



Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования «Владимирский государственный  
университет имени А. Г. и Н. Г. Столетовых» (ВлГУ)  
Институт искусств и художественного образования

**Кафедра дизайна, изобразительного искусства и реставрации**

## **Современное художественное образование в парадигме развития отечественной культуры**

**Материалы всероссийской научно-практической конференции,  
посвящённой 90-летию профессора, члена «Союза художников России»  
первого декана Владимирского художественно-графического факультета**

**Алексея Тихоновича Антонова  
(1932-2005 гг.)**



Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Владимирский государственный университет  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»  
Институт искусств и художественного образования  
Кафедра дизайна, изобразительного искусства и реставрации

## СОВРЕМЕННОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ПАРАДИГМЕ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Материалы всероссийской научно-практической конференции,  
посвященной 90-летию профессора, члена «Союза художников России»  
первого декана Владимирского художественно-графического факультета  
Алексея Тихоновича Антонова (1932 – 2005 гг.)

Владимир, 19 мая 2022 года

*Электронное издание*



Владимир 2022

ISBN 978-5-9984-1224-0

© ВлГУ, 2022

© Коллектив авторов, 2022

УДК 378  
ББК 74.4

***Редакционная коллегия:***

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

**С. Е. Игнатъев**, доктор педагогических наук, профессор, МПГУ  
(член редколлегии);

**А. И. Скворцов**, кандидат искусствоведения, профессор, ВлГУ  
(член редколлегии);

**Л. А. Кошелева**, кандидат педагогических наук, доцент ВлГУ  
(член редколлегии)

Издаются по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

**Современное художественное образование в парадигме развития отечественной культуры [Электронный ресурс]** : материалы всерос. науч.-практ. конф., посвящ. 90-летию проф., чл. «Союза художников России» первого декана Владим. худож.-граф. фак. Алексея Тихоновича Антонова (1932 – 2005 гг.)). Владимир, 19 мая 2022 г. / Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых ; Ин-т искусств и худож. образования ; Каф. дизайна, изобр. искусства и реставрации. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2022. – 243 с. – ISBN 978-5-9984-1224-0. – Электрон. дан. (10,5 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 отечественного художественного образования и культуры, вопросам развития и взаимодействия в научной, образовательной, культурной сферах и опубликован по материалам всероссийской научно-практической конференции «Современное художественное образование в парадигме развития отечественной культуры», посвященной 90-летию профессора, члена «Союза художников России», первого декана Владимирского художественно-графического факультета Алексея Тихоновича Антонова (1932 – 2005 гг.). Конференция состоялась 19 мая 2022 года на базе кафедры дизайна изобразительного искусства и реставрации Института искусств и художественного образования ВлГУ. Сборник включает статьи, посвященные жизни, научной, педагогической и творческой деятельности профессора А. Т. Антонова; актуальным проблемам современного художественного образования и отечественной культуры; вопросу парадигмы развития научной, образовательной и культурной сфер во взаимодействии друг с другом. Рассматриваются тенденции активизации научных исследований, посвященных художественно-образовательным, методическим, социально-практическим, интеграционным вопросам развития культурно-образовательного пространства.

Издание адресовано преподавателям, аспирантам, студентам вузов.

ISBN 978-5-9984-1224-0

© ВлГУ, 2022  
© Коллектив авторов, 2022

# СОДЕРЖАНИЕ

## ЧАСТЬ 1

- *Кошелева Людмила Алексеевна*  
ПРОФЕССОР А. Т. АНТОНОВ. ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ.....7
- *Скворцов Александр Игнатьевич*  
«ИСТОРИЗМ» ВЛАДИМИРСКОЙ ХРАМОВОЙ ЖИВОПИСИ РУБЕЖА  
XIX – XX ВЕКОВ.....15
- *Скворцов Александр Игнатьевич*  
МЕТОДИКА РЕСТАВРАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ  
ЖИВОПИСИ КАК ОСНОВА ИХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ВОССТАНОВЛЕНИЯ.....26
- *Пучкова Наталья Николаевна*  
ВИЗУАЛЬНО-КОММУНИКАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАНСЛЯЦИИ  
РЕКЛАМНОГО СООБЩЕНИЯ.....34
- *Красулина Светлана Вячеславовна*  
ПРАКТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ СОТРУДНИЧЕСТВА НАПРАВЛЕНИЯ  
«РЕСТАВРАЦИЯ» ВЛГУ С КОВРОВСКИМ ИСТОРИКО-  
МЕМОРИАЛЬНЫМ МУЗЕЕМ. 2016 – 2022 ГГ. ....42
- *Кошелева Людмила Алексеевна*  
ЦВЕТ И ФАКТУРА В ЖИВОПИСНОЙ ГРАФИКЕ ХУДОЖНИКА  
АЛЕКСЕЯ АНТОНОВА.....48
- *Гагина Ольга Евгеньевна*  
РОЛЬ ПЕДАГОГОВ В СЛОЖЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ГРАФИКА А. Н. БОЧКИНА (1947 – 1989).....54
- *Варламова Наталья Андреевна*  
ИССЛЕДОВАНИЕ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ПРИМЕНЕНИЯ КОГНИТИВНОГО  
ПОДХОДА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ-ДИЗАЙНЕРОВ.....63
- *Матросова Инна Владимировна, Кошелева Людмила Алексеевна*  
РАЗГОВОР О ВЕЧНОМ. ПЯТЬ КАРТИН ХУДОЖНИКА  
АЛЕКСЕЯ АНТОНОВА.....66
- *Павлычев Василий Павлович*  
МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ СТУДЕНТОВ  
ПРИ ВЫПОЛНЕНИИ УЧЕБНЫХ ПОСТАНОВОК (НАТЮРМОРТ)  
НА ЗАНЯТИЯХ ПО ЖИВОПИСИ РАЗНЫМИ МАТЕРИАЛАМИ.....74
- *Александрова Елена Александровна*  
ВИДЫ ПОКРЫВНЫХ ЛАКОВ, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ В ИКОНОПИСИ.  
РАЗБОР ТЕХНОЛОГИИ И МЕТОДОВ ПОКРЫВНЫХ ЛАКОВ.  
ИЗУЧЕНИЕ И ВЫЯСНЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ В ДАЛЬНЕЙШЕЙ  
РЕСТАВРАЦИИ СТАНКОВОЙ ТЕМПЕРНОЙ ЖИВОПИСИ.....79

## ЧАСТЬ 2

- *Авдеева Софья Михайловна*  
О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ КИТАЙСКОГО ГРАФИЧЕСКОГО  
ДИЗАЙНА.....85
- *Борисова Екатерина Олеговна*  
ИССЛЕДОВАНИЕ ЦВЕТОПЕРЕДАЧИ В ТВОРЧЕСТВЕ  
Р. Р. ФАЛЬКА (1886 – 1958).....91
- *Верютина Алёна Дмитриевна*  
ОСОБЕННОСТИ ДЕТСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ГРАФИЧЕСКИХ  
СОСТАВЛЯЮЩИХ ДЕТСКОЙ НАСТОЛЬНОЙ ИГРЫ.....97
- *Власова Валерия Олеговна*  
МАСЛЯНАЯ И ТЕМПЕРНАЯ ЖИВОПИСЬ.....101
- *Герман Валерия Александровна*  
АКТУАЛЬНОСТЬ ВЫПОЛНЕНИЯ НАБРОСКОВ С НАТУРЫ В ПРОЦЕССЕ  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ, ОБУЧАЮЩИХСЯ  
ПО НАПРАВЛЕНИЮ «ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО».....105
- *Голец Екатерина Николаевна*  
ОБЗОР ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ  
В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ  
УЧАЩИХСЯ 6 – 7-Х КЛАССОВ.....110
- *Гришина Татьяна Евгеньевна*  
ВИЗУАЛЬНАЯ ЭКОЛОГИЯ, КАК ЗНАЧИМЫЙ ФАКТОР  
ФОРМИРОВАНИЯ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ.....118
- *Дмитриева Алёна Александровна*  
ПРОЕКТИРОВАНИЕ МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНОЙ МЕБЕЛИ  
ДЛЯ МАЛОГАБАРИТНЫХ ПОМЕЩЕНИЙ.....124
- *Дюковская Ксения Михайловна*  
СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ВЫСТАВОЧНЫХ  
ЭКСПОЗИЦИЙ.....129
- *Зубарева Александра Владимировна*  
РЕСТАВРАЦИОННЫЕ РАБОТЫ ПО МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ  
В «ГАЛЕРЕЕ СКАЗОК» ДТЮ Г. ВЛАДИМИРА, ВЫПОЛНЕННЫЕ  
СТУДЕНТАМИ НАПРАВЛЕНИЯ "РЕСТАВРАЦИЯ" ВЛГУ.....133
- *Кабанов Дмитрий Михайлович*  
ПРОЕКТИРОВАНИЕ ВИЗУАЛЬНО- ИНФОРМАЦИОННОЙ СРЕДЫ  
ВЕБ-САЙТОВ.....138
- *Карпова Вероника Александровна*  
К ВОПРОСУ ОБ ОТЕЧЕСТВЕННОМ ПЕЙЗАЖЕ В ГРАФИКЕ.....141

○ <b>Коровкина Анна Алексеевна</b> ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ ПОД СОВРЕМЕННУЮ ИНФРАСТРУКТУРУ КОВОРКИНГА РАМКАХ ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЯ.....	145
○ <b>Крюкова Екатерина Николаевна</b> ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ ВУЗА ИЛЛЮСТРИРОВАНИЮ.....	149
○ <b>Леваков Игорь Евгеньевич</b> ПРОЕКТИРОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ИГРОВОЙ СРЕДЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ С ОСОБЕННОСТЯМИ В РАЗВИТИИ.....	154
○ <b>Маркина Ева Владимировна</b> ТОНОВОЙ И ЦВЕТОВОЙ КОНТРАСТЫ В ОБУЧЕНИИ ЖИВОПИСИ.....	160
○ <b>Митюшина Ирина Петровна</b> ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТОНАЛЬНО-ЖИВОПИСНОЙ ТЕХНИКИ В ГРАФИЧЕСКИХ РАБОТАХ ГУРАМА НИКОЛАЕВИЧА ДОЛЕНДЖАШВИЛИ.....	163
○ <b>Николаева Алина Николаевна</b> ПРОБЛЕМА СОХРАННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СТАНКОВОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ.....	165
○ <b>Николаева Ксения Альбертовна</b> ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ СТУДЕНТАМИ ВУЗОВ С ХУДОЖЕСТВЕННОЙ НАПРАВЛЕННОСТЬЮ.....	169
○ <b>Никитина Ольга Станиславовна</b> ОБУЧЕНИЕ КОПИРОВАНИЮ ИКОНОПИСИ МСТЁРЫ НА ПРИМЕРЕ РАБОТ СТУДЕНТОВ РЕСТАВРАЦИОННОГО ОТДЕЛЕНИЯ.....	173
○ <b>Нозикова Оксана Михайловна</b> ШАР В СКУЛЬПТУРЕ: ПЛАСТИЧНОСТЬ И ОБРАЗ.....	177
○ <b>Нозикова Оксана Михайловна</b> ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ МЕТОДОВ ЭВРИСТИКИ В ПРОЕКТИРОВАНИИ ПРОМЫШЛЕННЫХ ИЗДЕЛИЙ.....	180
○ <b>Рагимханов Алексей Валентинович</b> СЮЖЕТ «ШЕСТВИЕ ПРАВЕДНЫХ» В ЦИКЛЕ РОСПИСЕЙ ДМИТРИЕВСКОГО СОБОРА.....	184
○ <b>Севастьянова Анастасия Андреевна</b> ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ДИЗАЙНЕ ВИЗУАЛЬНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ БРЕНДА.....	192

○ <i>Сошникова Алёна Павловна</i> РАЗВИТИЕ РЕСТАВРАЦИОННЫХ МАСТЕРСКИХ ВЛГУ ИМЕНИ А. Г. И Н. Г. СТОЛЕТОВЫХ КАФЕДРЫ ДИИР (НА ПРИМЕРЕ РЕСТАВРАЦИОННЫХ МАСТЕРСКИХ ВХНРЦ ИМЕНИ АКАДЕМИКА И. Э. ГРАБАРЯ).....	197
○ <i>Сунаиж Лея</i> У ИСТОКОВ СИРИЙСКОЙ ХРИСТИАНСКОЙ ЖИВОПИСИ.....	201
○ <i>Терентьева Валерия Евгеньевна</i> ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ СОДЕРЖАНИЯ ОБУЧЕНИЯ ЖИВОПИСИ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ К ПОСТУПЛЕНИЮ В ВУЗ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ.....	208
○ <i>Токарь Екатерина Сергеевна</i> ПРОЕКТИРОВАНИЕ ГРАФИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ.....	212
○ <i>Федоренкова Светлана Александровна</i> МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ.....	220
○ <i>Федотова Наталья Михайловна</i> СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ГОРЯЧЕГО И ХОЛОДНОГО БАТИКА.....	223
○ <i>Федотова Наталья Михайловна</i> ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТРУДОВ НИКОЛАЯ КРЫМОВА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ ЗАКОНАМ ПЕРЕДАЧИ ТОНА В ЖИВОПИСИ.....	228
○ <i>Чернова Татьяна Сергеевна</i> ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ ФОРМИРОВАНИЯ СПЕЦИАЛЬНЫХ УМЕНИЙ И НАВЫКОВ В ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ У СТУДЕНТОВ ВУЗА НА ОСНОВЕ СТИЛИЗАЦИИ ОБРАЗА КОНЯ.....	231
○ <i>Шеркунова Софья Вячеславовна</i> ОПЫТ РЕСТАВРАЦИИ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ СТУДЕНТОВ-РЕСТАВРАТОРОВ ВЛГУ НА ПРИМЕРЕ РОСПИСИ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО» ВЛАДИМИРСКОГО ОБЛАСТНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕДЖА ИМЕНИ А. П. БОРОДИНА.....	238

## ЧАСТЬ 1

УДК 378.12

### ПРОФЕССОР А. Т. АНТОНОВ. ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

*Л. А. Кошелева*

*кандидат педагогических наук, доцент  
кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»  
Института искусств и художественного образования  
Владимирского государственного университета  
(г. Владимир, Россия)*

В статье рассматривается личность профессора А. Т. Антонова, который внёс значительный вклад в художественное образование и культуру Владимирского края. Став основателем и первым деканом Владимирского художественно-графического факультета, он положил начало высшему художественному образованию региона. Как педагог, профессор Антонов воспитал не одно поколение творческих личностей. Будучи искусствоведом, он профессионально рассказал о творчестве владимирских художников. Являясь талантливым художником, "мастером нюанса", А. Т. Антонов сказал своё слово во владимирском изобразительном искусстве.

**Ключевые слова:** профессор А. Т. Антонов, первый декан, художественно-графический факультет, художник, учёный, педагог, искусствовед, современное художественное образование, отечественная культура.

2022 год - год 90-летия Алексея Тихоновича Антонова - кандидата педагогических наук, профессора, члена Союза художников России. Это событие - прекрасный повод обратить внимание учёных, педагогов, художников, деятелей культуры к вопросам современного художественного образования и глубже осознать его сущность в контексте парадигмы развития отечественной культуры. Понимая неразрывность взаимосвязи образования и культуры, особенно с точки зрения формирования ценностных ориентиров молодого поколения и общества в целом, А. Т. Антонов справедливо отмечал: *"Преподавая, мы ведь готовим себе зрителя, формируем зрителя. Без зрителя художник ничто."* [6].

Значимость вклада Алексея Тихоновича Антонова в региональную культуру и образование, как талантливого художника и основоположника высшего ху-

дожественного образования в нашем регионе, объективно высока. В 1978 году он организовал и стал первым деканом впервые открывшегося художественно-графического факультета Владимирского государственного педагогического института. Преподавая, профессор А. Т. Антонов подготовил несколько поколений педагогов и художников. Благодаря ему на факультет пришли профессиональные преподаватели–художники, представители разных направлений художественной деятельности.

Алексей Тихонович Антонов родился 21 марта 1932 года. Его родной город - Алексин в Тульской области. По собственному признанию, рисовать и мастерить с детства очень любил.

По окончании школы, Алексей отправляется в Москву и поступает на художественно-графический факультет Московского городского педагогического института им. В. П. Потёмкина. Спустя 5 лет - в 1954 году Алексей с отличием заканчивает вуз. Его педагоги - корифеи старой школы. Это известные советские теоретики и практики изобразительного искусства. Один из них - народный художник РСФСР, профессор П. П. Соколова-Скала.

После учёбы Алексей работает учителем рисования в школе, служит в рядах Советской Армии, преподаёт в вузе. А. Т. Антонов преподаёт на художественно-графическом факультете Ижевского педагогического института в первые годы его создания и становления.

Следующий жизненный этап - поступление в аспирантуру Московского государственного педагогического института. В 1970 году, в свои 38 лет, А. Т. Антонов защищает кандидатскую диссертацию. Его научным руководителем выступает "Патриарх советской методики преподавания изобразительного искусства", профессор Н. Н. Ростовцев.

Успешно окончив аспирантуру, А. Т. Антонов направляется в Марийский государственный педагогический институт. Впоследствии, 10 лет он руководит в нём кафедрой изобразительного искусства.

1976 год ознаменован для Алексея Тихоновича вступлением в Союз художников СССР. Став его членом в 44 года, А. Т. Антонов активно включается в творческую жизнь. Он участвует в выставках и, параллельно пробует себя в искусствоведческой деятельности. Впоследствии становится автором статей, каталогов, очерков о художниках.

В мае 1978 года Министерство Просвещения РСФСР направляет А. Т. Антонова открывать новый художественно-графический факультет во Владимирском государственном пединституте. К этому времени он уже состоялся как художник, искусствовед и педагог.

Алексей Тихонович с семьёй приезжает во Владимир и влюбляется в этот старинный русский город. Профессор Антонов - по праву считается отцом-основателем Владимирского худграфа. Он посвящает факультету 25 лет жизни и из них 10 лет заведует кафедрой изобразительного искусства. А.Т. Антонов преподаёт рисунок, живопись, композицию и методику обучения изобразительному искусству.

По воспоминаниям Алексея Тихоновича, в самом начале преподаватели и студенты ютились в непригодном помещении общежития. А. Т. Антонов лично едет в Москву и добивается решения вопроса. Спустя год, факультет переезжает в прекрасное историческое здание в центре города Владимира. В здании "Дома офицеров" художественно-графический факультет располагается 10 лет - с 1979 по 1989 годы.

Становлению факультета Алексей Тихонович отдаёт все свои силы, а период 1980-х годов связан с невероятным подъемом владимирского худграфа.

Академик Российской Академии Образования и Академии Художеств РФ, доктор наук, профессор Московского педагогического государственного университета *Станислав Петрович Ломов* вспоминает: "Мы - московские друзья Алексея Тихоновича очень уважали и всегда поддерживали в его нелёгком деле. Он очень болел за свой факультет и мог, если понадобится, открыть любые двери. 80-е годы - годы расцвета Владимирского худграфа. На общем фоне он выглядел очень убедительно. И заслуга в том, прежде всего, Антонова. Алексей Тихонович имел большой авторитет у коллег из Москвы. К нему постоянно направляли аспирантов для написания отзыва на авторефераты диссертаций..... Он все силы отдавал становлению культурной парадигмы области, это был невероятный подъем в 80-е годы." [4].

Алексей Тихонович искренне верил, что не зря вложил свои силы, талант и душу в создание владимирского худграфа. Он искренне считал его уникальным. Уникальным человеком был и он сам. Яркая, незаурядная личность, талантливый художник, педагог, учёный и искусствовед.

В течение жизни А. Т. Антонов плодотворно сочетает вузовскую педагогику с художественным творчеством, наукой и искусствоведческой работой. Диапазон его профессиональных интересов разнообразен - от детского творчества до проблем высшего художественно-педагогического образования. Профессор Антонов активно работает с аспирантами - пишет отзывы на кандидатские диссертации. Он - автор научно-методических трудов для художественно-графических факультетов. Выступает в качестве рецензента учебных программ, методических изданий и т.п.



