняя икона" усилиями многих специалистов вошла в научный оборот, список которого будет ещё неоднократно дополняться. Доктор искусствоведения И.Л. Бусева-Давыдова в журнале «Вопросы искусствознания» пишет о духовных основах поздней русской иконы, в контексте развития классовой культуры и «обмирщения иконописи». Всё чаще популяризацией памятников XIX века являются музейные работники.

Как известно, иконографический метод не единственный в изучении иконописи. А.И. Скворцовым, к.н.и., профессором кафедры ДИИР ПИ, рассмотрены следующие методы исследования произведений живописи: формальный – метод, который предполагает отдельно анализировать категории формы изображения и само содержание; иконологический – является продолжением иконографического метода, но в отличие от него использует более широкий метод истолкования, находя за прямым смыслом изображения дополнительные значения; стилистический – предполагает анализ, который проводится дедуктивным путём, начиная с определённого стиля, школы, направления, переходя к уточнению; сравнительно-исторический – основывается как на сравнении сходств и различий объектов, так и на принципах историзма, согласно которым, действительность должна рассматриваться в постоянном изменении во времени; типологический – систематизирует, классифицирует и группирует объекты исследования.

Научными экспертами разработана методика комплексного анализа произведений и собраны коллекции эталонов, по данным которых эксперты делают выводы об индивидуальных почерковых признаках художников, уточняются особенности отдельных школ живописи разных периодов. Собранные данные содержат описание результатов иконографического и стилистического анализа произведения, а также его визуальных и микроскопических наблюдений технико-технологических особенностей. Иконографический метод – изучает системы вариантов изображения определённых персонажей, событий. Описывает и классифицирует сюжеты, мотивы, художественную школу.

На исследуемой иконе XIX века «Святая Великомученица Варвара» изображена по пояс, в фас (рис. 1).

Святая изображена в короне с жемчужинами, в богатом одеянии, что соответствует ее знатному происхождению. Личное письмо выполнено с использованием академического приема, что выражается в контрастной светотеневой моделировке, в особой эстетичности изображения, в изображении округлых щек. Лик Святой обрамляют волосы, ниспадающие до плеч. Великомученица изображена в красном плаще (красный цвет в иконописи трактуется, как символ мученичества) и бирюзовую тунику. Геометрическое построение складок в одежде не случайно, оно символизирует духовную силу и крепкую веру. В правой руке Великомученицы Варвары изображен Потир, левая рука в указующем на него жесте – ладонью вверх (рис. 2).

Характерной чертой образа является тот факт, что Потир и облатку на женских иконах не писали - эти атрибуты можно найти только на иконе Варвары, поскольку, согласно описанию жития, ее последнее желание было таким: «услышь, о Царь, и подай благодать Свою всякому человеку, который будет вспоминать меня и мои страдания, да не приблизится к нему внезапная болезнь и да не похитит его нечаянная смерть». В русской иконографии только Святой Иоанн Кронштадтский изображен с Потиром в руке. Из потира совершается причащение священнослужителей и мирян. На исследуемой иконе по бокам от изображения Великомученицы нанесены черной краской надписи:

«СѢЛА ВЕЛКОУ ВАРВАРА».



Рис. 1. Икона XIX века "Святая Великомученица Варвара", доска, темпера, 30х40 см (фото после реставрации)



Рис. 2. Потир, изображенный в руке Святой Великомученицы Варвары, на исследуемой иконе (фото после реставрации)

В верхнем левом углу, в облачном сегменте, изображена поясная фигура Иисуса Христа. Фон иконы выполнен в технике имитации золота, что характерно для икон XIX века и обусловлено спросом на доступность икон среди народных масс. Поля иконы украшены цветным орнаментом геометрического характера, а также с растительными элементами. Орнамент подобного вида встречается в византийских иконах и соответствует взглядам иконописания в XIX столетии – повышенный интерес к традиционной иконе, древнерусской иконописи, византийским образцам. Жизнь Святой Варвары служит образцом чистоты, веры, целомудрия и преданности Господу. В 306 году, в финикийском городе Гелиополе Варвара была казнена за христианскую веру при императоре Максимине. Ее отец, лично обезглавивший своё дитя, был уничтожен молнией. Известно, что в средние века Варвару часто просили защищать от молний и пожаров. В настоящий момент ее почитают в различных христианских традициях: православной, католической, англиканской, армянской и коптской.