А. Т. Антонов в мастерской со студентами первого набора худграфа.  
г. Владимир. 1981 год

Доктор наук, профессор Курского государственного университета *Николай Константинович Шабанов* так вспоминает о сотрудничестве с профессором Антоновым: "Алексея Тихоновича вспоминаю исключительно с теплотой и большим уважением! Мы пересекались с ним на конференциях, защитах диссертаций, других мероприятиях. Были участниками конференции в Карачаевске в 1988 году. В свое время Антонов очень поддержал многих аспирантов, которые обращались к нему за отзывом на диссертацию. В том числе и меня. Я ему очень благодарен. Об Алексее Тихоновиче остались только самые приятные и светлые воспоминания. Он никогда не отказывал в помощи, в консультации. В общении был отзывчив, деликатен, доброжелателен. Начинающим коллегам и аспирантам делал профессиональные замечания, все что говорил было по делу. Рекомендации давал четкие и конкретные. Объяснял понятно. Обладал большой эрудицией. Беседовать с ним было интересно. Помню, однажды при встрече он подарил мне свою методическую разработку по рисунку "Критерии оценки учебного рисунка с натуры". Она мне очень понравилась с профессиональной точки зрения, я нашел в ней много ценного для себя. Антонов был высоким специалистом в своем деле. Все, кто сотрудничал с Алексеем Тихоновичем помнят его как профессионала и замечательного доброго человека." [7].

А. Т. Антонов профессионально пишет статьи искусствоведческого характера, в частности, в центральных журналах "Художник" и "Юный художник". Он выступает в качестве автора и составителя каталогов художественных выста-

вок, буклетов. Алексей Тихонович доходчиво рассказывает о творчестве художников, понимая суть их работы и, будучи хорошо с ними знаком.



А. Т. Антонов и коллеги по худграфам СССР. 1980-е годы

Профессор Антонов интересуется проблемами методики обучения изобразительному искусству детей. Он считает, что выразительность акварельной техники необходимо использовать в обучении изобразительной деятельности. По мнению А. Т. Антонова, интерес к художественному материалу, стремление к его исследованию, способствуют проявлению детской творческой активности. От разнообразия способов и приёмов, которыми овладевает ребёнок, зависит выразительность создаваемого им изображения.

Надо сказать, что произведения художника Алексея Антонова - яркий пример использования выразительных возможностей акварели ради достижения художественной образности.

Алексей Тихонович любил своё дело и всей душой ему отдавался. Смыслом жизни для него было - искусство, занятие творчеством являлось жизненной необходимостью. Вместе с тем он очень любил преподавать, делиться опытом. Алексей Тихонович в течение всей жизни старался развиваться, никогда не довольствовался достигнутым. Он сочетал в себе такие качества, как острота ума, интеллигентность и простота, мог поддержать беседу на любую тему, обладал прекрасным даром рассказчика, имел широкий кругозор.

Особое обаяние притягивало к нему людей. Наряду со всей своей серьёзностью Алексей Тихонович имел большое чувство юмора, помогавшее в ситуаци-

ях, далёких от смешного. Как истинно творческий человек он был незащищённым, слишком открытым, но, вместе с тем всегда отстаивал справедливость, не боясь идти «против течения». Не умел и не желал никому завидовать, его отличало почти детское простодушие, душа романтика. Алексей Тихонович был очень музыкален, имел прекрасный слух и хороший голос, любил поэзию и наизусть цитировал любимые стихи, был начитан особенно в области изобразительного искусства.



Профессор А. Т. Антонов в мастерской со студентами худграфа.  
г. Владимир. 1997 год

Личность А. Т. Антонова, безусловно, нашла своё отражение в его творчестве. Алексей Антонов - это художник-лирик, хорошо знающий и чувствующий природу России. Основная идея его творчества – это необъятная любовь к России, ощущение божественного начала во всём, что нас окружает, и глубокое раздумье о душе. Алексей Тихонович был истинным патриотом, он очень любил свою страну – многострадальную Россию-матушку и переживал за её судьбу.

Изучение творческого наследия художника Алексея Антонова показывает, что он - один из тех владимирских художников, отличие которых в яркой индивидуальности художественного видения. И становится очевидным его особый вклад в изобразительного искусство нашего края конца XX - начала XXI века. В какой-то степени, это история о непонятом при жизни художнике, обретающем

заслуженную славу лишь после смерти. Его мягким, камерным, построенным на тонально-цветовых нюансах работам трудно докричаться до зрителя на фоне яркой контрастной "Владимирской школы живописи" или академического реализма. И как пронзительно одиноко в этой ситуации звучат слова художника: "... у меня цвет всё равно не закричит" ! [1]. Это и есть его творческое кредо. Сегодня, становится очевидным, что сохранив собственное "Я", А. Т. Антонов приобрёл творческую цельность и пронёс через жизнь преданность идее выражать не внешнее, а внутренний мир души.



А. Т. Антонов преподаёт "Рисунок" студентам худграфа.  
г. Владимир. 1980-е годы

Антонов - художник, достигший особой силы выразительности художественного образа. Ему интересно не просто отображать окружающий мир, а увидеть в материальном духовное. Посредством пейзажа или натюрморта рассказать историю жизни человека, его судьбу. Прикоснуться к уже непоправимо и безвозвратно ушедшему, пережитому.

Расцвет педагогической и творческой деятельности профессора, члена СХ России А. Т. Антонова приходится на Владимирский период. И сегодня можно с уверенностью утверждать, что он внёс достойный вклад в развитие культур-

но-образовательного пространства и искусства Владимирского края:

- как педагог - воспитал не одно поколение творческих личностей, проявивших себя в искусстве, науке, педагогике и культурно-просветительской деятельности;
- как искусствовед - профессионально рассказал о творчестве владимирских художников - коллег;
- как художник - в абсолюте реализовал свою творческую индивидуальность, и, будучи мастером нюанса, сказал своё слово во владимирском изобразительном искусстве.

Завершающим штрихом к портрету профессора А. Т. Антонова будут слова одной из первых выпускниц Владимирского худграфа, ныне старшего научного сотрудника Владимиро-Суздальского музея-заповедника, *Надежды Игоревны Севастьяновой*: "Это удивительный человек из той плеяды первооткрывателей, которые умеют брать на себя ответственность, умеют на пустом месте поднять новое дело. Вот такой Алексей Тихонович." [5].

### **Библиографические ссылки**

1. Воспоминания о становлении владимирского худ-графа [текст]: рук. А.Т. Антонова. – Владимир, 2003.
2. Кошелева, Л. А. Алексей Тихонович Антонов (1932-2005гг.) . У истоков Владимирского худграфа. Культурно-образовательное пространство "Золотого кольца России": история, современность и перспективы: материалы всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием. Владимир, 15-16 февраля 2019г. / Владим. гос. ун-т им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, Ин-т искусств и художеств. образования, Каф. дизайна, изобр. искусства и реставрации. - Владимир: Изд-во ВлГУ, 2019. - 211 с., С. 81-89 ISBN 978-5-9984-0949-3
3. Кошелева, Л. А. Владимирский период жизни и творчества Алексея Тихоновича Антонова (1932-2005 гг.). Материалы XXIV Межрегиональной краеведческой конференции (19 апреля 2019 г.) / Департамент культуры администрации Владим. обл., Гос. бюджет. учреждение культуры Владим. обл. "Владим. обл. универс. науч. б-ка им. М. Горького"; Отд. краевед. библиогр.; [отв. за вып. И. В. Мишина; сост. А. А. Тихомирова; тех. ред. М. И. Новикова]. - Владимир: Владим. обл. науч. б-ка им. М. Горького, 2020. - 600 с.: ил., С. 273-285 ISBN978-5-904394-44-8 7
4. Ломов, С.П. Из выступления на Всероссийской научно-практической конференции с международным участием "Культурно-образовательное пространство "Золотого кольца России": история, современность и перспективы",

посвященной 40-летию со дня открытия Владимирского художественно-графического факультета [текст]: рук. Л.А. Кошелевой. – Владимир, 2019.

5. Рузин, В.И. Начало. Воспоминания и размышления о владимирском художественно-графическом факультете [текст] / В.И. Рузин // «Годова гора» Литературно-художественный и краеведческий сборник. – Владимир: Транзит-Икс, 2002. - С. 111 – 120.

6. Текст радиопередачи из цикла «Неслучайные встречи» [текст]: рук. О.Крыловой. – Владимирское областное радио. - 2002. - 11 февраля.

7. Шабанов, Н.К. Из телефонного разговора с дочерью Людмилой Кошелевой (Антоновой), записанного 30.01.2019. [текст]: рук. Л.А. Кошелевой. – Владимир, 2019.

## **PROFESSOR A. T. ANTONOV. TOUCHES TO THE PORTRAIT**

*L. A. Kosheleva*

The article examines the personality of Professor A. T. Antonov, who made a significant contribution to the art education and culture of the Vladimir Region. Becoming the founder and the first dean of the Vladimir Art and Graphic Faculty, he laid the foundation for higher art education in the region. As a teacher, Professor Antonov has brought up more than one generation of creative personalities. Being an art critic, he spoke professionally about the work of Vladimir artists. Being a talented artist, a "master of nuance", A. T. Antonov had his say in the Vladimir fine art.

**Keywords:** Professor A. T. Antonov, first dean, art and graphic faculty, artist, scientist, teacher, art historian, modern art education, national culture.

УДК 7.01

## **«ИСТОРИЗМ» ВЛАДИМИРСКОЙ ХРАМОВОЙ ЖИВОПИСИ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ**

*А. И. Скворцов*

*кандидат искусствоведения, профессор  
кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»  
Института искусств и художественного образования  
Владимирского государственного университета  
(г. Владимир, Россия)*

Исследуемая тема рассматривается в контексте установления истоков и развития интереса к проблеме «историзма» в храмовой монументальной живописи как к выражению «русской национальной идеи», воплощенной в наглядной художественной форме. Рассмотрены наиболее яркие персонажи и события владимирской истории как лейтмотив церковных живописных композиций. Выявляются причины недостаточного внимания к указанным памятникам в современной реставрационной практике и в программном убранстве храмовых интерьеров.

**Ключевые слова:** Владимирская земля, роспись белокаменных храмов, исторические образы и сюжеты, характер живописных программ.

Следует сразу же оговорить, что под «историзмом» в настоящем случае необходимо подразумевать не только событийное выражение самого жанра живописи, но и его мировоззренческое наполнение, аккумулирующее его образную структуру в ярко выраженное стилистическое явление со своей оригинальностью и самобытностью. На таком пути последнее неизбежно должно было созревать и оформляться в определенном диалектическом единстве глубоких духовных объединительных процессов, интегрированных в принципиальные идейные установки времени и закрепленных в общегосударственных, эпохальных знаковых символах России, каковыми для всего XIX века стало строительство Храма Христа Спасителя в Москве как символа национальной победы в Отечественной войне 1812 года и восстановление древнерусских святынь в Киеве, Новгороде, Владимире, Москве. Храм Христа Спасителя строился долго (1832–1889), в «русском стиле», исключительно на народные пожертвования, с чувством всеобщности дела. Софийские соборы Киева и Новгорода и Успенские храмы Владимира и Москвы возрождались тоже как память священной истории Отечества, как раритеты Святой Руси. Современность представлялась как продолжение «древности», в которой видели объединительное начало жизни всего русского общества.

В переложении на художественный язык обозначенный выше «историзм» храмового искусства может рассматриваться как определенный инновационный шаг в поступательном развитии стилеобразующего процесса всего XIX века – от иноземного академизма к отечественному ретроспективизму с его поисками корней национальной самобытности. Такая ситуация не могла не выразиться в идейной борьбе духовных и художественных течений тогдашнего времени, достаточно четко определившихся уже к середине столетия. Для наглядности об-

ратим здесь внимание, хотя бы и тезисно, на самые показательные примеры этого мыслительного движения России.

Первыми здесь оказались бурные события не только рубежа XVIII–XIX столетий, но и последующих десятилетий нового века. Революционные события во Франции перекинулись на многие страны Западной Европы, грозя разрушить установившийся миропорядок. Последовательность проводимой «охранительной политики» восшедшего на престол после декабрьского восстания 1825 года императора Николая I была полностью продиктована поисками для России самостоятельного пути развития и обретения ею самобытной национальной идеи, способной объединить все слои общества и все сферы общественной жизни страны. Практически весь XIX век пройдет в атмосфере острой идейной борьбы двух направлений русской общественной мысли, представленной так называемыми «западниками» (П. В. Анненков, Т. Н. Грановский, И. С. Тургенев, П. Я. Чаадаев, А. И. Герцен, В. Г. Белинский и др.) и «славянофилами» (бр. И. С и К. С. Аксаковы, бр. И. В. и П. В. Киреевские, Ю. Ф. Самарин, А. С. Хомяков, В. И. Даль, А. Н. Островский, Ф. И. Тютчев и др.), каждое из которых ратовало, соответственно, или за западноевропейский или русский путь развития страны. Последний, всячески поддержанный самим императором, принял сразу же формы официальной доктрины, сформулированной тогдашним министром просвещения графом С. С. Уваровым предельно точно и кратко: «Православие, самодержавие, народность». Знаменитая триада войдет в жизнь всего XIX столетия, вдохновляя все патриотические порывы общества.

В таком случае «историзм» направленности творческой мысли становился уже изначальным звеном вдохновения. Многовековое православие уже исторически было неисчерпаемым источником многообразных религиозных сюжетов и образов. Но стиль написания их, все еще облеченный к тому времени в западноевропейские академические формы, никак не мог служить выражением духа отечественного древнерусского письма. Воспринятый извне, этот стиль не являлся выражением духа русского народа по существу. На смену церковной «картине» с ее индивидуализмом западного мировосприятия вновь должен был прийти символизм художественной формы, ярко выраженной в русской иконописи и стенном письме.

Отсюда, естественно, проистекал и целый ряд первоочередных организационных мероприятий общегосударственного масштаба, предусматривавших охрану памятников старины, в том числе церковной живописи. Шаги по ориентации церковного искусства на древнерусское наследие теперь прочно входили в художественную практику, закрепившись созданием в 1855 году класса цер-

ковной иконописи в Императорской Академии художеств. Еще в 1832 году «Устав строительный» ввел строгий запрет на разрушение древних зданий, а в 1842 году уже указом Синода церковным властям предписывалось принять меры к тому, чтобы строго сохранялся внешний и внутренний вид старинных церквей и запрещалось производить их перестройку и заменять древнюю роспись на новую. Это имело свои последствия, в том числе и на Владимирской земле. С 1830 года здесь широко развернулась деятельность академика живописи Федора Григорьевича Солнцева (1801–1892), командированного Академией художеств для обследования белокаменных храмов и спасения их древнейших росписей. В 1843 году были раскрыты византийские фрески XII века в Дмитриевском, а в 1859 году живопись Андрея Рублева и Даниила Черного в Успенском соборах Владимира. В том и другом случае это было результатом предпринятых тогда первых реставраций этих памятников. Восстановление Дмитриевского собора (1837–1847) проводилось по непосредственному указу императора Николая I к 700-летию Москвы, а Успенского (1882–1891) по «высочайшему соизволению» Александра III и Николая II. В том и другом стены внутри были расписаны по настоянию Ф. Г. Солнцева артелью палехских иконописцев Софоновых в «древней манере», ориентированной на стиль древнерусской живописи, хотя этому были и активные возражения в пользу академического письма.

И все же несмотря на масштабность предпринимаемых мер по славяновизации православного художественного мира, последний носил поначалу скорее характер восстановления его утерянной иконографической традиции, нежели глубинного идейного наполнения, сопряженного с вливанием в храмовый образ полнокровного символизма новых исторических героев, преисполненных староотеческой святости. Поэтому вполне закономерным представляется, что после новой росписи Дмитриевского собора во Владимире в 1840-е годы, основу которой составили хрестоматийно известные евангельские сцены, в Успенском соборе чуть позже шаг был сделан в сторону совершенно нового «историзма», обоснованного реалиями уже героических событий прошлого самой Владимирской земли. Некрополь того же Успенского собора с захоронениями в нем славных представителей рода владимирских мономаховичей, устроенный еще Всеволодом III в XII веке в его галереях, становится настоящим первоисточником развития исторического жанра в новых росписях храма, дав тем самым широкую дорогу для распространения его во всей владимирской церковной живописи конца XIX – начала XX века. Память о выдающихся потомках повсеместно становится излюбленной темой живописных композиций. В том же Успен-

ском соборе они занимают практически все площади всеволодовских галерей. На их стенах развернуты самые значительные сцены владимирской истории. В северной, например, «Убиение Андрея Боголюбского в 1174 году» (Рисунок 1.), помещенная над ракой с его мощами, и «Святые мученицы Христина, Агафья, Феодора и Мария» – покровительницы великих владимирских княгинь, погибших в огне монголо-татарского пожара в 1238 году и захороненных в этой стене.



Рисунок 1. Владимир. Успенский собор. XII в. Н. М. Софонов. Убийство Владимирского князя Андрея Боголюбского. Роспись северной галереи. 1882–1884 гг.

Самые монументальные композиции находятся в западной галерее. Здесь представлены сцены, отражающие важнейшие события в жизни города. Напротив центрального нефа на уровне хор – «Перенесение тела великого князя Георгия Всеволодовича из Ростова во Владимир после убийства его татарами в 1238 году на реке Сити» (Рисунок 2.). Слева от нее, напротив южного нефа андреевского собора – «Погребение великим князем Ярославом русских воинов, убитых татарами в 1238 году». Далее на южном участке западной стены – «Епископ Митрофан облакает владимирских княгинь в схиму во время взятия города татарами в 1238 году». Справа от центральной композиции, напротив северного нефа андреевского собора, – «Передача иконы Владимирской Богоматери в 1395 году великому московскому князю Василию Дмитриевичу и митрополиту Киприану». В этой же галерее, на ее восточной стене, в аркатурно-колончатом поясе андреевского храма, – «Строители Успенского собора Андрей Боголюбский и Всеволод III».



Рисунок 2. Владимир. Успенский собор. XII в. Н. М. Софонов. Перенесение тела великого князя Георгия Всеволодовича из Ростова во Владимир после убийства его монголо-татарами на реке Сити в 1238 году. Роспись западной галереи собора. 1882–1884 гг.

В южной галерее, как и в северной, тоже две исторические композиции. Одна из них – «Чудо у гроба святого князя Глеба», рассказывающая о событиях 1410 года, когда войска татарского хана Талыча разорили город и осквернили собор. Увидя в храме белокаменную гробницу князя и думая найти в ней золото и драгоценности, грабители решили отодвинуть крышку. И тогда «изыде страшный велик пламень из гроба и падоша варвары от страха яко мертви». На противоположном конце этой галереи, в западной ее части – «Собор Владимирских святых», представленный наиболее почитаемыми святителями Владимирской земли.

В то же время центральный основной объем храма, то есть андреевская часть, полностью была посвящена традиционной евангельской истории. За этим можно усматривать явное желание влить владимирскую тему в основополагающую канву сюжетов Нового Завета как продолжение ее «славянской соборности», программно выраженной и в стилеобразующей ее основе и в насыщающей ее образности.

Что касается «рублевской темы», то она была поставлена здесь как лейтмотив всего стилевого «историзма» вновь создаваемой живописи Н. М. Софопова. Стремление всячески поддержать историческую ретроспекцию выдающегося наследия храма и влить ее во вновь нарождающийся объединительный национальный «русский стиль» породило повсеместное появление так называемой «стилизации под старину», когда подлинная новооткрытая живопись Рублева

была «прописана» в указанном стиле, а весь остальной огромный объем собора заново расписан «в манере Рублева». Подобный стилевой компромисс, его некая усредненность, наследующая, с одной стороны, традиции древнего письма, а с другой создающая в новых реалиях новый живописный синтез, и легли в основу того «историзма», который стал определяющим направлением во владимирской храмовой живописи конца XIX – начала XX века. Ньюансы в росписи вносили как сам живой отклик на те или иные исторические события, так и оригинальность их воплощения, о чем свидетельствуют все выполненные в тот период произведения.

Первым на этом пути был, видимо, собор Рождества Богородицы в Боголюбове (1751–1756), расписанный заново в 1891 году артелью палехского иконописца Льва Ивановича Парилова практически сразу же вслед за Успенским собором во Владимире. На стенах вновь всплывают рублевские образы, становясь своеобразной перефразировкой композиции Андрея Рублева «Страшный суд» в упомянутом памятнике (Рисунок 3.). Неслучайно, что к работам был проявлен интерес Императорского Московского археологического общества, которому автор росписей представлял проект, в котором специально оговаривалось, что все будет выполняться «на точном основании существующих правил при восстановлении древних фресок».



Рисунок 3. Боголюбово. Собор Рождества Богородицы. XII–XVIII в. Л. И. Парилов.  
«Страшный суд». Роспись западной стены. 1891 г.

Владимирская историческая живопись откликалась, как правило, на все важнейшие события, почерпнутые из арсенала общероссийского и местночтимого прошлого. Наиболее яркий след в этом направлении оставила уже упоминавшаяся нами палехская иконописная мастерская Софоновых, выполнявшая монументальные росписи в характерном русском стиле. При написании использова-

лась традиционная древнерусская техника темперной живописи с ее символической и условностью изобразительного языка, локальностью открытого чистого цвета, звучностью и пышностью свободного растительного орнамента, декоративностью линий, обобщенностью форм. В 1903 году на средства самого Н. М. Софонова росписью были оформлены залы исторического музея Владимирской ученой архивной комиссии. Они были выполнены в том же стиле, как и во владимирском Успенском соборе, где мастерская работала в конце XIX века. Росписи включили в себя пышный травный орнамент и четыре портрета великих владимирских князей: Владимира Мономаха, Андрея Боголюбского, Всеволода Большое Гнездо и Александра Невского.

Удачно найденные приемы русского стиля стали для мастерской своего рода ориентиром для росписей подобного жанра. В этом отношении особо сильное впечатление производит живопись в переходах палат Андрея Боголюбского. Сохранившаяся белокаменная галерея XII века в бывшем дворцовом комплексе в Боголюбове украшена сценами, выполненными по мотивам древнерусской «Повести об убийстве Андрея Боголюбского», которые произошло здесь в 1174 году (Рисунок 4.). Сцены разворачиваются последовательно – от заговора до убийства и погребения князя. Написанные в яркой иконописной манере, они являют собою образец живейшего интереса к далекой старине, импровизация которой находит свое прямое отражение в формах программно выполненной стилизации, где немаловажную роль играли ковровый орнамент на сводах как недвусмысленно понятое райское место на земле, уготованное для первого устройства Владимирского княжества.



Рисунок 4. Боголюбово. Палаты Андрея Боголюбского. XII в. Мастерская Софоновых. Общий вид росписи. 1913 г.

Примечательно, что росписи были выполнены к 300-летию царствующего «Дома Романовых». Отсюда и та героика звучания трагических сцен, доведенная до символизма, вневременной и внепространственный характер которого был всеобщ и весьма близок пониманию современника. Напомним, что в этом проявлен также своеобразный провидческий историзм боголюбивских росписей, написанных буквально в преддверии гибели последнего императора России Николая II (1918).

Юбилей царствующей династии Романовых стал в начале XX века едва ли не самой популярной темой церковных росписей по всей России, в том числе и на Владимирской земле и отличался необычайно широким разнообразием их художественных решений. В интересном ключе был оформлен интерьер Георгиевского придела в Успенском соборе Владимира. Сам придел был построен в 1862 году в связи с 1000-летием России (862). Это позволило более представительно почтить память легендарного великого владимирского князя Георгия Всеволодовича, героически погибшего в борьбе с монголо-татарами в 1238 году. Столь презентативная функция придела перешла в него от самого древнего храма вместе с глубокой сакральностью последнего, наполнявшей собою все духовное пространство сооружения. Насколько внутренне тонко это уловил и материально воплотил в своем проекте его строитель архитектор Н. А. Артлебен можно судить по той виртуозно выстроенной им пространственной оси «север-юг», на которую в единый объем нанизаны все три постройки – колокольня (1810), придел (1862) и белокаменный собор (XII век), естественно создающие чувство движения по указанной оси. Это к тому же закреплено целым рядом архитектурных и художественных приемов. У всех четырнадцати опорных столбов (пилонов) расписаны были лишь северные и южные грани, что естественно вовлекало входящего в храм с севера в торжественное шествие через указанную колоннаду.

Роспись придела выполнена иконописцами знакомой уже мастерской Софоновых. В ней программно воплощены и сами образы святых (Рисунок 5.). По случаю юбилея и в соответствии с историческим ранжиром взору предстают небесные покровителя царствующей династии и первые поборники христианства и защитники православной веры: равноапостольные царь Константин и царица Елена, основатели и крестители Руси равноапостольные княгиня Ольга и князь Владимир, Святой благоверный великий князь Александр Невский и такие престолярные святые как Божий человек Алексей, Серафим Саровский, целитель Пантелеймон и другие. В таком контексте роспись становится

ярким проводником национальных идей соборности русского православия, самодержавия и народности.



Рисунок 5. Владимир. Успенский собор. XII в. Георгиевский придел. 1862. Мастерская Софоновых. Единоличные изображения на пилонах (Царица Елена, Царь Константин, Княгиня Ольга, Князь Владимир Святой, Князь Александр Невский, Великомученица Екатерина)

Другим не менее впечатляющим вариантом живописных мероприятий 1913 года может служить роспись западного притвора церкви Бориса и Глеба XII века в Кидекше под Суздалем, выполненная, видимо, иконописцами суздальской артели Быковых. Она полностью посвящена теме библейского «Сотворения мира» (Рисунок 6.), чрезвычайно редкой для монументальной живописи того времени, что закономерно ставит вопрос об истоках подобного замысла. В свете юбилейных мероприятий и неординарности самого храма авторы программы видели свою задачу в поиске прежде всего идейной первородности тех знаковых событий, которые всплывали из памяти, будучи сакраментальными по существу. Династию Романовых можно было расценивать не только как продолжение династии Рюриковичей, но и глубже – как первоначало русского и всеобщего мира, а самодержавие как его божественный миропорядок. Что касается князя Юрия Долгорукого, строителя самого храма, то это основатель Москвы и многих других русских городов. Это строитель первых белокаменных храмов на Руси, первым из которых был храм в Кидекше, названный в честь первых русских святых князей Бориса и Глеба. Даже сама живопись в храме, как бы вторя удачно найденной идее универсальной первичности всех связей памятника с его историческим содержанием, выполнена впервые масля-

ными красками и впервые не по традиционной известковой штукатурке, а по цементной, нанесенной на новейшие бетонные плиты. Представляется, что феномен «первичности» как синтезирующий момент всего замысла росписи в целом, логично подвел ее художественную программу к «Сотворению мира», к первым дня его жизни, одухотворенным Небесным Царем, подобно Царю Земному, устанавливающему земной миропорядок. Явно, что доктрина о Москве как о Третьем Риме вновь всплывает из недр истории, чтобы пропитать исконную соборность идеей духовного единения людей.



Рисунок 6. Кидекша. Церковь Бориса и Глеба. 1152 г. Западный притвор. «Сотворение мира» 1913 г.. Общий вид росписи

Роспись в Кидекше оказалась последней в ряду памятников монументальной живописи рубежа двух исторических эпох. Революционная Россия, пришедшая на смену императорской, переставила все акценты в историческом триединстве общерусской национальной идеи. Православие подверглось искоренению, самодержавие рухнуло, а народ стал героем новой истории, в которой прошлое, уйдя в небытие, оставило по себе лишь музейную память. Но даже в такой ситуации уцелевшие росписи являют собою произведения не только яркого художественного письма, но и глубокого идейного содержания, овеянного героическими событиями отечественной истории, поднимавшими патриотический дух всего народа. Нигилизм ушедшей эпохи оставил поздние церковные росписи или в руинах, или переписанными с большими искажениями. Но и сегодня ценностные ориентиры продолжают еще сохранять ретроспективный подход, включая в орбиту внимания преимущественно раритеты Древней Руси. «Новоделы» же XIX столетия, о которых шла речь, так и не успели войти в состав памятников старины, чему в немалой степени способствовала уничижительная их критика со стороны главного идеолога советской реставрации И. Э. Грабаря

(1871–1960). Сегодня совершенно очевидно, что продолжающееся их разрушение вычеркивает из нашей памяти то живое чувство сопричастности с великой историей Отечества, которое они несли в своих живописных образах в православный народ.

## **"HISTORICISM" OF VLADIMIR TEMPLE PAINTING THE TURN OF THE XIX–XX CENTURIES**

*A. I. Skvortsov*

The topic under study is considered in the context of establishing the origins and developing interest in the problem of «historicism» in temple monumental painting as an expression of the «Russian national idea» embodied in a visual artistic form. The most striking characters and events of Vladimir's history are considered as the leitmotif of church pictorial compositions. The reasons for the lack of attention to these monuments in modern restoration practice and in the program decoration of temple interiors are revealed.

**Keywords:** Vladimir land, painting of white stone temples, historical images and plots, nature of painting programs.

УДК 7.02

## **МЕТОДИКА РЕСТАВРАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ КАК ОСНОВА ИХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОССТАНОВЛЕНИЯ**

*А. И. Скворцов*

*кандидат искусствоведения, профессор  
кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»  
Института искусств и художественного образования  
Владимирского государственного университета  
(г. Владимир, Россия)*

Исходя из многолетнего опыта работы с владими́ро-суздальскими памятниками монументальной живописи поставлен вопрос о пагубности сложившейся сегодня практики включения в разрешительные методики их восстановления исключительно технико-технологических процессов, напрямую не касающихся приемов сохранения художественно-стилистической подлинности произведе-

ний, сохранение которой остается до сих пор прерогативой индивидуального вкуса художников-реставраторов.

**Ключевые слова:** всемирное культурное наследие ЮНЕСКО, памятники белокаменного зодчества, монументальная живопись, методы восстановления.

Сразу же следует отметить, что новизна поставленного вопроса состоит как раз в том, что методические основы реставрации монументальной живописи, базирующиеся сегодня лишь на материальной основе реставрируемого произведения, никак не отражают ее другую, не менее важную сторону – художественную оригинальность, что зачастую приводит к утере объектом его подлинности. Особо недопустимым это представляется по отношению к рассматриваемым нами памятникам ЮНЕСКО, требующим всемерного сохранения их начального облика.

Естественно, что более глубокое прояснение сложившейся ситуации подводит нас к попытке рассмотреть конкретные примеры подобных рецидивов, относящихся как к памятникам древнерусской живописи, так и Нового времени. Обратимся к наиболее характерным их вариантам.

Первый вариант. В 1980–1982 годах в Успенском соборе во Владимире проводилась реставрация фресковой композиции Андрея Рублева «Страшный суд» 1408 года. В процессе восстановления живописи встал вопрос о способах восполнения утрат ее красочного слоя. Утвержденная методика предписывала тонирование утрат выполнять хорошо испытанным способом – «акварельными красками методом пуантели». Это обеспечивало восполняемой живописи визуальную нейтральность. Даже при возможных нежелательных эффектах акварельные краски легко могли смываться, становясь полностью обратимыми. Пуантельность же («точечность») нанесения их на утраченную поверхность придавала последней ощущение воздушной прозрачности.

К сожалению, исполнитель, будучи уже опытным реставратором, увидел свою задачу в нечто большем – в воссоздании самой манеры письма Андрея Рублева, подменяя авторские приемы живописи своей личной интерпретацией их. Теперь места утрат красочного слоя стали местами активного восполнения авторских форм. Изменилась сама природа тонирования утрат. Для подобных целей была изобретена даже специальная смесь – так называемая «грязца». Как поясняют ее авторы, она представляет собой раствор сажи и копоты, который кипятится в воде с небольшим добавлением этилового спирта [4; 57]. Подобный «алхимический» краситель, будучи по своей природе ахроматическим, полностью механически исключал цвет из процесса тонирования. Последнее

становилось процессом манипуляций с серым тоном, работающим в широком диапазоне по светлоте – от белого до черного. Прием нейтрального заполнения утрат был заменен активной формой восполнения утраченного, то есть дополнением рублевской гармонии. Именно на этой стадии тонирования так называемая «грязца» превратилась в грязную мешанину реставрационных вмешательств, не только принципиально искаживших рублевские образы, но и агрессивно вторгшихся в самую материальную структуру произведения, ставшую практически необратимой (Рисунок 1.).



Рисунок 1. А. Рублев. Христос во славе. Деталь. Роспись свода в центральном нефе. Владимир. Успенский собор. 1408 г. Вид до и после реставрации. 1982 г.

Очевидно, что в рассматриваемом случае сомнительная результативность методики для конечных итогов реставрации не могла не вызвать острой реакции со стороны ведущих специалистов страны по творчеству Андрея Рублева, в частности А. И. Комеча и Г. В. Попова (ВНИИ искусствознания): «... И то, что мы увидели, оказалось поразительным, но не по яркости выявления авторской живописи, а по искажению ее художественного языка и поэтического очарования. Лики потеряли доверительную мягкость выражения, ту особую национальную манеру эмоционального переживания, которая составляет специфику творчества Рублева. Тонировки «грязцой» превратили светящуюся плавь красочной поверхности в обезличенную серую пористую массу, которая теперь подавляла образ проглядывавшего через нее подлинника. Черты лиц оказались искаженными, часто они стали выглядеть глуповато-округлыми. Подчеркнутая

рельефность придала изображениям ремесленную скульптурность... Легкие, как бы наполненные воздухом одежды оцепенели, превратились в жесткую корку... Мы, по существу, потеряли памятник, являвшийся уникальным во всей нашей культуре» [2; 262–267].

В значительной степени такой исход был предопределен самой методикой, создававшейся в узкопрофессиональной среде и носившей сугубо технический характер. Тонирование было прописано как необходимая стадия работ, но не конкретизировано правилами его проведения и, по существу, бесконтрольно отдавалось на откуп художественному воображению реставратора. Здесь уместно напомнить, что вряд ли случайным был факт, когда еще за 60 лет до этого (1918) основоположник научной реставрации И. Э. Грабарь (1871–1960), работая над сохранением древних фресок во Владимире, ввел за правило проводить их реставрацию только «в присутствии» искусствоведов и историков древнерусского искусства – самого И. Э. Грабаря, А. И. Анисимова, В. Т. Георгиевского [1; 67–73]. Подобное сотворчество устраняло возможные разночтения во взглядах на ход реставрации, в том числе и на тонирование утрат красочного слоя живописи и ее записи, удерживая саму реставрацию в пределах сохранения подлинности памятника методами исполнительного, а не художественного мастерства.

Второй вариант. Он раскрывает характер последующих реставрационных работ, проведенных по тем же фрескам Андрея Рублева со сценами «Страшного суда» в центральном нефе под хорами в 2015–2016 годах. В интересующем нас плане выполнялась расчистка живописи от наслоившейся за более чем тридцатилетний период пыли и копоти и удаление предыдущих тонировок «грязцой», выполненных в 1982 году и вызвавших резкую критику со стороны специалистов. Но последнее выполнялось уже не в полную силу, а лишь «поверхностно», поскольку была опасность утраты уже самого подлинного красочного слоя. Поэтому результатом реставрации стало достаточно заметное расхождение росписей на северном и южном склонах нефа по светлости их цветового тона. Разночтение предполагалось погасить, видимо, за счет постепенного запыления красочного слоя. Но этого не произошло, поскольку недопустимым просчетом в реставрации стали невыполненные профилактические работы по грандиозному резному иконостасу собора, обильно покрытому пылью, сразу же ставшей источником свежих загрязнений фресок Андрея Рублева. Поэтому балансировка красочного слоя по светлоте тона так и не произошла: росписи южного склона нефа так и остались более темными, а северного, где проводилась выборка «грязцы», более светлыми, в результате чего тоновые решения так и не

получили искомого равновесия, а живописные образы – первоначальной гармонии, оставшись за вуалью плотной копоти, исказившей очарование подлинника.

Третий вариант. Он касается итогов многолетней реставрации фресок в Спасо-Преображенском соборе Евфимиева монастыря в Суздале, выполненных костромскими иконописцами во главе Гурия Никитина и Силы Савина в 1689 году. Реставрационное восстановление же их относится ко второй половине XX – началу XXI века. За этот период все фрески в храме полностью были расчищены от поновлений, выполненных в 1860–1877 годах (через два столетия) артелями талантливых мастеров, возглавляемых костромским иконописцем Алексеем Пономаревым и палехским иконописцем Иваном Хреновым (Рисунок 2.).

Методика, утвержденная Министерством культуры РФ по реставрации этого памятника, всецело была ориентирована на полное снятие записей с древних фресок. При этом мелкие утраты красочного слоя на ней рекомендовалось тонировать «методом пуантели» в цвет авторской живописи, а на крупных фрагментах с вновь подведенным штукатурным грунтом и в местах больших утрат живописи тонировки выполнялись «лессировочно с воссозданием утраченного рисунка росписей в цвете и тоне». Последнее, как раз, и делало возможным проявить художникам свою творческую фантазию, что и произошло. Отдельные участки плохо сохранившейся древней росписи потребовали новых хорошо зримых их прописей взамен удаленных при реставрации, которые с успехом могли бы быть сохраненными. Другие же участки в силу плохого состояния их красочного слоя так и оставались в размытости цвета и неопределенности форм, что, соответственно, ставит вопрос о целесообразности в определенных случаях проводить удаление записей XIX века, не определив их художественного значения.

В целом же конкретный случай в Суздале, конечно, не единичен. И это исходит из того, что современная практика сохранения памятников монументальной живописи ориентируется по большей части на ее древние образцы, игнорируя поздние, что является прямым продолжением идей и установок послереволюционной России, когда основоположник советской реставрации И. Э. Грабарь полностью переключил внимание специалистов на произведения Древней Руси. В этом прокрустовом ложе практика так и остается до сих пор, уничтожая целый пласт живописного наследия России. Поэтому проблема соотношения искомой «древности» и мешающей ее восприятию «поновления» давно уже сошла с уровня однозначного «сохранение – уничтожение» и поднялась до уровня вариативности ее решения. Во-первых, поздняя запись всегда может иметь место там, где плохо сохранилась первоначальная. Во-вторых, для наглядности

показа разновременных стилей письма отдельные композиции записей могут включаться в структуру первоначальной живописи памятника. В-третьих, возможно расслоение росписей с перенесением поздней на новую основу и одновременным показом ее на месте в условиях музейной экспозиции.