Следует отметить, что изображения Святой Варвары были распространены в византийском и древнерусском искусстве с древних времен.



Рис. 3. Святая Варвара. Фреска. Середина VII в. Церковь Санта Мария Антиква, Рим, Италия

Самое древнее изображение Великомученицы Варвары сохранилось на римской фреске VII века в церкви Santa Maria Antiqua. Святая изображена в полный рост, с крестом в правой руке. Ее голова покрыта темно-красным мафорием, под которым изображен белый плат (рис. 3).

В IX веке Запад заимствует житие Великомученицы из «Месяцеслова» византийского писателя Симеона Метафраста [4], что, вероятно, повлияло на иконографию образа. Византийская иконография Варвары складывается к X веку. Как правило, Святая изображается в богато украшенных одеяниях, в белом платке и венце на голове, с крестом в руке. Варвара может быть представлена, как и другие Святые жены, в мафории. Тогда ее достаточно сложно идентифицировать, если нет надписей. Встречаются изображения без платка, только с диадемой или с покрытой головой.

В XIX веке иконы с изображением Святой Варвары встречаются как отдельно, так и в группе с другими Святыми. С распространением имени «Варвара» в этот период времени, Великомученица выступала в качестве небесного покровителя заказчика иконы.

В иконографической традиции нередко атрибутом Святого становится орудие его казни, поэтому одним из основных ее атрибутов является меч. Также, Святая может быть изображена держащей в руке свиток со словами «Чту Святую Троицу» или пальмовую ветвь (символ победы жизни над смертью), крест, макет башни с тремя окнами или павлинье перо (символ бессмертия и Воскресения Иисуса Христа). С появлением огнестрельного оружия Варвара стала считаться покровительницей оружейников, так как именно с этим связывали внезапную смерть. Тогда, у ног Варвары могли изображать пушку.

Таким образом, начиная с VII века, менялись иконографические и стилистические особенности образа Святой Варвары. Рассмотрев особенности написания исследуемой иконы «Святая Великомученица Варвара» можно утверждать, что произведение является достойным примером иконописи XIX века и имеет историко-культурную ценность.

Список использованной литературы

1. Алдошина А. Е., Монахиня Иулиания (Соколова М. Н.) Труд иконописца. Сергиев Посад: Св.-Троиц. Сергиева лавра, 1998. 158 с.
2. Барская, Н. А. Сюжеты и образы древнерусской живописи / Н. А. Барская. – ISBN 5-09-003309-9. – Москва: Просвещение, 1993. – 223 с. – Текст: непосредственный.
3. Житие и страдание святой великомученицы Варвары //Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-Миней святого Димитрия Ростовского. Книга четвертая. Декабрь. – ISBN 598317-165-8. – Москва: Ковчег, 2010. – 832 с. – Текст: непосредственный.
4. Метафраст, С. Жития святых, составленные Симеоном Метафрастом в Греческой патрологии / С. Метафраст. – Текст: электронный // documentacatholicaomnia: [сайт]. – URL: [http://www.documentacatholicaomnia.eu/20vs/103_migne_gm/0950_1050,_Symeon_Metaphrastes,_Vita_Sanctorum_Mensis_12_December_\(MPG_116_0301_0792\),_GM.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/20vs/103_migne_gm/0950_1050,_Symeon_Metaphrastes,_Vita_Sanctorum_Mensis_12_December_(MPG_116_0301_0792),_GM.pdf) (дата обращения: 26.03.2024).
5. Минологий Василия II (Vat.gr.1613) на сайте Апостольской библиотеки Ватикана. – Текст: электронный // DigiVatLib: [сайт]. – URL: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613/ (дата обращения: 26.03.2024).
6. Скворцов А.И. Методологические рекомендации по изучению сложных иконографических сюжетов – ВлГУ ДИИР, 2021.
7. Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М. : "Прогресс-культура", 1995. – 498 с.