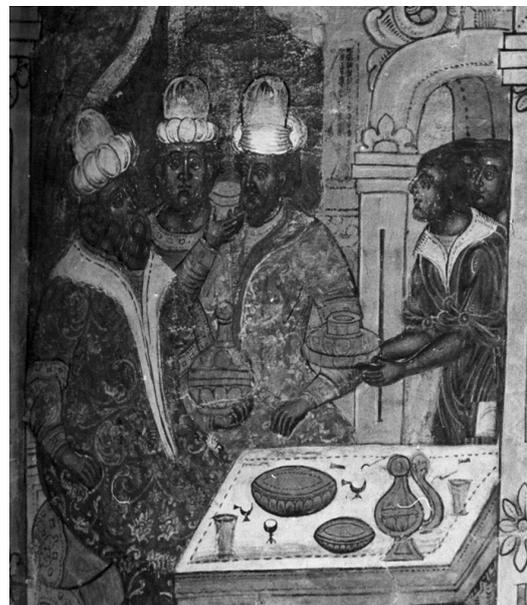
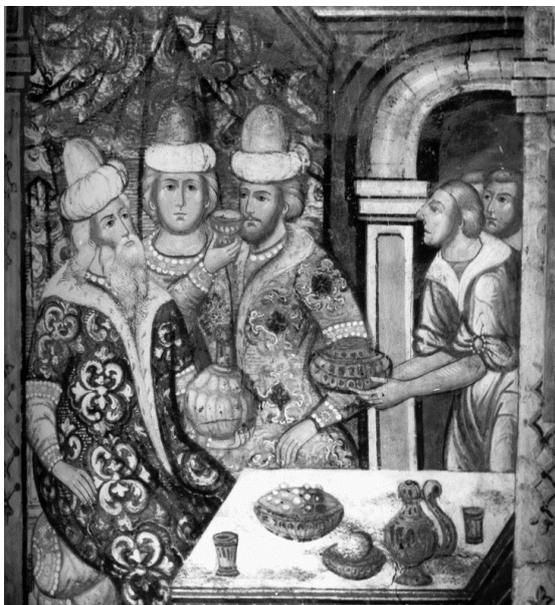


Рисунок 2. Притча о блудном сыне. 1689. Деталь. Роспись Спасского собора Евфимиева монастыря в Суздале. Вид до и после реставрации. 1980-е гг.

Четвертый вариант. Он возникает в случаях, когда явное искажение подлинной живописи происходит в силу недостаточности опыта решения художественно-реставрационных проблем и стремления нивелировать это «новоделом» на свой манер методом сомнительного воссоздания при всех явных признаках ее возможного восстановления. Даже плохо сохранившаяся живопись всегда остается элементом ее художественной подлинности, отправной точкой для реставрации. Крайним волюнтаризмом в подобном случае отмечена новая роспись основного объема белокаменного храма Бориса и Глеба в Кидекше, выполненная в 2014–2015 годах. Сохранявшаяся до этого живопись относилась к 1913 году и была приурочена к 300-летию Дома Романовых. Новогреческий стиль, лежавший в основе ее письма, легкий по объемным формам и контурному рисунку с небогатой, но тонко подобранной цветовой палитрой переродился в тяжелый каскад грубо обобщенных объемных и цветовых пятен, ремесленно подчеркнутых неестественностью перетекания складок одежд и светотеневых переходов (Рисунок 3.). Принципиально нарушились и взаимосвязи живописи с интерьером. Вновь созданные монолитные цветовые пятна сработали в архитектурно замкнутом пространстве компартиментов как активное зрительное

притяжение, внеся в интерьер момент дисгармонии и даже нарочитого давления в форме тяжело нависающего сверху свода.

Был и другой путь, более естественный: сохранить то малое, что оставалось, визуально собрать его реставрационным путем и дать возможность показа в первую очередь более значительных фрагментов живописи XII века, разбросанных в разных частях храма, но оказавшихся сегодня буквально задавленными новоделом сомнительного художественного свойства.

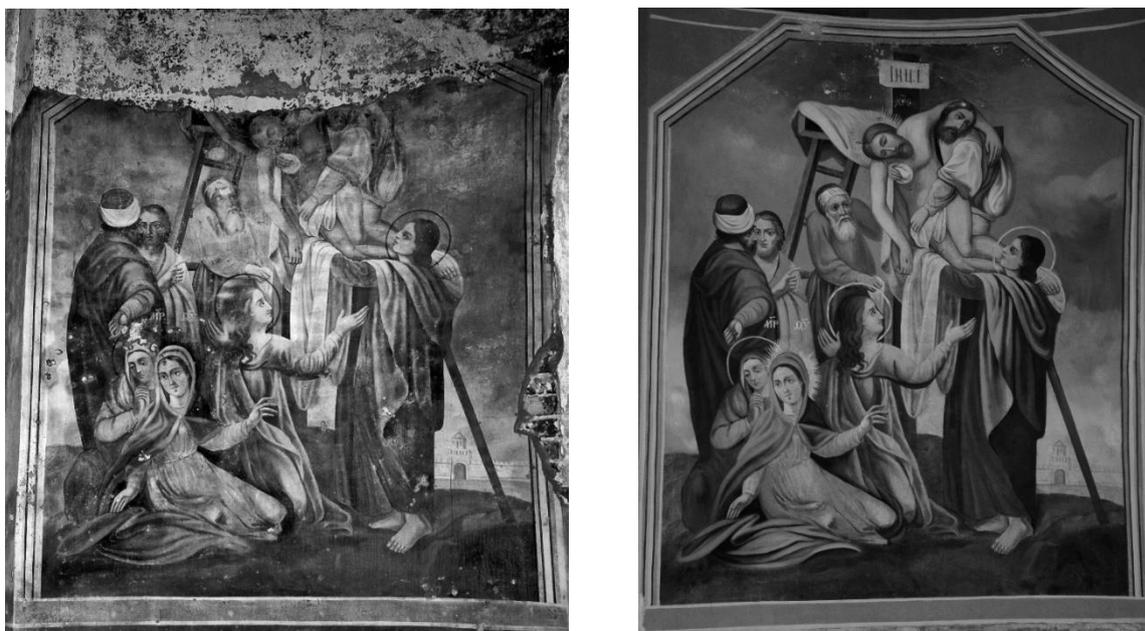


Рисунок 3. Снятие со креста. 1913 г. Роспись основного объема храма Бориса и Глеба в Кидекше. Вид до и после реставрации. 2015 г.

Еще более удручающим стал итог реставрации росписей 1913 года. Как в основном объеме храма, так и в его западном притворе «юбилейная» живопись была выполнена в одно время и одними мастерами, но восстановлена разными бригадами художников. Реставрационный же эффект оказался настолько полярным, что о некогда едином стиле росписей говорить уже не приходится (Рисунок 4.). Остается лишь еще раз подчеркнуть, что методическая разработанность реставрационного процесса должна носить не только технологический характер, но и художественно-исполнительский с учетом всех вытекающих из этого подходов.

Более конкретный ответ на поставленную проблему дает зарубежная практика. Еще в 1986 году был опубликован Кодекс этики Комитета по консервации Международного совета по делам музеев ICOM (International Council of Museums), где было констатировано, что «консерватор-реставратор должен работать в тесном со-

трудничестве с куратором или иным ответственным ученым, ибо для любого консерватора или реставратора возможен риск повредить или трансформировать объект. Следует совместно работать, чтобы суметь отличить необходимое от поверхностного, возможное от невозможного, вмешательство, которое выявляет качество объекта, от того, что губительно для его целостности» [3].



Рисунок 3. Саваоф. 1913 г. Храм Бориса и Глеба в Кидекше. Роспись западного притвора (слева) и основного объема (справа). Вид после реставрации. 2015 г.

Еще более конкретно подчеркнута роль этических норм поведения реставратора в 1993 году Европейской конфедерацией организаций консерваторов-реставраторов (Е.С.С.О. – Е.К.О.К.), на которой провозглашено, что «несоблюдение консерватором-реставратором принципов, обязательств и запретов данного Кодекса свидетельствует о непрофессионализме и приводит к дискредитации профессии». И далее: «Чтобы соответствовать профессиональным стандартам, консерватор-реставратор должен иметь университетское (или эквивалентное) образование и подготовку» [5]. В таком понимании России необходима более совершенная профессиональная подготовка реставрационных кадров.

### Библиографические ссылки

1. Грабарь, И. Э. О древнерусском искусстве : Исследования, реставрация и охрана памятников / [Предисл. О. Подобедовой, с. 5–26] ; Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – Москва : Наука, 1966.
2. Комеч, А. И. Задачи научной реставрации и итоги реставрации росписи Андрея Рублева во Владимире / А. И. Комеч, Г. В. Попов // Древнерусское искусство. Искусство средневековой Руси и Византии эпохи Андрея Рублева : материалы междунар. науч. конф / Ред.-сост. Э. С. Смирнова. – М. : Волхонка,

2012.

3. Кодекс Этики комитета по консервации Международного Совета по делам музеев ICOM (International Council of Museums) [Электронный ресурс] // Бюллетень Комитета. – 1986. – № 4. – Режим доступа: <http://www.art-atelier.ru/index.php?id=8&cat=22&lib=341> (19.05.2022).

4. Некрасов, А. П. Материалы и методы реставрации монументальной фресковой и темперной живописи / А. П. Некрасов, Л. П. Балыгина. – Владимир : Посад, 1997.

5. Этический кодекс Европейской Конфедерации Организаций консерваторов-реставраторов (Е.С.С.О.-Е.К.О.К) [Электронный ресурс]. – Брюссель, 1993. – Режим доступа: <http://www.art-atelier.ru/index.php?id=8&cat=22&lib=388> (19.05.2022).

## THE METHOD OF RESTORATION OF WORKS OF MONUMENTAL PAINTING AS THE BASIS OF THEIR ARTISTIC RECOVERY

*A. I. Skvortsov*

Based on many years of experience working with the Vladimir-Suzdal monuments of monumental painting, the question is raised about the perniciousness of the current practice of including exclusively technical and technological processes in the permissive methods of their restoration, which do not directly relate to the methods of preserving the artistic and stylistic authenticity of works, the preservation of which remains the prerogative of the individual taste of restorers.

**Keywords:** UNESCO World Cultural Heritage, monuments of white stone architecture, monumental painting, restoration methods.

УДК 659

## ВИЗУАЛЬНО-КОММУНИКАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАНСЛЯЦИИ РЕКЛАМНОГО СООБЩЕНИЯ

*Н. Н. Пучкова*

*кандидат педагогических наук, доцент*

*Департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна*

*Института культуры и искусств*

*Московского городского педагогического университета*

*(г. Москва, Россия)*

В статье раскрываются особенности рекламного сообщения как визуальной коммуникации, созданной усилиями дизайнера. Рассмотрены аспекты создания социальной рекламы. Автор касается вопросов роли рекламы в социокультурном пространстве.

**Ключевые слова:** дизайн, социокультурная среда, реклама, социальная реклама, профессиональная подготовка студента.

Однажды возникнув, как специфический вид деятельности, дизайн стал неотъемлемой частью современного мира. Он охватил все сферы деятельности, стал всеохватывающим явлением в нашей жизни. В дизайне воспроизводится новый предметный мир, основанный на новых искомым функциях необходимых в данный момент человеку, в нем отражается как образ жизни одного человека, так и всего социума. Данный вид проектного творчества обладает формирующим значением в жизни современного общества, через преобразование окружающей среды в области предметного и средового мира кардинально изменяет и самого человека.

Многие направления дизайна из средства коммуникации превратились в средство управления, как например, такое распространенное, ставшее уже привычным, явление как рекламные объявления. Реклама в настоящий период времени охватывает целую группу явлений, объединяет в себе много функций. Она является неотъемлемой частью социокультурной, политической и экономической жизни общества. Мы уже не представляем, как продвигать товары или те, или иные идеи без рекламы. Как и прежде она весьма успешно развивается в экономической сфере, где неразрывно связана с производством, торговлей, товарами и различными видами услуг. При этом экономикой не ограничивается сфера ее влияния, в социокультурной области жизни человека она представлена различными технологиями, связанными с организацией массовых мероприятий, зрелищ, многообразными акциями, в политике сформированием определенного мнения, имиджа, предвыборными кампаниями, выборами, партиями, лозунгами, агитацией, различными манифестациями. За годы существования, в рекламе выработался свой визуальный язык, базирующийся на знании психологии и восприятии человека. Особенно бурный рост и развитие рекламных технологий можно отметить в течение последних ста лет. Не последнюю роль в этом развитии сыграли дизайнерские проекты.

Зачастую под рекламой понимается информация для потребителей исключительно о товарах и услугах, но само понятие намного шире и глубже по содержанию. Этимология самого слова «реклама» помогает выявить ее некоторые ге-

нетические, связанные с происхождением слова, аспекты. Общим источником общепризнанно считается глагол «reclamare» – обозначает: кричать, выкрикивать. Зародившись еще в период Древнего мира это наименование наиболее полно отражает стадию бытования устной, вербальной системы, принятой в рекламировании товара или события. Эта лексема сохранилась в ряде западноевропейских языков и укоренилась благодаря распространенности французского языка в обиходе России через французское слияние. Вростание рекламного процесса в культуру, социальную среду различных народов и отдельных регионов было неодинаковым, породило множественные национально-специфические обозначения, и явления.

Известный маркетолог Ф. Котлер определяет рекламу как неличные формы коммуникации, осуществляемые посредством платных средств распространения информации, с четко указанным источником финансирования [4].

В Федеральном законе РФ №38 от 13.03.2006 г. «О рекламе» дается следующее определение: «реклама – информация, распространяемая любым способом, в любой форме и с использованием любых средств, адресованная неопределенному кругу лиц и направленная на привлечение внимания к объекту рекламирования, формирование или поддержание интереса к нему и его продвижение на рынке» [1].

Владимир Даль в толковом словаре живого великорусского языка представляет рекламу как восхвалительное объявление товара.

Сегодня под товаром подразумевается широкое понятие, в эту категорию могут входить объекты, услуги, деятельность, людей, мысли, идеи, потребности. В русском языке мы имеем двойное прочтение слова «реклама».

В узком смысле слова:

- Объявления в любых средствах информации.
- Наружная реклама.
- Реклама на транспорте.
- Новые медиа продукты.
- Реклама в Интернет сети (медийная, контекстная, определенная как тип интернет-рекламы, при котором рекламное объявление демонстрируется на сайте, браузере в соответствии с содержанием, выбранной аудиторией, местом, временем или иным контекстом интернет-страниц).
- Indoor-реклама или внутренняя, интерьерная реклама (Indoor Advertising) представляет собой вид рекламы, которая размещается на стационарном носителе внутри общественных помещений, в местах продаж, например, аэропортах и вокзалах, в кинотеатрах, бизнес-центрах, подъездах, лифтах, местах развлечения.

ний, вузах, больницах и т. п.

В широком смысле слова реклама может быть представлена на любых видах маркетинговых коммуникаций, включая PR-презентации рекламного предложения при помощи современных технологий.

Особым видом рекламы является так называемая социальная реклама. Социальный от слова *socielis* (лат) – общественный, которое произошло от латинских слов – *socius* – «товарищ» и *societas* – «объединение товарищей». Социальный в прямом переводе с латыни означает товарищеский. Социальная реклама направлена на распространение норм дружественной жизни людей. На распространение норм совместной жизни людей, жизни дружественной, беспроблемной.

В России она появляется около девяностых годов прошлого столетия. Хотя нельзя говорить, что ее не было до этого периода. Агит-плакаты, воззвания, призывы к милосердному отношению к жертвам войны были и в начале двадцатого столетия, они были представлены плакатной графикой. В советский период она носит идеологический и просветительский характер. Принятый у нас термин «социальная реклама» представляет собой дословный перевод с английского *public advertising*, и используется только в России. В большинстве стран наибольшее распространение получили названия: «некоммерческая реклама» и «общественная реклама» [7, с.10].

Важно понимать, что не вся некоммерческая реклама может быть отнесена к социальной. Принято выделять:

- Политическую рекламу (предвыборную, имиджевую и др.).
- Государственную рекламу (сопровождение гос. мероприятий, проектов, программ).
- Продвижение идеологии, национальной идеи (идеологическая пропаганда).

Социальная реклама руководствуется нравственными мотивами, которые обращены к гуманитарным ценностям, чувству справедливости и порядочности. Сюда относят рекламу по защите окружающей среды, охраны правопорядка, борьба с алкоголизмом, наркоманией и т.д. Воздействие, цель социальной рекламы заложена в привлечении внимания определенной социальной проблеме, но не просто в раскрытии содержания проблемы, главная ее цель сформировать правильный отклик, изменить отношение общества к конкретной проблеме. Рекламная различается по характеру, силе воздействия. Может иметь отдаленный долгосрочный результат, итогом которого станет формирование новых необходимых для развития социальных ценностей. В процессе создания образа для такого рода воздействия дизайнер, должен очень ответственно подойти к вопросам

толерантности, этики, рассчитывая на восприятие социальной рекламы социумом как одного из способов не только информирования, формирования, но и трансформации общественного мнения, представлять ее воспитательный и адаптивный эффект.

Серия плакатов социального характера, рекламы часто становится темой учебного проектного задания у студентов, занимающихся проблемами визуальных коммуникаций, графическим дизайном. Необходимо создать условия для правильного понимания студентом специфики работы с этой темой. Для достижения значимых результатов необходимо глубокое исследование проблем, подбор визуального языка [8]. Большинство социальных проблем решается, только если постоянно на них обращается внимание общества. В ходе работы над проектом необходимо учитывать, что социальная реклама в своей практике, как и коммерческая активно задействует два инструмента воздействия на аудиторию: рациональный и эмоциональный. При поиске визуально-графической формы рекламного обращения часто становится проблемой слишком большой охвата разнородность целевой аудитории. В большинстве случаев глобальные проблемы охватывают все общество, касаются людей разных возрастов, профессий, пола, социального статуса. Психологами замечено, что наибольший эффект по воздействию и обратному отклику имеет реклама, которая привлекает внимание и запоминается благодаря наличию эмоционального компонента. От силы воздействия визуальной и текстовой составляющей на эмоции человека зависит результативность проведения кампании, поэтому ему должно уделить большее внимание, он должен быть выражен сильнее. Работая с визуальным контентом, необходимо уделить внимание композиционному строю, соотношению поля и изображения, смысловому содержанию текста, типографическому решению, цветовой гамме.

Важнейшая часть рекламного обращения – это текст и изображение, которые раскрывают основной замысел рекламы. В процессе выполнения задания необходимо выработать стратегию проектной работы:

1. Изучить суть, важность проблемы, причины ее появления, опасность для общества. Определить поле проблематизации, выявить проблемы, решаемые средствами дизайна, где и с помощью чего можно к ней обратиться;
2. Определить, аудиторию, на которую будет рассчитано данное рекламное обращение: на все общество или какая-то его часть. Выявить характерные черты ЦА, составить ее портрет;

3. Разработать эскизы рекламных предложений. Выбрать самый оптимальный вариант. Протестировать его на отдельных группах входящих в ядро целевой аудитории для выявления недостатков. Провести пробную печать.

Прочитывание визуального образа происходит не сразу. Первым делом адресат рассматривает изображение, затем читает заголовок, в третью очередь текстовое послание. В таком порядке следует все располагать приоритеты при проектировании рекламного изображения. До текста доходят не все, учитывая сегодняшнюю скорость жизни и «зашумленность» визуального поля, необходимо рассчитывать на быстрое считывание информационного посыла, но почти все читают надписи над изображением, поэтому изображение всегда должна быть дополнено, раскрывающей его содержание надписью. Изображение должно быть контрастными, резким, не перегруженным деталями, рассчитанным на восприятие издали. Подбор визуальной константы не может опираться на использование атрибутов проблем, так как это может привести к обратному эффекту – их пропаганде.

При составлении слогана не желательно использование отрицательных частиц в тексте. Психика человека в большинстве случаев игнорирует все «не», встречающиеся в рекламе. Важен подбор цветовой палитры. Допускается использование контрастных цветов для выявления композиционного или смыслового центра. Применение черной цветовой гаммы способно действовать угнетающе и отталкивать от основного сообщения [5]. К тому же необходимо учитывать среду, в которой будет транслироваться социальная реклама.

Часто в социальной рекламе можно встретить элементы шока, провоцирующего зрителя на острую эмоциональную реакцию. Дизайнер должен грамотно и осторожно применять в своей практике шок контент. В качестве инструмента воздействия, такой способ кодировки и визуальной подачи информации способен усугублять проблему, так как не содержит выбора или решения проблемы. Нельзя оставлять человека перед лицом опасности, не давая ему способов разрешения проблемной ситуации. У каждого реципиента должно быть решение, выбор действия или действий, к которому его побуждает призыв, заложенный в рекламном сообщении. Социальная реклама в обязательном порядке должна содержать контактные данные организации, которая отвечает за решение данной проблемы. Она ставит человека перед лицом проблемы, но она же должна дать ее решение, определить алгоритм действий.