УДК 75:025:4

Д. Е. Круглолимова

студентка, Педагогический институт, кафедра ДИИР, ВлГУ,

E-mail: darkruglolim@hotmail.com

Е. О. Шевцова

старший преподаватель, Педагогический институт, ВлГУ, кафедра ДИИР,

E-mail: zontova-ekaterina@mail.ru

**РЕНТГЕНОГРАФИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ
СТАНКОВОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ НА ПРИМЕРЕ
ДВУХ КАРТИН ИЗ СОБРАНИЯ
КОСТРОМСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА**

Аннотация: Рентгенограмма картин помогает реставраторам и историкам искусства получить ту техническую информацию о произведениях, которую не видно невооруженным глазом. С её помощью выявляют: состав материалов, предыдущие изменения и техники рисования, а также скрытые слои краски без повреждения более поздних. В статье изложен принцип применения рентгеновского излучения на примерах двух исследуемых картин, поступивших на реставрацию при ВлГУ из собрания ОГБУК Костромского музея-заповедника.

Ключевые слова: рентгеновское излучение, рентген, рентгенография, рентгенограмма, исследование, картина, живопись, реставрация, датировка.

Рентгенография⁴ культурных ценностей – это использование рентгеновского излучения⁵ для изучения внутренней структуры объектов искусства.

⁴ Рентгенография – метод диагностики, основанный на получении изображения органов и тканей при помощи рентгеновского луча.

⁵ Рентгеновское излучение — это электромагнитные волны, энергия фотонов которых лежит на шкале электромагнитных волн между ультрафиолетовым излучением и гамма-излучением (см. рис. 1).

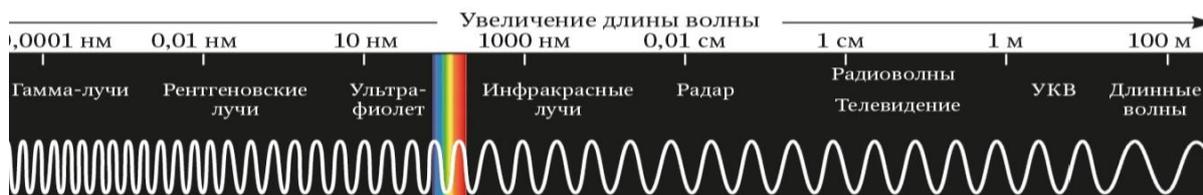


Рис. 1. Шкала электромагнитных волн

Использование рентгенографии широко признано реставраторами, искусствоведами и археологами. Несколько учреждений по всему миру проводят рентгенографию предметов из своих коллекций.

Реставраторы и искусствоведы использовали рентгенографию для получения технической информации о картинах. Состав материалов, предыдущие изменения и техники рисования были выявлены на рентгеновских снимках. Эти данные также использовались для датирования произведений и выявления подделок.

От того, насколько сильно красочные пигменты, состоящие из различных элементов, поглощают рентгеновские лучи, зависит рентгеновской флуоресценцией⁶. Например, свинцовые белила поглощают лучи и кажутся на рентгенограмме непрозрачными, чем технический углерод, что пропускает большую часть рентгеновских лучей. Такая разница дает четкое изображение.

Было проведено рентгенографическое исследование двух картин, поступивших на реставрацию в ВлГУ из собрания ОГБУК Костромского музея-заповедника. Предреставрационная процедура изучения проводилась в одной из поликлиник г. Владимира с непосредственным участием рентгенолога. При исследовании, живописное произведение помещают горизонтально. Под него кладут пластину и направляют пучок рентгеновского излучения. Лучи, проходящие сквозь картину, создают на пластине рентгенограмму⁷. Собранные рентгеновские снимки и другая техническая информация были использованы для подготовки консервационных процедур.

⁶ Рентгеновская флуоресценция (РФФ)-это излучение характерных "вторичных" (или флуоресцентных) рентгеновских лучей из материала, возбужденного бомбардировкой высокоэнергетическими рентгеновскими лучами или гамма-лучами.

⁷ Рентгенограмма – это изображение, получаемое в результате проведения рентгенографии.

Рентгеновский снимок полотна Потехиной Елизаветы Сергеевны «Портрет матери» выявил структуру и скрытые детали картины. Анализ рентгенограммы произведения показал, что художница повторно использовала холст для написания картины маслом, закрасив предыдущую работу. Нижележащее изображение по отношению к горизонтальному формату видимого изображения имеет вертикальный формат. Первоначальной авторской задумкой являлся натюрморт, представляющий собой кувшин с цветами, стоящий на горизонтальной плоскости.

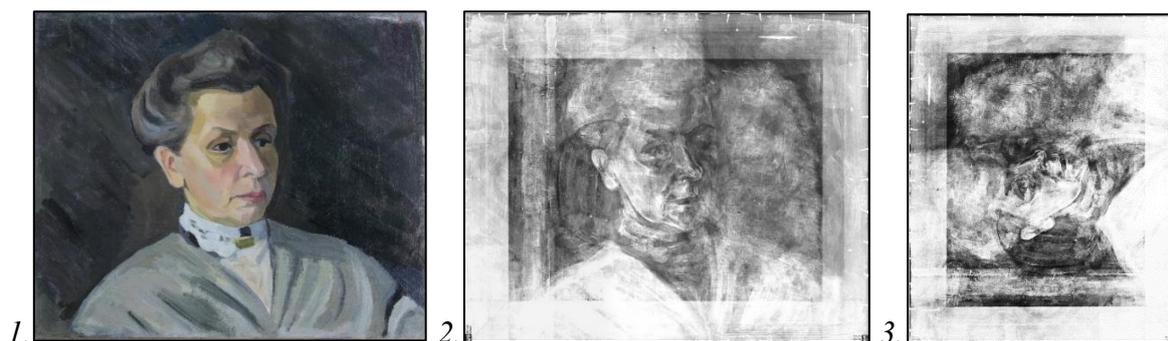


Рис. 2. Общий вид картины Потехиной Елизаветы Сергеевны (1880-1963) «Портрет матери» 1909 года в видимом диапазоне (1) и рентгеновском излучении (2,3)

По зеленоватым пигментам, проступающим сквозь утраты в красочном слое этюда «Обнаженная натурщица. Торс», возникло предположение о наличии более ранней задумки. Согласно рентгеновским снимкам, художник этюда, Честняков Ефим Васильевич, не раз перекрывал предыдущие замыслы. Судя по полученной рентгенограмме, ранняя композиция представляет собой изображение фрагмента женской головы, склоненной влево (?). После, художник перекрыл картину новой задумкой, предположительно, элементом пейзажа с изображением бабочек и цветов в центре композиции. Оно наносилось поверх нижележащего слоя без предварительной подгрунтовки. Аналогичным же образом пейзаж был перекрыт изображением обнаженной натурщицы.



Рис. 3. Общий вид этюда Честнякова Ефима Васильевича «Обнаженная натуращица. Торс» XX в. в видимом диапазоне (1) и рентгеновском излучении (2,3)

Но обычный рентгенографический метод исследования имеет свои пределы. Нельзя получить рентгенографическое изображение картин, написанных на металлической основе. Лаковый слой на рентгенограмме тоже не виден.