Предметная и визуальная среда оказывают сильное, порой опосредованное не заметное для человека влияние, являются продолжением его внутренней сути общественных явлений, отражением социокультурных устремлений, особенно-

стей менталитета, показателем уровня эстетического развития, национальной принадлежности и т.д. Создавая новую среду дизайн, одновременно является продолжением функций, отвечающих его потребностям на данном этапе развития, устремления нации, новой деятельности человека. Таким образом, можно утверждать, что дизайн, обеспечивающий материальные потребности и социальные нужды, способен развивать и удовлетворять не только материальные, но и духовные потребности человека, являющейся продолжением самой человеческой личности [3].

Визуально-коммуникативные особенности трансляции рекламного сообщения в социальной рекламе заключены в желании совершенствования гуманитарных подходов, в определении нравственного социально значимого поведения, направлены, прежде всего, на изменение коллективного сознания, формирование действий, нового мышления, предназначенных для обеспечения новых видов существования и деятельности социума. Дизайн сегодня, обладая всеми механизмами воздействия в социокультурной области, представляет экзистенцию человека, в его единственности и уникальности, как новый способ жизнеобеспечения. Средствами дизайна расширяется круг проблем, которых касается реклама, у нее появляется новое функциональное значение – социальное конструирование реальности, формирование определенных социальных норм поведения, приобретает экономические, политические, социальные, идеологические, воспитательные функции.

### **Библиографические ссылки**

1. Федеральный закон от 13 марта 2006 г. N 38-ФЗ «О рекламе».
2. Ганова, Т.В., Мамонтов, К.В. Творческий поиск и его роль в художественной деятельности / Т.В. Ганова, К.В. Мамонтов // Современные проблемы высшего образования. Творчество в дистанционном формате. Материалы VI международной научно-практической конференции. – Москва: УЦ Перспектива; 2021. С. 400-406.
3. Корешков, В.В., Новикова, Л.В. Плакат в синтезе искусств современного общества / В.В. Корешков, Л.В. Новикова // Современные проблемы высшего образования. теория и практика: Актуальные проблемы творческого образования в период пандемии. Специальный выпуск. – Москва: УЦ Перспектива; 2021. С. 465-471
4. Котлер, Филип. Основы маркетинга. Краткий курс. Пер с англ / Филип Котлер, Вероника Вонг, Джон Сондерс, Гари Армстронг. – Москва: Издательский дом "Вильяме", 2007. – 656 с.

5. Мамонтов, К.В. Художественно-проектная деятельность русских художников рубежа XIX-XX вв. / К.В. Мамонтов // Перспективы художественно-образовательного и социокультурного развития столичного мегаполиса: Материалы Международной науч.-практ. конференции: в 2-х частях – Ч.1. – Москва: МГПУ, 2016. – С. 173-178.
6. Мамонтов, К.В., Ганова, Т.В. Формирование проектного мышления в профессиональной подготовке дизайнеров и художников декоративного искусства / К.В. Мамонтов, Т.В. Ганова // Современные проблемы высшего образования. Теория и практика: Материалы пятой межвузовской науч.-практ. конференции, организованной ИКИ МГПУ (15-23.04.2020). – Москва: УЦ Перспектива, 2020. – 744с., С. 562-568
7. Мандель Б.Р. Социальная реклама: Учебное пособие / Б.Р. Мандель. – Москва: ИНФРА-М, 2012. – 310 с.
8. Пучкова, Н.Н. Развитие творческого потенциала студента в процессе обучения дизайну / Н.Н. Пучкова // Современные проблемы высшего образования. теория и практика: Актуальные проблемы творческого образования в период пандемии. Специальный выпуск. – Москва: УЦ Перспектива, 2021. - С. 546-550.

## **VISUAL AND COMMUNICATIVE FEATURES ADVERTISING MESSAGE BROADCASTS**

*N. N. Puchkova*

The article reveals the features of an advertising message as a visual communication created by the efforts of the designer. The aspects of creating social advertising are considered. The author deals with the role of advertising in the socio-cultural space.

**Keywords:** design, socio-cultural environment, advertising, social advertising, professional training of a student.

**ПРАКТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ СОТРУДНИЧЕСТВА НАПРАВЛЕНИЯ  
"РЕСТАВРАЦИЯ" ВЛГУ С КОВРОВСКИМ  
ИСТОРИКО-МЕМОРИАЛЬНЫМ МУЗЕЕМ. 2016 - 2022ГГ.**

***С. В. Красулина***

*художник-реставратор II категории, старший преподаватель  
кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»  
Института искусств и художественного образования  
Владимирского государственного университета  
(г. Владимир, Россия)*

Статья посвящена практическим формам сотрудничества направления «Реставрация» ВЛГУ с Ковровским историко-мемориальным музеем. Рассмотрен вопрос специфики взаимодействия музеев и учебных заведений, роль музейного пространства в образовательной деятельности и результаты исследований и реставрации картин из музейных фондов.

**Ключевые слова:** музей, сотрудничество, культура, реставрация картин, студенты.

Современному обществу в наше время необходимо осознавать, что будущее страны и новых поколений в большой степени зависят от того, удастся ли нам сохранить и приумножить богатейшее наследие национальной культуры. Сегодня очень важно укреплять национальное достоинство и авторитет России в современном мире, что невозможно без осознания нами своей собственной истории. Поэтому так актуально обращаться к музейным коллекциям, которые несут в себе суть культуры из прошлого в настоящее.

В данном исследовании рассмотрена практическая форма сотрудничества студентов направления «Реставрация» кафедры ДИИР Владимирского Государственного Университета с одним из интереснейших музеев Владимирской области - Ковровским историко-мемориальным музеем, которое началось в 2014 году. Ковровский историко-мемориальный музей был основан 27 марта 1927 года и в этом году будет отмечать 95 летний юбилей.

За период с 2016 по 2022гг студентами направления «Реставрация» было отреставрировано и возвращено в фонды 25 произведений, и ещё 1 работа находится в реставрационных мастерских. Студенты ВЛГУ получая из музея памятники станковой масляной живописи- изучают историю бытования про-

изведений, технику написания, особенности манеры исполнения, причины и виды разрушений картин. В результате проведенных исследований устанавливается авторство произведений, личности изображенных, изучаются их биографии.

Часть работ выполняется в рамках Выпускной Квалификационной работы. Например картины В. Л. Зевакина «Зима» и «Город Ковров вид из-за реки Клязьмы», были написаны ковровскими живописцами Василием Леонидовичем Зевакиным и Сергеем Михайловичем Чесноковым приблизительно в 40-е годы XX века. Для нас эти работы представляли особый интерес, так как они принадлежат двум известным ковровским живописцам, творчество которых было неразрывно связано с художественной жизнью города Коврова и Владимирской области. В процессе исследования мы получили возможность детально изучить технику, технологию и особенности структуры поступивших произведений, сделать сравнительный анализ, проследить сходство и различие в мировоззрениях и художественных наклонностях каждого из художников.

В 1934 году Василий Леонидович Зевакин вместе с Сергеем Михайловичем Чесноковым первыми среди ковровских художников вступили в Союз советских художников, который был образован в 1932 году. Зевакин был сподвижником Чеснокова и преподавал в художественной школе, которую организовал в Коврове Сергей Михайлович. Вместе с Сергеем Чесноковым Василий Зевакин участвовал во Владимирских областных выставках. При проведении исследований по картине «Зима» удалось уточнить, что именно эта картина участвовала в персональной выставке В. Л. Зевакина и С.М. Чеснокова в 1957 году. Таким образом, данные произведения после реставрации можно поставить в ряд уже известных картин данных художников.

Работами, послужившими для написания магистерских диссертаций послужили картины «Васильев Е.Н. старый большевик» и «Портрет конструктора-оружейника В.А. Дегтярева», первой половины XX в. На реставрируемых портретах изображены активные участники Октябрьской революции, их именами названы улицы в Коврове и установлены памятники. По иконографии данные портреты очень близки к иконографии военного портрета. Важность реставрации и сохранения данных портретов очевидна, так как для коллекции Ковровского историко-мемориального музея военный портрет и батальный жанр занимают важное положение в собрании живописи. Это обусловлено, прежде всего, профилем музея, целенаправленной собирательской деятельностью, комплектованием фонда живописи на протяжении 1927-1964 годов.

Среди недавно отреставрированных картин было выявлено и атрибутировано шесть портретов, изображающих Героев Советского Союза: Портрет Генерáлова Алексе́я Петро́вича; Ястребцева В́иктора Ива́новича; Ранжева Павла Константиновича; Першутова Ивана Васильевича; Бурматова Владимира Александровича. В честь этих героев тоже названы улицы города Коврова, установлены памятные стеллы. При исследовании двух из данных портретов удалось установить авторство, их писал владимирский художник, член Союза художников России - Кувин Владимир Иванович. Он работал в середине двадцатого века во Владимире и Владимирской области, его работы находятся в фондах ВСМЗ и частных коллекциях. После реставрации все картины были возвращены в Ковровский историко- мемориальный музей и дополнили новую музейную экспозицию.

Авторство художника Сергея Михайловича Чеснокова было установлено благодаря сохранившейся бумажной наклейке приклеенной к оборотной стороне картины - «Сталелитейный цех Ковровского экскаваторного завода». На лицевой стороне картины сохранилась подпись автора, время написания -1948 год. Для наиболее полного художественного анализа произведения студентами нашей кафедры были рассмотрены характерные особенности искусства середины XX века, когда художественные образы создавались под влиянием государственного устройства согласно марксистко-ленинской идеологии, а основным направлением являлся социалистический реализм.

Индустриальный пейзаж это одно из ответвлений социалистического реализма, художники, работающие в этом жанре- передавали не просто виды и красоту природы, а новые и значимые объекты, стройки, дымящие заводы и фабрики, подразумевая работу на благо страны. Социально-политическая ситуация в стране содействовала этому жанру распространиться и найти свое место в изобразительном искусстве. Но большое значение индустриальный пейзаж приобрел в послевоенное время, когда восстановление разрушенной после войны страны было делом каждого советского человека. Искусство того периода явилось отражением происходивших изменений в стране, обществе, жизни каждого человека.

Для более полной характеристики рассматриваемого вопроса, студентам было необходимо исследовать историю изображенного экскаваторного цеха города Коврова. Свое начало экскаваторный завод отсчитывает с 1929 года, ранее на его месте находились железнодорожные мастерские, построенные в 1862 году. Причиной их преобразования в конце 1920-х годов послужило поступление в мастерские на ремонт зарубежного экскаватора «Марион». Необ-

ходимо было практически разобрать его и собрать заново для работы на стройках страны. Когда экскаватор был успешно отремонтирован, рабочие и трудящиеся мастерских, воодушевленные первым удачным опытом, выдвинули идею производства экскаваторов в Коврове. Следует отметить, что на тот момент, в СССР экскаваторного производства нигде не было. Получив одобрение, рабочие преступили в 1930 году к началу постройки первого экскаватора в СССР и, не смотря на сложность работы, 21 апреля 1931 из ворот завода вышел первый экскаватор «Ковровец-1», прошедший все испытания. Следующий экскаватор «Ковровец-2» был изготовлен по тем же чертежам к октябрю 1931 года. К 1932 году был построен специальный сборочный цех, а с 1933 началось массовое производство экскаваторов. В дальнейшем экскаваторный завод все больше развивался, разрабатывая и выпуская новые модели. Эти данные позволили студентам проанализировать исторические предпосылки написания других картин, поступивших на реставрацию из Ковровского музея. А в ходе проводимого исследования была обнаружена еще одна работа Чеснокова С.М. «Новые экскаваторы», поступившая на реставрацию в ВлГУ годом ранее. Работа датирована 1951 годом, из чего было выдвинуто предположение о написании ее к 20-летию постройки первого экскаватора в СССР. Возможно, рассматриваемая картина являлась государственным заказом, так как в эпоху социалистического реализма государственные заказы на художественные произведения с идеологическим подтекстом были распространенной практикой.

Еще одна недавно отреставрированная картина с названием «В.А. Дегтярёв на заготовке дров» поступила в реставрационные мастерские из Ковровского историко-мемориального музея в 2019 году. На картине изображен Василий Алексеевич Дегтярёв (1879 -1949) — российский и советский конструктор стрелкового оружия, Герой Социалистического Труда, генерал-майор инженерно-артиллерийской службы, доктор технических наук. Согласно историческим источникам — к зиме 1942-1943 годов, из-за захвата вермахтом Донбасса, Ковровский завод был переведён на местное топливо. Для этих целей была сооружена газогенераторная станция, а рабочие занялись заготовкой дров на субботах, в которых, несмотря на возраст, принял участие и Дегтярёв. Этот период жизни конструктора и отражен на картине – он изображен в возрасте 64 лет.

Портрет конструктора писался с аналогичной фотографии 1942/43 года «В.А. Дегтярев на заготовке дров для завода (минута отдыха)» – это было распространённой практикой в послевоенные годы (Фото взято из книги Бахирева

В.В. «Конструктор В.А. Дегтярев»). На первом плане картины слева от конструктора изображен еще один персонаж – мужчина в зеленой форме, темных валенках, накинутом на плечи синем тулупе и сдвинутой на макушку шапкой. Его сидячая поза, сгорбленная фигура, движение рук и напряжение в мимике говорят скорее об усталости, чем о спокойствии. Седина в волосах и морщины на лице выдают возраст – мужчина чуть младше В.А. Дегтярева. Предположительно, на картине изображен Пётр Максимович Горюнов – конструктор стрелкового оружия, работавший на Ковровском заводе в данный период.

П.М. Горюнов поступил на завод в 1930 году, в феврале 1933 года перешёл в опытную мастерскую завода в качестве слесаря-отладчика. Работая вместе с В.А. Дегтяревым, участвуя в сборке и испытаниях новых образцов оружия, постепенно вырос в конструктора-изобретателя. Из сравнительного анализа сохранившихся фотографий 1942 года и портрета мужчины на изучаемой картине, следует, что на полотне изображен П.М. Горюнов.

В процессе исследования живописи была обнаружена подпись, выполненная красной краской, с инициалами художника и датой создания произведения «М. Кра...нов 1953» — со временем красочный слой потрескался и осыпался, не все буквы сохранились — появилась проблема с определением автора работы. В рамках работы с архивными источниками в краеведческом отделе областной библиотеки студентами были найдены каталоги «Выставка произведений художников Владимирской области» 1964 года и «5-ая областная выставка самодеятельного изобразительного искусства» 1960 года, в которых в качестве участника значился Михаил Федорович Краснов – малоизвестный художник из города Коврова, 1918 года рождения.

Согласно сохранившимся данным, фрагмент живописи с изображением В.А. Дегтярёва писался с фотографии, а вся остальная многофигурная композиция полотна изображена, предположительно, по замыслу художника. Судя по манере исполнения живописи, и тому, как мастерски и детально художник передает сюжет, Михаил Федорович получил профессиональное художественное образование и имел богатый опыт в работе с масляной живописью. Таким образом, проведя стилистически-иконографический анализ картины «В.А. Дегтярёв на заготовке дров» художника М.Ф. Краснова, можно утверждать, что полотно является типичным образцом тематической картины в направлении соцреализма.

И еще одна картина, изображающая Горюнова, также побывала на столе наших реставраторов. На картине «Портрет Петра Максимовича Горюнова», конструктор изображен сидящим за столом, на своем рабочем месте. Работа

поступила в аварийном состоянии в 2018 году и после двух лет кропотливой работы была возвращена в музей.

Интересно получать практический опыт с работами из одного музея, связанного на разных этапах своего развития с конкретными личностями, периодами становления производств на заводах, где одно произведение как бы дополняет другое или позволяет нам более глубоко изучить биографию того или иного персонажа. Таким образом, практическое взаимодействие направления «Реставрация» с Ковровским историко-мемориальным музеем приводит к процессу приобретения новых знаний и эмоциональному переживанию благодаря приобщению студентов к реальным свидетелям истории, к раритетам отечественной и мировой культуры.

### **Библиографические ссылки**

1. 1.static.government.ru>media/files/... Распоряжение Правительства Российской Федерации от 29 февраля 2016 г. № 326-р. «Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года»
2. Таушканова, А. О., Шанц, Е. А. — Текст : непосредственный // Теория и практика образования в современном мире : материалы II Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, ноябрь 2012 г.). — Санкт-Петербург : Реноме, 2012. — С. 98-100. — URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/64/2986/> (дата обращения: 11.05.2022).
3. museum-kovrov@mail.ru

### **PRACTICAL FORMS OF COOPERATION OF THE DIRECTION "RESTORATION" OF THE VLSU WITH KOVROVSKY HISTORICAL AND MEMORIAL MUSEUM. 2016 - 2022.**

*S. V. Krasulina*

The article is devoted to practical forms of cooperation between the "Restoration" faculty of the VLSU (Vladimir State University) and the Kovrov Museum of history. The article considers the basis of interaction between museums and educational institutions as well as the role of the Museums in educational activities, and the results of researches and restoration of paintings from Museum's collections.

**Keywords:** museum, cooperation, culture, restoration of paintings, students.

**ЦВЕТ И ФАКТУРА В ЖИВОПИСНОЙ ГРАФИКЕ  
ХУДОЖНИКА АЛЕКСЕЯ АНТОНОВА**

*Л. А. Кошелева*

*кандидат педагогических наук, доцент  
кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»  
Института искусств и художественного образования  
Владимирского государственного университета  
(г. Владимир, Россия)*

Статья посвящена творчеству художника Алексея Антонова. Внимание автора сосредоточено на умелом использовании художником цвета в сочетании с фактурой красочного слоя. Решаемые А. Т. Антоновым художественно-образные задачи дают основание называть его графику живописной. Для лучшего понимания уровня мастерства художника, детально рассматривается процесс создания изображения. Дается характеристика его авторской технике. Проводится параллель между творчеством Алексея Антонова и представителей Владимирской школы живописи.

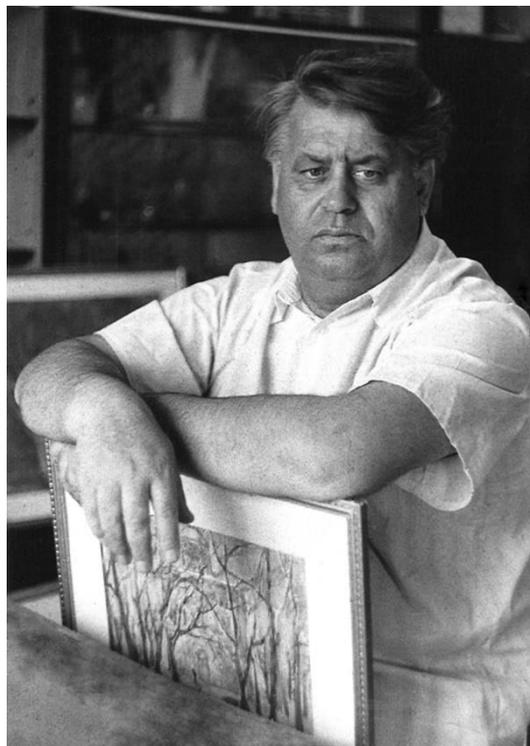
**Ключевые слова:** искусство, художник, живопись, графика, цвет, фактура, авторская техника.

Алексей Тихонович Антонов - член Союза художников СССР (1976 г.), состоялся, как график и искусствовед. Его картины находятся в музейных и частных собраниях России и за рубежом. Художник по сути является продолжателем русского импрессионизма. Его работы лишь формально относятся к графике, будучи абсолютно живописными.

Алексей Антонов - из тех художников, мастерство которых с первого знакомства не каждый разглядит. Зрителю необходимо давать возможность вглядываться в произведения снова и снова, открывая для себя всю глубину его творчества. Созерцание каждой из работ А.Т. Антонова - это поистине интимный процесс, когда затрагиваются струны души человека, скрытые порой от него самого. Лишь при непосредственном общении произведения художника воздействуют на зрителя энергией его одарённости, создавая объективную картину воспринимаемого образа.