Таким образом, данные рентгенографических исследований играют значимую роль в изучении технико-технологической структуры произведений живописи, относятся к важнейшему научному инструментарию в атрибуционной работе. Полученные в процессе исследования рентгенограммы костромских картин определили дальнейший ход реставрационных мероприятий, направленных на восстановление музейных предметов.

Список использованной литературы

1. Реставрация произведений станковой темперной живописи: учеб. пособие для высших учебных заведений / [Г.С. Клокова, О.В. Демина, И.В. Федорова и др.]. – 2-е изд., доп. и перераб. – М. : Изд-во ПСТГУ, 2018. – 224 с.
2. Гренберг, Ю.И. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи – М. : ГОСНИИР, 2000. – 179 с.

УДК. 7.025.4

А. Р. Дащенко

студент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, группа Р-122

E-mail: smt58520180418@mail.ru

Д. Т. Евтушенко

ассистент, Педагогический институт, кафедра ДИИР,

E-mail: evtusshenkodar@yandex.ru

Аннотация: в статье рассмотрен метод раздублирования холста, удаление с оборота картины синтетического клея. Проанализирована методика применения фунори в реставрации картин. Описан опыт применения фунори в реставрации картины «Смеющаяся девочка» 1891 г., В.П. Вопилова.

Ключевые слова: методика, реставрация, холст, картина, фунори.

КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ КАРТИНЫ

В. П. ВОПИЛОВА 1891 Г.

На кафедре Дизайна, изобразительного искусства и реставрации поступают не только иконы, но и картины из музейных фондов, а также частных собраний. В 2024 году на реставрацию поступил этюд 41×32см с детским портретом «Смеющаяся девочка» 1891 года, кисти художника В.П. Вопилова. Форма в картинах и этюдах художника отличалась ясностью и верностью натуре. На фоне экспозиции зелёно-серая бревенчатая изба. На переднем плане изображён погрудный портрет улыбающейся девочки лет 12-13. Художник использовал одинаковую красочную и яркую палитру цветов. Работа выполнена в умеренно-пастозной технике. Картина «Смеющаяся девочка» находится в аварийном состоянии: холст сдублирован на картон, из-за чего наблюдаются повсеместные деформации; имеются осыпи, потертости грунта и красочного слоя. Основа жёсткая, хрупкая. Холст льняной, плотняного переплетения, характерного жёлтого цвета. Холст был неаккуратно срезан и приклеен на картон с уклоном на 5° влево. По периметру картины имеются проколы от кнопок. После проведения мероприятий по укреплению живописи на картине, холст был подготовлен для раздублировки. Раздублирование проводилось сухим методом - скальпелем и металлической линейкой поддевался край картины с упором на лист картона. Небольшими участками, аккуратно, картон был полностью отсоединён от хол-

ста. Механическим способом были удалены остатки картона с холста. Открылся вид на оборот картины: в верхней части по центру холста имеется надпись, сделанная предварительно перманентным маркером, печатным шрифтом. Надпись сделана предыдущими владельцами картины.

«Вопилов В.П. 1866-1936гг. Этюд к картине «Игра в прятки» 1891г.».

Была проведена проба на водостойкость надписи, которая дала отрицательный результат. Вследствие чего, надпись была дополнительно зафиксирована с помощью 5% ПВБ. Холст мелкосетчатый, проклеенный синтетическим клеем. Исследования показали, синтетический клей придавал жесткость основе и нарушал физические свойства холста. Размягченный спиртовыми компрессами клей был удален механическим способом, с помощью скальпеля. Проведение сложного укрепления красочного слоя и грунта с одновременным устранением деформаций основы. Далее, целостность холста была восстановлена методом «встык», разработанным А.А Зайцевым и Л.И Яшкиным в ГосНИИРе в 1979 году. После растяжки произведения на рабочий подрамник было принято решение провести укрепление тонкого и хрупкого холста с помощью 1 % раствора фунори, с одновременным устранением деформаций картины.