Талант Алексея Антонова многогранен и выражается это, несомненно, в качественном разнообразии его работ. Их ряд олицетворяет собой путь творче-

ского поиска художника: от "акварели традиционной" к "акварели смывками" с выходом на смешанную технику "акварель-пастель-гуашь". Диапазон изобразительных возможностей А.Т. Антонова широк. Это: и мягкие, утончённые акварели, выполненные способом многослойного лессировочного письма; и живописные фактурные гуаши, построенные на тонально-цветовых нюансах; и работы в смешанной технике, соединяющей акварель с пастелью.



А. Т. Антонов в процессе подготовки первой персональной выставки.  
г. Владимир. 1982 год

Интересен тот факт, что первоначально художник пришел к своему творческому методу работы акварелью, основанному на смывках. Суть данного метода описана благодаря наблюдениям за работой мастера. Творческий процесс был длительным. "Краски накладывались, смывались, работа снова прописывалась и опять смывалась. Изменялись цветовые нюансы и оттенки настроения. Это продолжалось неоднократно, и порой бумага теряла первоначальную цельность поверхностного слоя, затиралась и истончалась. Иногда соединялись акварель и гуашь. Получалось нечто «грязноватое и непонятное». И вдруг с расстояния все оживало, а лес, воздух, земля становились очень убедительной плотью. (Еще один урок видеть и смотреть с расстояния!) Словно изнутри работа начинала светиться глубинным цветом. Имея мягкие контуры, произведение «цепляло» за душу своей лиричностью и какой-то загадочностью. Нигде позже я не встречала такого творческого хода." (Н. Б. Товарова-Кошкина, член Союза

художников РФ, преподаватель художественного училища, выпускница Владимирского худграфа 1983 года).

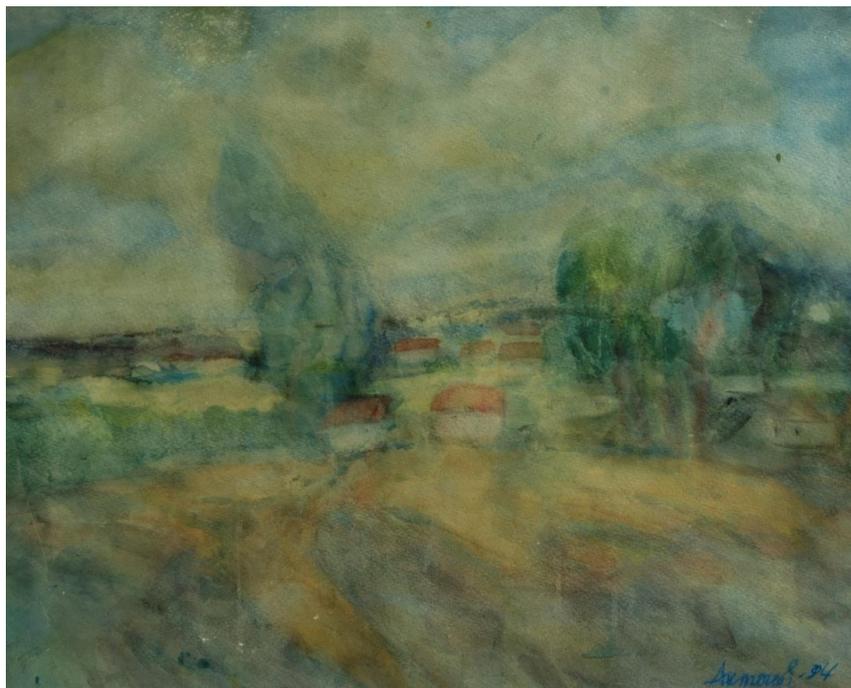


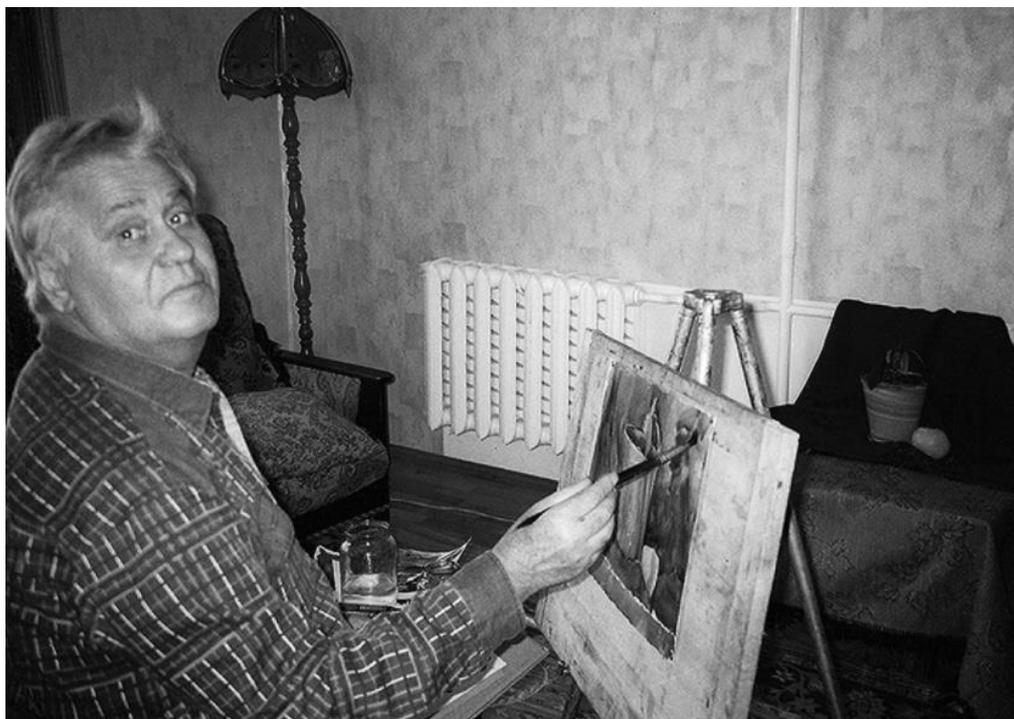
Рисунок 1. Алексей Тихонович Антонов. Ветер. 1994 г., бумага, акварель, 46x56

Такая акварель со временем стала основой - подложкой, для пастели или гуаши, придавая изображённому глубину и мягкость. Использование данной техники, несомненно, способствовало решению более сложных художественно-образных задач (Рисунок 1.).

Алексей Тихонович долго и кропотливо работал над каждым листом. Он вдумчиво выстраивал композицию, при этом не стремился её усложнять, придерживаясь принципа простоты. Художник нарочито упрощал форму предметов, отказываясь от буквальной её передачи. А вот с цветом он, наоборот, работал в сторону обогащения колористического строя произведения. Свою технику многослойного письма с использованием смывок, Алексей Антонов выработал именно с целью достижения тончайших цветовых нюансов, из которых складывается мягкая гармония цвета. Художник добивался определённого состояния свето-воздушной среды и впускал в плоскость листа пространство и свет.

Высоко оценивая живописные возможности акварели, Алексей Тихонович говорил: "Существует мнение, что акварельная техника графична и к живописи имеет отдалённое отношение. Но оно не состоятельно уже потому, что акварель имеет дело с цветом, а её изобразительно-выразительные возможности во многом не уступают другим живописным техникам. .... Принадлежность её к живописи или к графике определяется степенью условности диапазона используе-

мого цвета, как впрочем, и в других техниках, в том числе и в масляной живописи. Относительная недолговечность акварели перекрывается многими другими её свойствами,...." [2].



А. Т. Антонов. Ни дня без творчества. г. Владимир. 2003 год

Как сказано выше, Алексей Антонов работал, как в акварели, так и в смешанной технике, сочетая её с пастелью и гуашью. Последовательность ведения работы по принципу многослойного лессировочного письма предполагает многократное чередование слоёв акварели и пастели. Сначала выполняется акварельная основа, по которой затем делается пастельная или гуашевая проработка. Поверх пастели снова проходятся акварелью или, пробивают красочный слой набрызгом, после чего опять идёт в ход пастель. В некоторых случаях в завершение используется набрызг гуашью. Способ наложения пастели в каждом случае свой: от графичных линий и штрихов до мягкой лессировочной растушёвки.

Спустя годы в творчестве Алексея Тихоновича Антонова наблюдается постепенный переход к расширению цветового диапазона своих работ. Со временем он всё больше и больше погружается в цвет, уделяя особое внимание решению колористических задач. Колорит в работах А.Т. Антонова - это слаженный цветовой строй, образующий собой безупречную гармонию. Богатое цветовое наполнение композиции ничуть не нарушает цельность изображения. Цвета

укладываются в картинной плоскости не споря друг с другом, а дополняя. Цвет расщепляется на многообразие оттенков (Рисунок 2.).

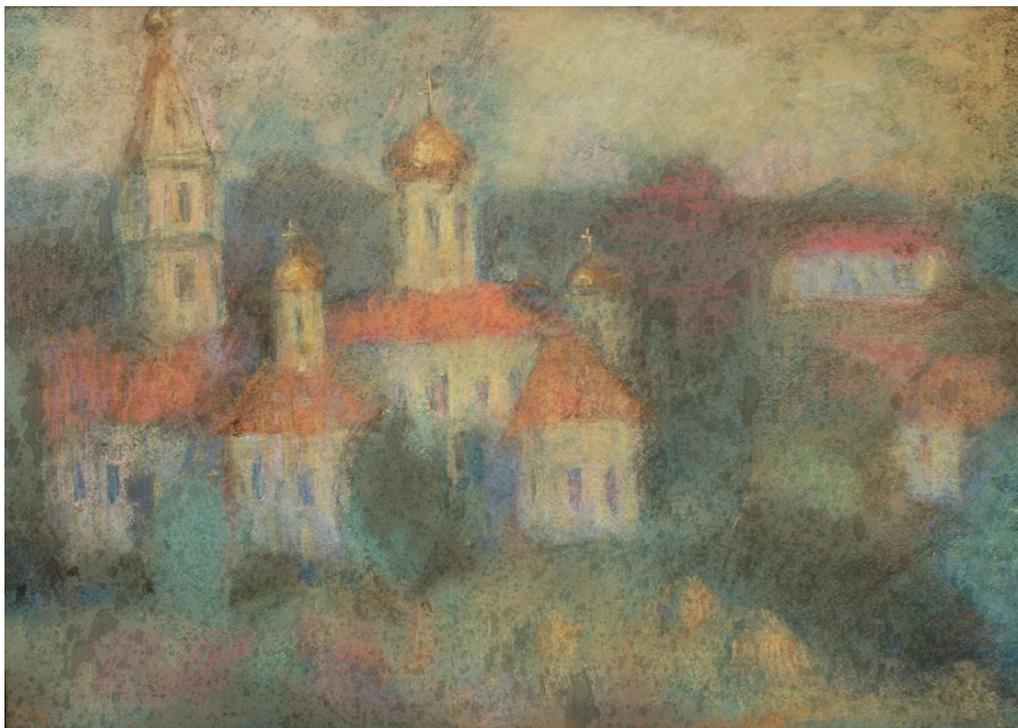


Рисунок 2. Алексей Тихонович Антонов. Вечерний пейзаж. 2004 г., бумага, пастель, 40,5x57,5

В центре внимания художника в последний период его творчества стали цвет и фактура (Рисунок 3.). Алексей Антонов, пожалуй, единственный среди владимирских графиков, кто, сродни представителям владимирской школы живописи, использовал выразительные возможности цвета во взаимосвязи с фактурой. Это качество художника отличает его творческую индивидуальность, свидетельствует о мастерстве и незаурядном таланте. Работы художника исключительно узнаваемы. "..... это из графиков, в принципе, самый такой владимирский живописец. То есть, его графика по своей фактуре, по какому-то видению, очень близка к владимирской живописи. Хотя делает он акварельно." - подмечает, говоря об А. Т. Антонове, Заслуженный художник РФ Ю. К. Ткачёв.

В большинстве работ Алексея Антонова видна тенденция к пластическому обобщению, обретающему некие декоративные качества. Он отходит от пленэрности, связанной с передачей непосредственных впечатлений от природы, ради неистребимой потребности преобразить этот мир. Художник руководствуется натурными впечатлениями ровно до той степени, чтобы сохраняя узнавае-

мость, передавать реальность, пропуская через свои глубоко личные переживания и душу.



Рисунок 3. Алексей Тихонович Антонов. Праздничный букет. 1999 г., бумага, акварель, пастель, 39,5x59

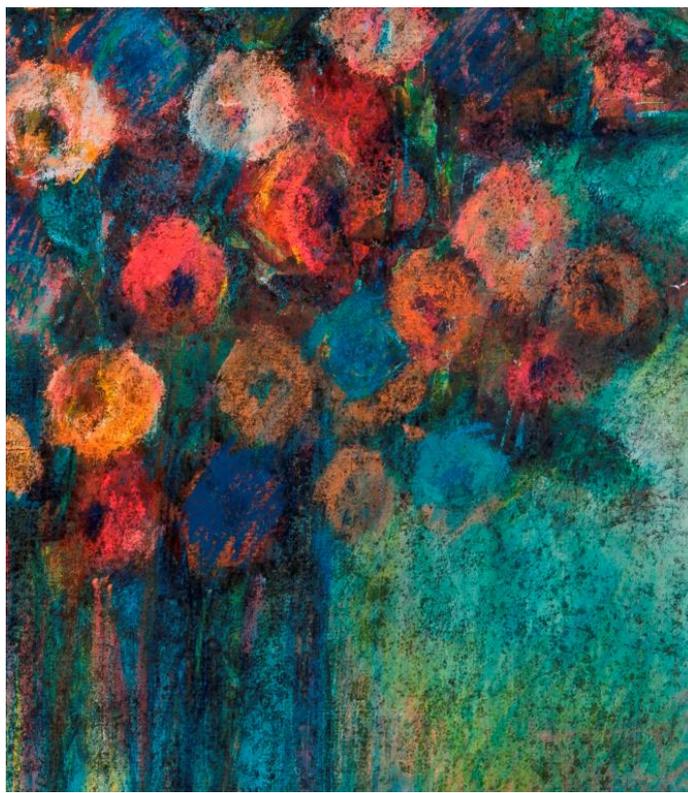


Рисунок 4 Алексей Тихонович Антонов. Праздничный букет. Фрагмент

А. Т. Антонова, несомненно, отличает яркая индивидуальность художественного видения, выраженное своеобразие. "Удивительные работы – сочетание достоверности и сказки! Редкий дар!..." - сказал о художнике кандидат искусствоведения В.Е. Калашников (Книга отзывов к выставке "Избранное", 2017 г.). В этой связи необходимо подчеркнуть, что искусство Алексея Антонова эксклюзивно, и в художественном пространстве российского искусства нет ни одного художника, в своём творчестве, похожего на него.

### **Библиографические ссылки**

1. Кошелева, Л.А. Творческий метод художника Алексея Антонова в процессе освоения учащимися выразительных возможностей акварели / Л.А. Кошелева // Научно-метод. журнал «Вестник Владимирского государственного университета имени А.Г. и Н. Г. Столетовых. Серия «Педагогические и психологические науки», № 31 (50) 2017, стр. 30-35 ISSN 2307-3241

2. Мысли об акварели [текст]: рукопись А.Т. Антонова. – Владимир, 2003.

**COLOR AND TEXTURE IN PICTORIAL GRAPHICS ARTIST  
ALEXEY ANTONOV**

*L. A. Kosheleva*

The article is devoted to the work of the artist Alexey Antonov. The author's attention is focused on the artist's skillful use of color in combination with the texture of the paint layer. The artistic and figurative tasks solved by A. T. Antonov give reason to call his graphics picturesque. For a better understanding of the artist's skill level, the process of creating an image is considered in detail. The characteristic of his author's technique is given. A parallel is drawn between the work of Alexei Antonov and representatives of the Vladimir School of Painting.

**Keywords:** art, artist, painting, graphics, color, texture, author's technique.

УДК 7.071.1-7.071.5

**РОЛЬ ПЕДАГОГОВ  
В СЛОЖЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ  
ГРАФИКА А. Н. БОЧКИНА (1947 г.-1989 г.)**

*О. Е. Гагина*

*старший научный сотрудник*

*Государственного Владимиро-Суздальского*

*историко-архитектурного и художественного музея-заповедника*

*(г. Владимир, Россия)*

Автор исследует и анализирует в статье влияния педагогов провинциальной художественной студии, Рязанского художественного училища и Московского государственного художественного института имени В.И.Сурикова на формирование творческой индивидуальности графика А.Н.Бочкина.

**Ключевые слова:** линогравюра, А.Н.Бочкин, Д.И.Горбунов, А.Н.Молчанов, Е.А.Кибрик, графика.

Владимирский график Александр Николаевич Бочкин (1947-1989) прожил в искусстве недолгую, но яркую жизнь. После окончания Московского государственного художественного института им. В.И. Сурикова в 15 недолгих лет

уложились и работа во Владимирском отделении Художественного фонда, и активное участие в творческой жизни региона и страны, и создание тех произведений, которые выделяют графика Александра Бочкина, несмотря на то, что прошло уже более 30 лет с момента его ухода из жизни.

Его линогравюры поражают ясностью «высказывания» и силой производимого впечатления, несмотря на совсем не монументальные размеры. Конечно, в становлении таланта огромную роль играют влияния учителей, педагогов с большой буквы, которые помогли художнику определить собственный путь в искусстве, помогли сформироваться художественной индивидуальности. А.Н. Бочкин счастливо встретил в жизни таких педагогов-художников, оставивших след в памяти и творчестве графика.

Первым таким человеком в жизни юного Саши стал педагог-художник из студии Дома культуры фабрики «Коммунистический авангард» в его родной Собинке. Дмитрий Иванович Горбунов, сам, по рассказу земляка и товарища А. Бочкина художника Ю.С. Качанова, родившийся на Владимирской земле, вернулся в маленькую Собинку из Тифлисской академии художеств.

О жизни этого человека многое неизвестно, нет точных дат, хотя похоронен он на кладбище в Собинке. Учился ли Д.И. Горбунов в самой Академии, открытой третьей в стране Советов в 1922 г. после Ленинградской и Рижской, или в школе при ней, - тоже точно сказать нельзя. Но известно, что студию при градообразующей фабрике он оборудовал всеми нужными пособиями, закупил слепки античных скульптур, создал прекрасный книжный фонд (альбомы и искусствоведческие монографии). Занимался он серьезно и с подростковой группой, и со взрослыми по академическим методикам. В этот период во Владимирской области насчитывается 25 студий и кружков изобразительного искусства, в которых занимаются более трехсот человек: рабочие, колхозники, служащие, пенсионеры и учащиеся техникумов и школ. Искусствовед В.А. Фильберт пишет о них: «В число обязательных дисциплин входят: рисунок, живопись, композиция, декоративное искусство, история искусств. Любители посещают студию или изокружок 2-3 раза в неделю. После окончания рабочего дня каждый, придя на занятия, садится за удобный мольберт и начинает изучать натуру. Постепенно появляются определенные навыки, приобретаются техника штриха и живописного почерка. Лекционный курс по истории искусств расширяет кругозор студийцев и кружковцев, приучает из «читать» произведения великих художников» [8].



Александр Николаевич Бочкин

Ю. Качанов рассказывает, как он и Саша Бочкин узнали о студии: «Однажды перед Домом культуры вели какие-то земляные работы и насыпали кучи песка. Мы, местные мальчишки, конечно, вечером взобрались на них. И оттуда вдруг нам открылось нечто необыкновенное: на втором этаже ярко светились окна комнаты, там стояли прекрасные статуи, висели картины, а люди за мольбертами что-то рисовали». Это было так непохоже на окружающую жизнь рабочего городка с его старыми фабричными казармами-«коридорами» и улочками деревенских домиков с огородами. Юрий Качанов, а через год и Александр Бочкин пришли заниматься в судогодскую студию, как до них это сделали владимирские художники Юрий Жаров (1930-2011), братья Телегины - Евгений (1937-1995) и Владимир (1939-2020).

Д.И. Горбунов учил не только рисовать, но и любить родную землю, людей, которые живут на ней. Он «на свои средства построил катер на 10 человек, на котором летом путешествовал со студийцами по реке Клязьме. Мы рисовали и писали этюды, а осенью в клубе делались выставки по итогам этих пленэров» [1]. Для будущих художников это были первые в жизни настоящие выставки. Александр Бочкин вошел в «другой мир», в котором забывались семейные тайны и недомолвки, инвалидность отца после восьми лет лагеря [4] и крайняя бедность быта. Д.И.Горбунов давал своим ученикам новые возможности, и «городская изостудия», как назвал А. Бочкин студию в автобиографии, стала первой ступенькой в жизнь в искусстве. Во многом благодаря первому педагогу-художнику А. Бочкин научился выражать свою любовь к малой родине и про-

стым труженикам, живущим в среднерусских деревнях и селах, в художественном произведении, пусть пока это были ученические рисунки.

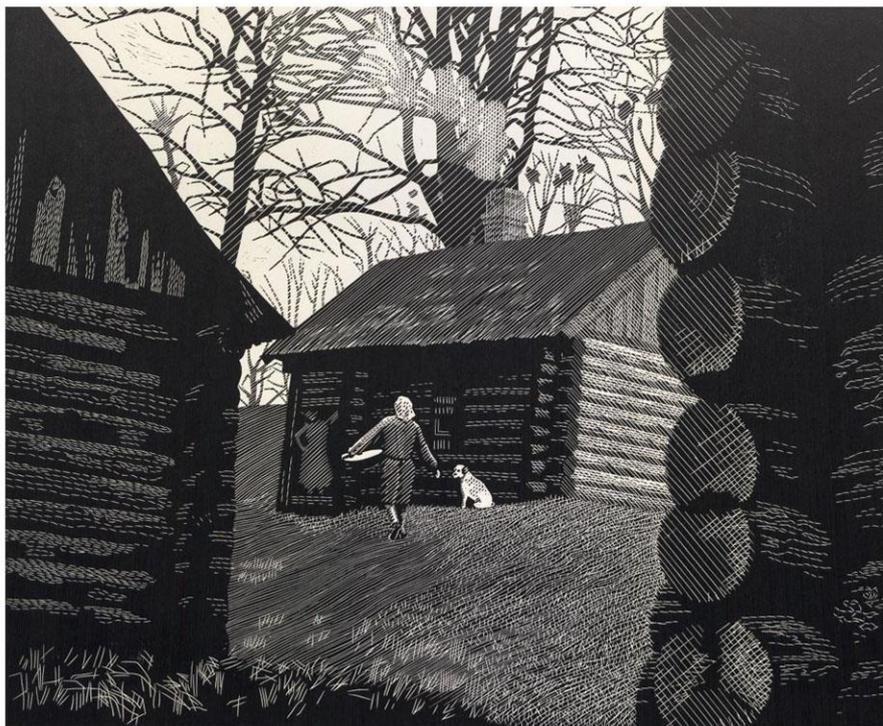


Рисунок 1. Александр Николаевич Бочкин.  
Гравюра. Субботний день. 1987 г. Из собрания ГВСМЗ

Студийный опыт помог Александру поступить в Рязанское художественное училище. Его история начинается в 1918 г. «С именами И.И. Акинчева, Г.Н. Ракова, Н.Г. Романова, П.И. Будкина, В.Е. Куракина, Н.С. Денисова, А.Н. Молчанова, Б.П. Кузнецова связан, может быть, самый плодотворный период работы училища с послевоенных лет и до 80-х гг.» [6]. А. Бочкин оказался пытливым учеником, с воодушевлением впитывал знания, несмотря на почти полное отсутствие средств и полуголодный студенческий быт. Особенно интересны ему были занятия Андрея Николаевича Молчанова (1906-1979), который вел историю искусства. Он был знатоком античной культуры, с детства владел греческим языком не только потому, что древнегреческий был частью гимназического образования в России начала XX в., но и потому, что отец его, закончив духовную академию, преподавал в ряде православных и светских учреждений, дети в этой семье обязаны были знать один из языков Библии. А.Н. Молчанов закончил Ленинградское художественное училище, затем с первых дней войны до 1945 г. находился на фронте. После демобилизации приехал в Рязань и преподавал в РХУ до 1973 г. Он был яркой личностью: писал портреты, пейзажи, был одним из сильнейших шахматистов Рязани [5].

Неудивительно, что с этим человеком стремился общаться Александр Бочкин, беседовал на разные темы с преподавателем, который считал своим долгом передать знания молодежи. Древняя Греция, подарившая миру любованию красотой человека, соразмерность архитектуры пропорциям человеческого тела, и Рим, ставший основой европейской культуры, благодаря А.Н. Молчанову, входили в эстетический кругозор молодых людей. Восхищение античностью логично переросло позже в восхищение достижениями европейского классицизма, и в творчестве А.Н. Бочкина получило своеобразное преломление в линогравюрах, посвященных родной земле. С помощью формальных признаков классицизма в живописи (строгость композиции, кулидность и плановость построения пространства произведения, уравновешенность и высокое спокойствие) он воспевал в самом высоком смысле простую жизнь русской деревни, достоинство ее жителей.

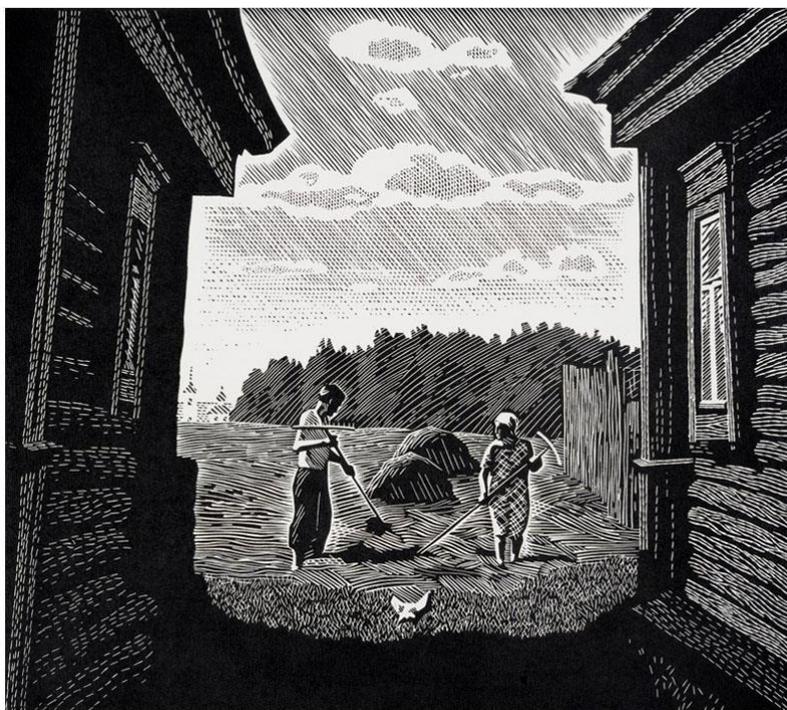


Рисунок 2. Александр Николаевич Бочкин. Гравюра. Полдень. Из серии «Трудовые будни села». 1984 г. Из собрания ГВСМЗ

Учился он хорошо, как потом и в Суриковском институте, куда получил рекомендацию от училища, что случается нечасто. Один из ведущих творческих вузов страны – Московский государственный художественный институт им. В.И.Сурикова дал А.Бочкину возможность развиваться дальше и профессионально, и гуманитарно. Традиции и сильный преподавательский состав учебного заведения, а также разнообразие художественной жизни столицы и леген-

дарные выставки 1960-х – 1970-х годов (от «бульдозерной» до Моны Лизы в ГМИИ только в 1974 г.) предоставляли студентам широкое поле для поиска себя.

Наставником А.Бочкина был знаменитый художник и уникальный педагог Евгений Адольфович Кибрик (1906-1978). Преподавать Е.А. Кибрик начал в 1953 г., а уже в 1954 г. был утвержден в звании профессора. Он раскрывал в своих учениках новые грани таланта, зачастую им самим неведомые. В 1962 г. Кибрик становится заведующим кафедры графики МГХИ им. В.И. Сурикова. А с 1966 по 1978 г. Евгений Адольфович руководит Московской творческой мастерской графики, которая является высшей ступенью академического образования. Дементий Шмаринов писал: «Двадцать пять лет, отданных Евгением Адольфовичем воспитанию молодых художников, я назвал бы педагогическим подвигом, с такой полной самоотдачей, глубокой ответственностью и самоотверженностью он отдавался этой нелегкой работе. Как много молодых талантов он поддержал в трудные для них первые годы после окончания вуза, руководя творческими мастерскими Академии художеств, организовав молодежные академические выставки» [2].

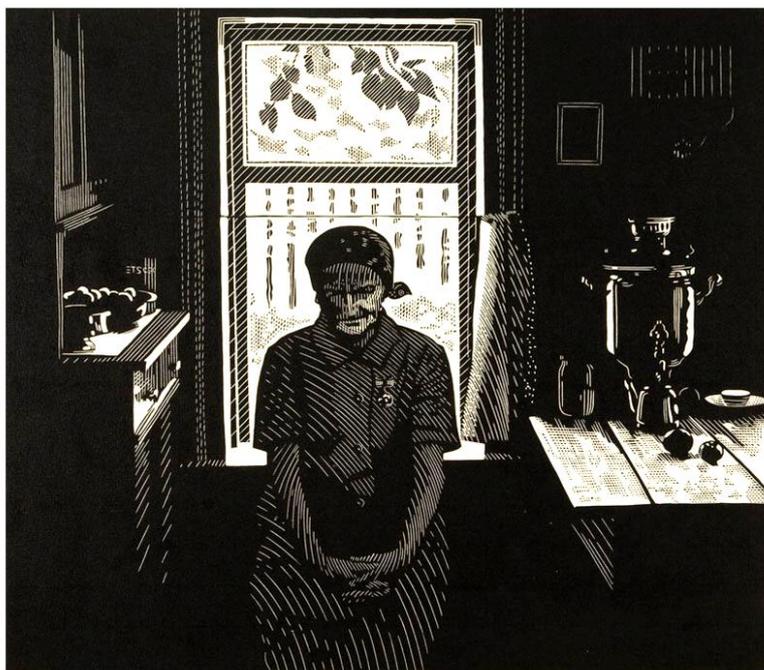


Рисунок 3. Александр Николаевич Бочкин. Гравюра. Воспоминание. 1985 г.  
Из собрания ГВСМЗ

Эти слова в полной мере относятся к отношениям Е.А. Кибрика и А. Бочкина. Во-первых, он понял особенности характера ученика и предложил ему для диплома технику линогравюры. Работа с ней требует максимальной точности и

ясности, чтобы оттиск получался чётким, подходит лишь тем, кто умеет ждать и терпеливо выполняет все этапы. Многие поражались, как долго корпел над линолеумом Александр Бочкин. А он стремился к наилучшему результату, обдумывая буквально каждую линию, штрих или точку.

Во-вторых, как писал Орест Верейский, мастер «прививал ученикам вдумчивое отношение к натуре, к пластике, к пространству, а главное, учил творчески мыслить, сознательно относиться к содержательности композиционного построения, полагаясь, прежде всего на жизненную правду и бесконечные проявления человеческой деятельности» [2]. Е.А. Кибрик поддержал выбранные студентом деревенские сюжеты, не претендующие ни на «красивость», ни на «значительность», предопределив главную тему всего творчества А. Бочкина. Каждые каникулы Александр возвращался на малую родину, в Собинском районе Владимирской области проходил художественную практику, рисуя, что нужно местным совхозам. Именно впечатления от пребывания в деревне Вал и соседнем селе Кадыево, славящимися своими живописными окрестностями, легли в основу дипломной работы. Жизнь, нехитрая и неспешная, спокойная и умиротворённая, - предстала в его «линолеумах». Воспоминания детства, пребывание у родственников в деревне, юношеские студийные путешествия вылились в наполненные лиризмом картины сельской повседневности. Для экзамена он объединил 6 линогравюр названием «Земля Владимирская». Эта работа стала итогом самоопределения: и человеческого, и художественного. Защита показала, что с выбором профессии Александр не ошибся, и тема деревни впоследствии стала главной в его творчестве. Критики заговорили о новом слове А. Бочкина в линогравюре: «Линогравюры! Но где контрасты контура и силуэтов, где большой парадный масштаб и мужественно-суровый лаконизм изобразительного языка? Лирическая грусть и поэзия тихих летних вечеров, неторопливая размеренная жизнь обычного села – и все это передано в ведущей технике «сурового стиля», и, более того, материал лишь помогает подчеркнуть отчетливое звучание тишины, разливающейся в пространстве в момент захода солнца» [3]. Этот цикл сразу попал на Всесоюзную выставку студенческих дипломных работ художественных вузов СССР, открыв молодому графику дорогу на другие всесоюзные («Молодежь страны» 1976 г.) и республиканские («Советская Россия» 1975 г., «Молодежь России» 1976 г.), и даже международные («Дебют молодых» 1976 г., Польша) выставки.

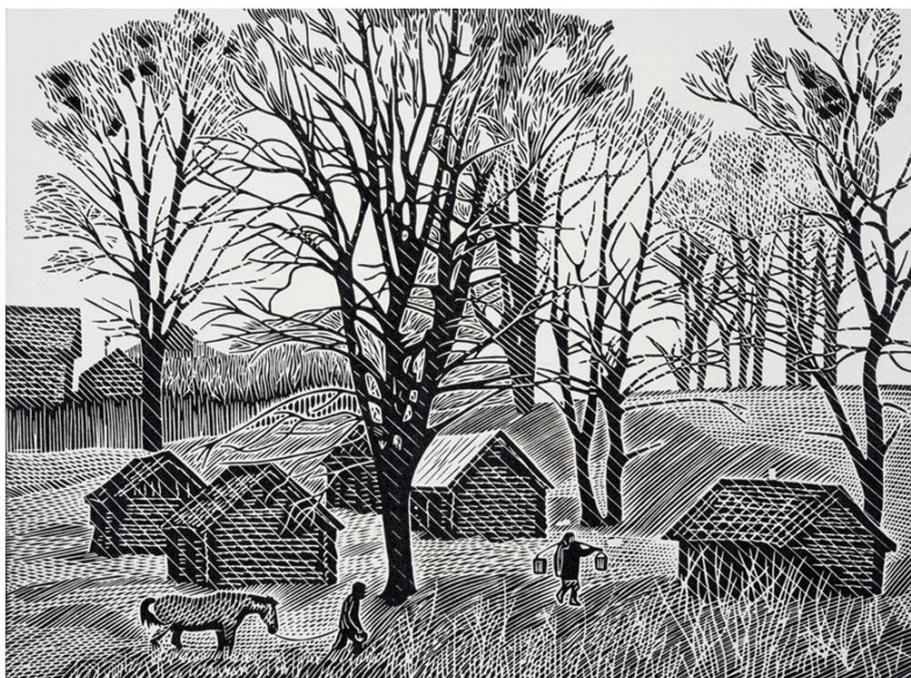


Рисунок 4. Александр Николаевич Бочкин. Гравюра. Осенняя пора. 1989 г.  
Из собрания ГВСМЗ

Наконец, Е.А. Кибрик поддерживал своих выпускников после окончания института не только выставками, приглашал учиться дальше в творческую мастерскую графики при Академии художеств СССР, которой руководил. А. Бочкин наезжал к учителю, продолжал общаться с ним, совершенствуясь. Е.А. Кибрик встречался с Александром, когда был во Владимире, в 1977 г. поздравлял его со вступлением в Союз художников СССР. Это была семейная встреча: художники с женами долго сидели в ресторане, конечно, уйдя в специфические разговоры об искусстве, но Ирина Александровна Бочкина вспоминает очень теплую, душевную атмосферу вечера, и как потом они с Александром Николаевичем по-дружески провожали супругов Кибрик на вокзале в Москву.

А.Н. Бочкин пережил своих учителей всего на десяток лет, но он свято соблюдал заповеди высокого служения искусству и родной земле, заложенные его педагогами: «Человеческое воображение, даже самое мощное, ограничено. Бесконечно разнообразна и неповторима жизнь, поэтому художник должен постоянно её изучать.... Я верю в то, что если художник придирчиво честен к себе, к своему искусству, к своему зрителю, тогда он создаёт лучшее, на что он способен. А это то, ради чего мы живём, - оставить лучшее, что в нас есть, - людям» [7]. Так сказал о смысле жизни художника Е.А. Кибрик, и к Александру Бочкину кредо учителя относится в полной мере.

### Библиографические ссылки

1. Александр Бочкин. Линогравюра. Альбом. (Вступительная статья Н.И.Севастьяновой). - Владимир, 2013 г. 70 с. С.3.
2. Выставка «Евгений Адольфович Кибрик и ученики» на Покровке. <https://www.rah.ru/news/detail.php?ID=32272> 3.03.2022
3. Ильин В.С. Молодые художники-графики. // Труды Академии Художеств СССР. Выпуск 1. – М.: Изобразительное искусство, 1983 г. С.141-149. С.147.
4. Книга памяти Костромской области. <https://bessmertnybarak.ru/books/person/240841/> 11.04.2022.
5. Портал Культура РФ <https://www.culture.ru/events/78445/vystavka-rabot-khudozhnika-a-n-molchanova> 20.04.2022
6. Рязанское художественное училище им. Г.К. Вагнера (РХУ) <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/678917>. 20.04.2022
7. Федулова Мария. Кибрик Е.А. [https://istoriki.su/faces\\_of\\_history/1143-kibrik-ea.html](https://istoriki.su/faces_of_history/1143-kibrik-ea.html) 20.04.2022
8. Фильберт, В.А. Самодеятельные художники Владимирской области. - Владимирское книжное издательство. 1959 г. - 16 с. С.3.

### THE ROLE OF TEACHERS IN THE ADDITION OF ARTISTIC INDIVIDUALITY GRAPHICS BY A. N. BOCHKIN (1947-1989)

*O. E. Gagina*

The author explores and analyzes in the article the influence of teachers of the art studio, the Ryazan Art School and the Moscow State Art Institute named after V.I. Surikov on the formation of the creative individuality of A.N.Bochkin's graphic artist.

**Keywords:** linocut, A.N.Bochkin, D.I.Gorbunov, A.N.Molchanov, E.A.Kibrik, graphics.

## ИССЛЕДОВАНИЕ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ПРИМЕНЕНИЯ КОГНИТИВНОГО ПОДХОДА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ-ДИЗАЙНЕРОВ

*Н. А. Варламова*  
член СД РФ, доцент  
кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»  
Института искусств и художественного образования  
Владимирского государственного университета  
(г. Владимир, Россия)

В статье рассмотрены возможности применения когнитивного подхода при обучении студентов-дизайнеров, раскрываются преимущества названного подхода в контексте проектного метода обучения.

**Ключевые слова:** когнитивный подход, когнитивный стиль, метод проектов, решение проектно-творческих задач, система мыслительных операций.

Согласно содержанию понятия «*когнитивный подход к обучению*», который направлен на становление у обучающихся способностей к оперированию различными мыслительными операциями, формирующихся на протяжении жизни человека, можно отметить актуальность наличия задач, направленных на такое формирование в содержательной базе профессионального образования.

Исследуя труды таких авторов как Д.Б. Богоявленская, В.Н. Дружинин, Р. Стернберг, М.А. Холодная, И.П. Шкуратова можно отметить, что характерными особенностями когнитивного подхода являются: активное участие обучающегося в процессе учения, учет его личных интересов и особенностей, формирующих индивидуальный «когнитивный стиль».