Необходимо отметить, что фунори (Fu-Nori) – традиционный укрепляющий состав, который применяется для подклеивания отстающих фрагментов живописи на бумаге и шелке в Японии еще с 1673 года. В 2014-2015 годах было проведено несколько пробных укреплений на фунори в отделе реставрации станковой масляной живописи ГосНИИР [1]. Эксперименты по укреплению нитей холста показали, что 1 % раствор фунори восполняет места разрывов нитей в своей микроструктуре [2]. Немаловажно отметить, что застарелые, грубые холсты, после укрепления фунори восстанавливают свойства гигроскопичности и эластичности, подходит для укрепления матовой живописи и живописи, чувствительной к воде [3].

Реставрация основы картины «Смеющаяся девочка» 1891 года с использованием фунори была проведено следующим образом: предварительно была снята микалентная бумага - картина размещалась лицевой стороной вверх на планшете, накрытом фильтровальной бумагой, соответствующая высоте подрамника, чтобы картина не прогибалась. Фрагмент фланели, смоченный в теплой воде ($t^{\circ} = 40-45^{\circ}\text{C}$), накладывался на участок картины, с выдержкой в 30 секунд. Микалентная бумага размокала и волокнами послойно снималась с поверхности картины. Излишки влаги пропитывались сухим ватным тампоном. Профилактическая заклейка снималась до линии

приклеивания крафта. Для проведения сложного укрепления использовался 1% фунори ($t^{\circ}=18-21^{\circ}\text{C}$). Был взят лист микалентной бумаги размером $41\times 32\text{см}$. Клей наносился на лицевую сторону картины флейцевой кистью №25 поверх листа микалентной бумаги, напитывая картину равномерным слоем. Пропитка велась от центра листа к краям, сверху вниз. Нанесённая сторона накрывалась плёнкой для избежание преждевременного высыхания. После нанесения профилактической заклейки на живопись, картина сверху накрывалась фторопластовой плёнкой. Велось пропаривание тёплым утюгом ($t^{\circ} = 40-45^{\circ}\text{C}$) 10-15 минут. Картина оставлялась под грузом на 10-15 минут для остывания. После велась просушка с помощью фильтровальной бумаги, сложенной в два слоя. С помощью тепла рук высушивалась профилактическая заклейка. С помощью утюга велась финальная просушка профилактической заклейки, повышая температуру от 30° до 45°C . После полной просушки картина оставалась под грузом 2 суток. Деформации холста и красочного слоя были выровнены.

В результате вышеописанного, следует отметить положительные стороны использования фунори в укреплении живописи и устранении деформаций холста в том, что раствор имеет минимальное воздействие влаги на картину, не оставляет ареалов и не изменяет цветовую гамму в красочном слое живописи, не меняет физические свойства картины. Опыт применения фунори в реставрации масляной живописи на холстах рекомендуем к изучению студентами-реставраторами и применению на аналогичных памятниках.

Список использованной литературы

1. ГосНИИР. Фунори как укрепляющий состав//<https://www.gosniir.ru/library/articles/conservation/funori.aspx>
2. Потенциал Funori для восстановления физических разрывов поврежденных целлюлозных волокон// <https://journals/openedition/org/ceroat/3899>
3. Водорослевый клей Fu-Nori// <https://artec.su/magazin/product/vodoroslevyj-klej-fu-nori-100-g/>

УДК 303.687.4

А. В. Котова

студент, Педагогический институт, кафедра ДИИР, группа Д-121,
E-mail: Kotova145@mail.ru

Н. А. Варламова

доцент, член СД РФ, Педагогический институт, кафедра ДИИР,
E-mail: darkessence88@gmail.com

ИССЛЕДОВАНИЕ ТРЕБОВАНИЙ К ИГРОВОМУ ОБОРУДОВАНИЮ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Аннотация: исследование требований к игровому оборудованию способствующему развитию интеллектуальных и творческих способностей у детей дошкольного возраста., современных технологий, и возможностей проектирования объектов детского игрового пространства.

Ключевые слова: дизайн, проектирование игрового оборудования, эргономические требования к объектам игровой среды.

На основании исследований авторов Н.В. Месенева, Н.П. Милова, В.Ф. Рунге, Ю.П. Манусевич, Х.В. Мицаева, Е.Н. Поляков, В. И. Рузина: в области проектирования объектов дизайна, психологии и педагогики, можно утверждать, что игровое оборудование имеет несколько функций: оно позволяет развивать творческие способности у детей, мелкую моторику и социальные навыки через игру. Современное оборудование позволяет совмещать интеллектуальное развитие с помощью игровых элементов, которые должны отвечать требованиям безопасности и соответствовать возрастной группе ребенка.

По мнению автора В. И. Рузина игровое оборудование для детей представляет собой специальные конструкции, которые разработаны для формирования досуга детей, образовательного и творческого развития детей разных возрастных групп. В современном мире спроектировать оборудование для детей становится более сложной задачей, которые требуют большего внимания к функциональности, безопасности и эстетики [4].

В процессе анализа аналогов было выявлено, что игровое оборудование охватывает широкий спектр изделий, от простых элементов до сложных конструкций и включает классификацию по следующим признакам: назначение, возрастная группа, место размещения.

Рассмотрим названные признаки подробнее.

По назначению игровое оборудование подразделяют на развивающее, спортивное, комбинированное.

Развивающее оборудование направлено на стимуляцию умственного и творческого развития (рис. 1)., и включает игровые элементы, направленные на развитие мелкой моторики, логического мышления (наклеивать наклейки, раскрашивать, учиться считать, проходить лабиринты).



Рис. 1. Развивающее оборудование по методике М. Монтессори

Следующая группа - спортивное оборудование предназначено для стимулирования физической активности ребенка, а также способствует развитию двигательного аппарата и координации (рис. 2). При этом у ребенка формируется самостоятельность и ловкость. Основное требование к такому оборудованию обеспечение безопасности ребенка в процессе двигательной активности, а также разнообразие спортивных элементов.



Рис. 2. Спортивное оборудование «Vorabo»

Комбинированное оборудование – направлено на сочетание физического и интеллектуального развития, социальной адаптации, эмоционального развития и т.д. (рис. 3). Такое оборудование включает элементы, позволяющие детям, учиться взаимодействовать друг с другом, соблюдать правила с помощью активных игр на свежем воздухе.



Рис. 3. Комбинированное уличное оборудование «Шелби»

По мнению авторов В.М. Войненко, В.М. Мунипова игровое оборудование подразделяют на следующие возрастные группы: до 3-х лет (младенцев и малышей), 3-6 лет (дошкольников), 6-12 (школьников), 12-15 лет (подростки). Физиологические особенности детей названных возрастных групп учитывают при проектировании игрового оборудования. Заметим, что каждый возрастной период предполагает особенности физического, психического и социального развития детей [1].

Младенцы и малыши (до 3-х лет): в данном возрасте у детей еще недостаточно развиты мышцы и координация, для этого необходимо простое оборудование, которое будет безопасным и устойчивым чтобы избежать травм. Игровое оборудование может включать в себя мягкие модули, развивающие коврики с разными текстурами и звуки природы [1].

Дошкольники (3-6 лет): дети в таком возрасте уже способны выполнять более сложные задачи. Игровое оборудование должно стимулировать развитие крупной и мелкой моторики, воображение, а также способствовать укреплению мышц. Оно может состоять из конструкций для физических игр, элементы для сюжетно-ролевых игр, бытовые приборы для изучения окружающего мира [1].

Школьники (6-12 лет): в данном возрасте у детей уже хорошо развита координация и физическая сила. Для этого игровое оборудование необходимо проектировать с помощью сложных конструкций, которые будут включать в себя высокие горки, турники и канаты [1].

По месту установки игрового оборудования можно разделить на открытые пространства и закрытые помещения.

Открытые пространства: основное внимание уделяется уличным площадкам, игровым комплексам, которые включают в себя песочницы, качели, горки, турники и спортивные площадки. Такие конструкции должны быть выполнены из прочных и устойчивых к погодным условиям материалов, что обеспечит долговечность и безопасность. Также необходимо обеспечить игровые комплексы искусственным ограждением, чтобы уберечь детей от выхода на проезжую часть.

Закрытые помещения: например, дом, детский садик, игровые центры, спортзалы, где используются разнообразные материалы, которые обеспечивают безопасную игровую среду. В таких помещениях могут использоваться лабиринты, игровые туннели и стенды с развивающими играми. Такие конструкции не должны быть с острыми углами, все материалы должны быть экологичными.

Детское игровое оборудование должно отвечать нормам эргономики. При выполнении проекта необходимо учитывать эргономические характеристики, антропометрические данные, возраст и физиологические факторы. Детское оборудование должно быть безопасным, но не должно препятствовать активности детей. Благодаря игровому оборудованию дети реализуют себя как исследователи, общаются друг с другом, учатся рисовать, проявлять соревновательный дух [2].

Обеспечение безопасности детей – это основное требование при проектировании детского оборудования. Для проектирования игровых площадок на улице важно создать искусственное ограждение. Оно поможет предотвратить выход детей с детской площадки и защитит от проезжающих машин. Так же важно обеспечить мягким покрытием для смягчения удара

при падении. Для обеспечения безопасности игрового оборудования дома необходимо учитывать отсутствие острых углов, безопасные клеи и краски [3].

При проектировании игрового оборудования необходимо формировать концептуальный образ, который будет адаптирован к восприятию детей определенной возрастной группы, что способствует формированию у детей воображения и фантазии. Детские игровые пространства должны выделяться оригинальным концептуальным решением, яркими цветами. Необходимо учитывать, как впишется игровой комплекс в окружающую архитектуру, зонирование.

При проектировании игрового оборудования важно сохранить для ребенка ощущение доступности всех элементов, удобства подхода к игровым элементам, открывания дверок, выдвигания ящиков, чувство его равноправного существования наряду со взрослым человеком [5].

Таким образом, игровое оборудование является сложной и многогранной конструкцией, которая требует учета множества факторов, включая возрастные группы, психолого-педагогические аспекты, эргономические и технологические требования. Такие игровые оборудования не являются лишь средством для развлечения, но и важным инструментом для всестороннего развития детей. Оно способствует формированию социальных навыков, улучшению физической подготовки.

Список использованной литературы

1. Войненко В. М., Мунипов В. М. Эргономические принципы конструирования. – К. : «Тэх-ника», 1988. – 199 с. – ISBN 5-335-00015-5.
2. Месенева Н.В., Милова Н.П. Тенденции формирования дизайна детских игровых площадок в современной городской среде // Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. 2003
3. Мицаева Х.В., Поляков Е.Н. Современные тенденции в проектировании детских игровых площадок // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2003. Т. 25. №5. С. 23-37. DOI: 10.31675/1607-1859-2023-25-4-23-37. EDN: WICPAH
4. Программа учебной дисциплины «Основы методики проектирования» предметной подготовки по специальности «052400 - Дизайн». - Владимир: ВГПУ, 2005 - 23 с.
5. Рунге, В.Ф., Манусевич, Ю.П. Учебное пособие. Эргономика в дизайне среды, М. : «Архитектура-С», 2007. - 328 с., ил.

Научное электронное издание

АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ И ОПЫТ МОДЕРНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Материалы региональной научно-практической конференции

Владимир, 24 декабря 2024 года

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