Заметим, что понятие когнитивный стиль впервые использовал А. Адлер для обозначения характеристики личности, которая представляет собой устойчивые индивидуальные особенности познавательных процессов, предопределяющие использование различных исследовательских стратегий. В рамках его индивидуальной психологии понимался как своеобразие жизненного пути личности, структурированного постановкой и достижением целей.

В то же время, М. А. Холодная определяет когнитивный стиль как индивидуально-своеобразный способ переработки информации, который характеризует

специфику склада ума конкретного человека и отличительные особенности его интеллектуального поведения [2].

Принципы когнитивного подхода могут быть успешно применены в процессе профессиональной подготовки студентов-дизайнеров, *в частности при применении метода проектов*, когда проектную задачу решает группа обучающихся.

Согласно мнению Е.С. Полат метод проектов заключается в освоении учащимися способностей к самостоятельному конструированию собственных знаний и умений ориентироваться в информационном пространстве, критическому и творческому мышлению. Кроме этого, названный метод предполагает не только индивидуальную, но и парную, а также групповую деятельность учащихся [1].

Таким образом, взаимодействие индивидуальных когнитивных стилей учащихся, усиливает и дополняет друг-друга, приводя к наиболее успешному результату. В названной ситуации необходимо определить, какой когнитивный стиль является наиболее оптимальным при выполнении конкретного этапа проектной деятельности.

В качестве примера рассмотрим такой критерий когнитивного стиля как фокусирующий/сканирующий контроль, характеризующийся особенностями распределения внимания в зависимости от «широты охвата» различных аспектов рассматриваемой ситуации, а также в степени учета ее релевантных и нерелевантных признаков [3].

Названный критерий соотносится с тенденцией отделять познавательные впечатления т.е. объективные факты (сканирующий контроль) от аффективных, т.е. эмоциональных реакций на ситуацию (фиксирующий контроль), а также с аналитическим мышлением в противовес склонности к импульсивной оценке ситуации.

Таким образом, обучающиеся, с преобладанием сканирующего стиля контроля более успешно справляются с аналитическими задачами, направленными на определение общих характеристик объектов, выявление противоречий, фокусирующий стиль позволяет эффективнее абстрагироваться от аналитического опыта, что позволяет давать объектам оценку, основанную на эмоциональном опыте, а так же более эффективно генерировать большое количество разнообразных идей [2].

Такое взаимопересечение может стать решением противоречия между использованием студентами последовательных алгоритмов в процессе проектной деятельности и необходимостью поиска новых стратегий при решении творческой задачи.

Актуальность внедрения заданий, направленных на усиление развития когнитивных способностей студентов так же связана с необходимостью оперирования значительными объёмами информации, которые по своему масштабу начинают превышать психологические, физиологические возможности человека.

Подводя итоги, можно утверждать, что метод проектов, который включает коллективное решение творческих и проектных задач, весьма актуальный способ взаимоусиления когнитивных способностей учащихся, позволяющий справиться с обработкой больших объёмов информации в процессе решения творческой задачи.

### **Библиографические ссылки**

1. Полат, Е.С. Метод проектов: история и теория вопроса/ Современные педагогические и информационные технологии в системе образования// Е.С. Полат, – Москва: изд. центр «Академия», 2010. – 200 с.
2. Холодная, М. А. Когнитивные стили. О природе индивидуального ума// М. А. Холодная, 2-е изд., перераб. - СПб. «Питер», 2004. -384 с.
3. Gardner, R. W., Cognitive control. A study of individual consistencies in cognitive behavior. Psychological Issues: Monograph / R. W. Gardner, P. S. Holzman, G. S. Klein, H. B. Linton, D. P. Spence 4. V. 1. - N. Y., 1959. – 147 p.
4. Щукин, А. Н., Азимов Э. Г, Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). Э. Г. Азимов, А. Н. Щукин. — Москва: Издательство ИКАР. 2009. – 446 с.

### **RESEARCH OF APPLICATION POSSIBILITIES COGNITIVE APPROACH IN THE LEARNING PROCESS DESIGN STUDENTS**

*N. A. Varlamova*

The article discusses the possibilities of using a cognitive approach in teaching design students, reveals the advantages of this approach in the context of the project method of teaching.

**Keywords:** cognitive approach, cognitive style, project method, solution of design and creative tasks, system of mental operations.

**РАЗГОВОР О ВЕЧНОМ.  
ПЯТЬ КАРТИН ХУДОЖНИКА АЛЕКСЕЯ АНТОНОВА**

***И. В. Матророва***

*старший преподаватель  
кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»  
Института искусств и художественного образования  
Владимирского государственного университета  
(г. Владимир, Россия)*

***Л. А. Кошелева***

*кандидат педагогических наук, доцент  
кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»  
Института искусств и художественного образования  
Владимирского государственного университета  
(г. Владимир, Россия)*

В статье рассматриваются отдельные картины Алексея Антонова, характеризующие его творческую индивидуальность. Раскрываются секреты мастерства художника. Основное внимание уделяется исследованию способности Антонова создавать художественный образ, существующий вне времени, вне пространства.

***Ключевые слова:*** художник Алексей Антонов, картина, эмоция, цвет, графика, живопись, нюанс, смешанная техника, акварель, гуашь, пастель, художественный образ.

Искусство Алексея Антонова - взгляд сквозь время. В его работах есть память о прошлом и видение настоящего.

Акварельные работы Антонова необычны. Ярким примером этого является «Собор в селе Семьинское» (Рисунок 1.). Художник писал её с натуры акварелью по-сырому дождливым днём холодного лета 1989 года. Несмотря на непрерывно капающий дождь, Алексей Тихонович не смог устоять перед увиденным. Настолько величественен и монументален был этот полуразрушенный, как он думал тогда, собор. На самом деле это церковь Святителя и Чудотворца Николая.

Вглядываясь в картину, мысленно окунаешься в те давние времена. Вместо запустения представляешь хлопотливую сельскую приходскую жизнь, народ, спешащий в храм под колокольный звон. От неё веет стариной ушедшей эпохи.

Мы привыкли к классическим акварельным прозрачным нюансам. И здесь есть акварельная прозрачность. Но она другая. Это определенная нестандартность. При взгляде на картину, возникает ощущение потоков воды, ниспадающих сверху. Антонов добивается данного эффекта, не столько приёмами акварельной техники, сколько за счёт свето-тональной вибрации цвета.

Складывается ощущение, что художник хочет рассказать о временах почти вековой истории. Мы смотрим на старый собор села Семьинское и видим его, одновременно, в настоящем и в прошлом. Происходит взгляд вглубь сути образа. Это, безусловно, попытка автора - показать объект не в сиюминутности момента, а с точки зрения его внутренней истории, временной наполненности... И, более того, в контексте вечности мироздания.

Глядя на собор, мы видим, что он пережил не одну историческую эпоху. Алексей Антонов изображает его не фотографично, показывая, и реальность, и нереальность одновременно. Этот храм существует здесь и сейчас, но при этом он вне времени. Художник не задаётся пересчитыванием колонн, прорисовкой архитектурного декора и т.п.. В этом нет нужды. Передать архитектуру во всех подробностях - не его задача.



Рисунок 1. Алексей Тихонович Антонов. Собор в селе Семьинское. 1989 г., бумага, акварель, 46x59

Обращает внимание то, как Антонов изображает вороньё, кружащее над ветхим куполом старого собора. Это, отдалённо, напоминает нимб, некогда представляющий собою идеальную окружность. И на наших глазах нимб рассыпается, превращаясь в неопределённую фигуру. В этом есть определённый символизм. Картина «Собор в селе Семьинское» написана ещё в советское время (1989 год), когда большая часть храмов была в запустении. Собор - печальный образ бывшей славы, переживающий забвение. Это вызывает чувство тоски по старине и сожаления о том, что произошло. И выбор цветового решения по принципу выцветшей старой фотографии, также неслучаен.

Подтверждением могут служить слова самого художника: «Для меня природа – это заброшенная аллея с липами после дождя, осенняя, и с пустой лавочкой, на которой когда-то сидел человек со своей ... историей. Вот листочки по самой аллее, а может, падают, дождичек моросит, и тёмные такие стволы. Это здорово.» (из интервью для радиопередачи цикла «Неслучайные встречи», эфир 11 февраля 2002 года).

Среди акварельных работ Алексея Антонова обращает на себя внимание «Лесное озеро» (Рисунок 2.). Прозрачный воздух, тишина, прохлада, всплески воды, лёгкий шум сосен от мимолётного ветерка... Кукушка...Простота и ясность. А где-то там - знойное марево летнего дня, расплавленный асфальт, городская суэта, большие-мелкие проблемы и усталость. Тема леса, и в жизни, и в творчестве Алексея Тихоновича занимала особое место. Он говорил: «Лес вообще для меня это дом второй, я в лесу себя чувствую очень хорошо.» (из интервью для радиопередачи цикла «Неслучайные встречи», эфир 11 февраля 2002 года).

По образному решению «Лесное озеро» напоминает готические соборы. Важнейшую роль в ней играет струящийся вверх по стволам деревьев свет. Зрителю абсолютно не важно, что за деревья изображены - то ли это вековые сосны, то ли эвкалипты. Смотря на картину, словно выпадаешь из времени, пространства и географии. Охватывает ощущение вечности мироздания.

Композиционная горизонталь - граница между водой и землёй получает своё продолжение в лодочке, плывущей по глади озера. О том, что лодка плывёт, говорит лишь тянущийся от неё по воде след. Она, словно, подвешена в пространстве, стремящемся вертикалями вверх. В этом есть что-то готическое.

Сидящий в лодочке человек, воспринимается маленьким живым существом в замершем бесконечно прекрасном мире. Визуально погружаясь в пространство картинной плоскости, можно «услышать», как плещется в тишине вода лесного озера от ударов вёсел. И эта одинокая лодка, и прозрачная вода, и вертикали

света по могучим стволам, уходящих ввысь деревьев, всё создаёт ощущение вечности. Мы понимаем - маленькая лодка проплывет, и все останется на своем месте.

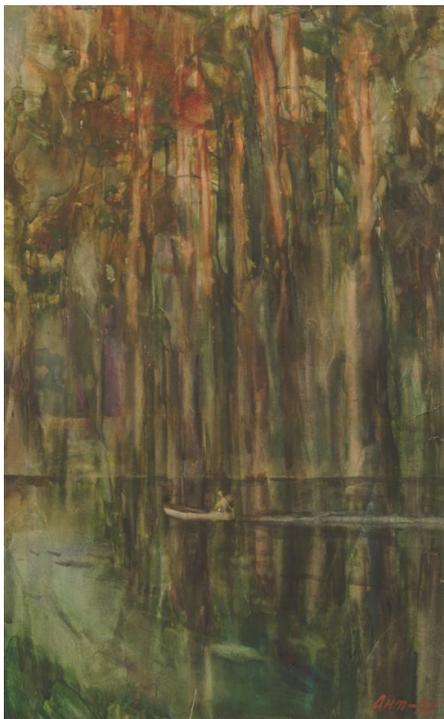


Рисунок 2. Алексей Тихонович Антонов. Лесное озеро. 1990 г., бумага, акварель, 34x56

Величайший памятник древнерусской архитектуры - Успенский собор города Владимира, стал источником вдохновения для многих художников. Но Антонов в своей картине *«Успенский собор»* (Рисунок 3.) сумел увидеть и показать его совершенно необыкновенным образом. Его храм особенно красив зимой, погружённый в благородные оттенки холодного. Тонкая нюансировка цвета. Спокойствие и безмятежность вечности. Обладая высокой чувствительностью к проявлению красоты и гармонии мира, Алексей Антонов видит собор неотъемлемой частью созданной Богом безупречности мироздания. Призрачность созданного художником образа вызывает ощущение хрупкости мира. «..... он тонкий, и сложный, и светлый художник.» - сказал об Алексее Антонове народный художник РФ, живописец, профессор Михаил Николаевич Изотов (Из выступления на вечере воспоминаний *«Неслучайности судьбы»*, посвящённом А. Т. Антонову (12.11. 2015.)).

Колористически композиция строится на цветовых пятнах, разбросанных по всему полю картины и работающих, как основа. Палитра - благородные серо-голубые оттенки с лёгкими вкраплениями тёплых тонов. Единственное, относительно вырывающееся, тёплое пятно - золотой купол на Успенском соборе. Как

будто сквозь пасмурность пробилось солнце. И небольшой отзвук этого тёплого оттенка на колокольне.



Рисунок 3. Алексей Тихонович Антонов. Успенский собор. 1990 г., бумага, акварель, гуашь, 42x53

Интересно рассматривать как художник изображает деревья. Они призрачные, абсолютно потусторонние. Антонов использует свой излюбленный приём. Белым цветом подчёркнуто освящены маленькие тоненькие веточки деревьев. И точно также художник выявляет детали архитектуры собора - тоненькими прорисьями. Деревья и храм выполнены абсолютно одинаковым способом, что создаёт ощущение гармоничного единства природы и храма. Успенский собор словно вырастает из окружающего его пространства картинной плоскости, в которой, и земля, и небо, и деревья, и люди естественным образом объединены в единое целое.

На переднем плане композиции слегка обозначены две фигурки идущих людей. Художник изображает их намёком и по уплотнённости цвета они соответствуют тону стволов деревьев. Ощущение, что весь мир соткан из одних и тех же цветов, переливов, переходов, размывостей..... И даже храм не имеет резких границ с землёй и небом, как будто срастаясь с ними. Художник убрал детали как лишние, мешающие взгляду элементы, оставив только нужное.

Одна из, безусловно, знаковых картин Алексея Антонова «*Княгинин монастырь*» (Рисунок 4.) создаёт ощущение лёгкой тревожности и романтической наполненности. Главная роль в ней отведена лунному свету, который мягко обтекая архитектуру древнерусского храма, вырисовывает его. Перед нами встаёт величественный древний собор. Визуальное погружение в пространство картинной плоскости создаёт ощущение тёплых летних сумерек, в тишине которых слышатся далёкие удары церковного колокола. И этот далекий, едва слышимый звук, трогает нас до глубины души. Происходит воздействие на над-эмоциональном уровне, вызывая глубинное состояние человека.

Это очень камерная по настроению, пронизанная духовностью работа, отражающая глубокое чувство религиозности автора. «*Княгинин монастырь*» - не просто картина, а нечто большее. Это молитва художника, его тихое общение с Богом. Тончайшие нюансы зелёно-сине-фиолетовых тонов выстраиваются в изысканную холодную цветовую гамму. Ощущение мерцающей цветовой воздушной среды, окутывающей храм и окружающие его деревья, достигается при помощи особой техники письма, свойственной Антонову.

С освещённого барабана призрачный лунный свет, как вода, стекает по кокошникам и закомарам. Он обрисовывает силуэт храма и беспрепятственно уходит в землю. Световой поток струится легко-легко.

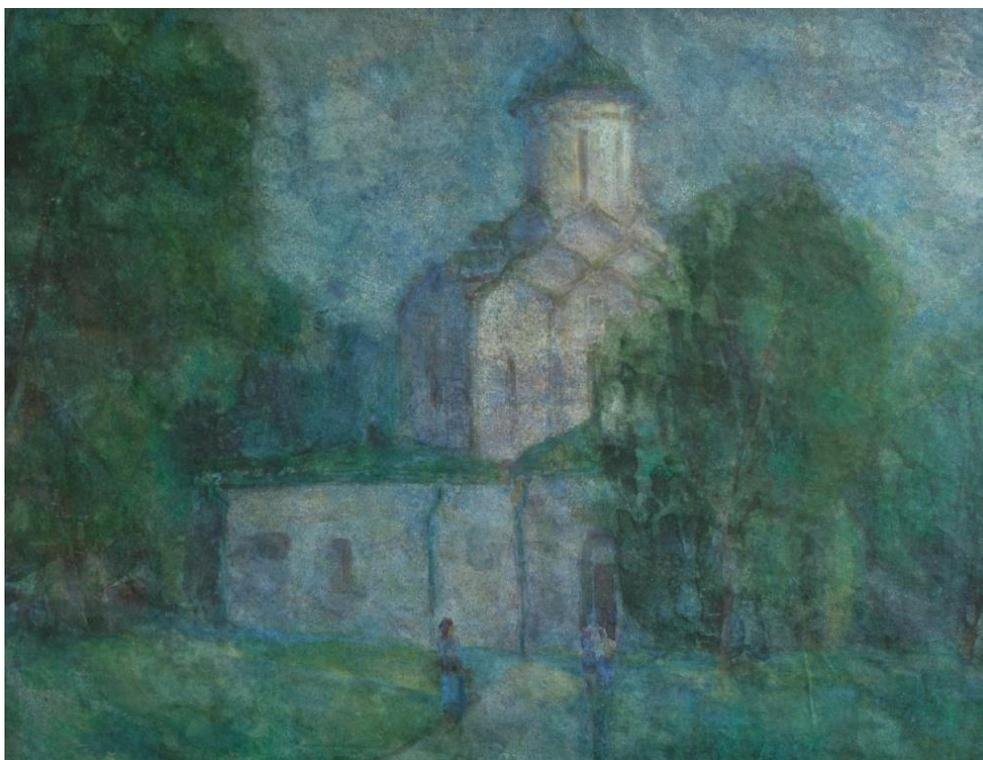


Рисунок 4. Алексей Тихонович Антонов. Княгинин монастырь. 1993 г., бумага, акварель, пастель, 54x70

Вся работа «Княгинин монастырь» как будто соткана из одних и тех же красок. Разбавленная туманом синева неба, переходит в купол, затем в тени на храме. Зелень фона перекликается с оттенками архитектуры и уходит в траву у подножия храма. Художник играет одними и теми же оттенками цветов при огромном богатстве колорита, построенном на нюансах. Алексей Антонов создает свой собственный живописно-пластический мир, подобно скульптору, собирая цветовые оттенки и формируя из них предметный мир.

В одной из поздних работ Антонова - «Покрова на Нерли» (Рисунок 5.), мы видим уже совершенно отработанную, потрясающую технику: смывка набрызгом, пробивающая красочный слой, и, в то же время, сохраняющая его фактуру. К концу своей жизни Алексей Антонов выработал уникальную технику исполнения, вбирающую в себя, и набрызг, и смывку и дополнительные материалы - пастель, гуашь. Он создал свой собственный неповторимый художественный язык, благодаря которому, сохраняя всю живописность и графичность, добивается фактурности. Возникает ощущение ирреальности передаваемого пространства и всего существующего в нём.



Рисунок 5. Алексей Тихонович Антонов. Церковь «Покрова на Нерли». 2000 г., бумага, акварель, пастель, 53х65

Никто и никогда не писал знаменитую «Покрова на Нерли» так как написал её Антонов - через ощущение многовековой истории мира. Церковь как будто висит во времени и в пространстве. Художник не пытается посмотреть на святую, как на памятник древнерусской архитектуры с какой-либо необычной точки зрения. Антонов выбирает самую распространенную - прямой взгляд на фасад храма. Но этот известнейший мотив в его подаче не воспринимается открыткой или повторением много раз виденного. В прочтение этого образа художником вкладывается ностальгическая эмоция, суть миропонимания, ощущение прошедших веков. Его церковь «Покрова на Нерли» - светлое пятно внутри какого-то совершенно исторического мира.

Алексей Антонов фиксирует объект природы, который в результате предстаёт существующим вне времени. Художник изображает храм в конкретное время, в конкретный час. Но рождается образ, живущий своей жизнью в этом мире вне временной конкретики, в ощущении вечности. Образ «Покрова на Нерли» у Антонова - олицетворение вечной красоты и нежности. Не радости, не печали, а удивительной нежности. То, как написаны художником деревья, ещё больше усиливает это чувство. Они, как будто трепетно обнимают храм, сияющий своей светлотой.

Композиция не самая сложная - горизонтальная, симметричная. Но в этом и сложность задачи - совершенно стандартную симметричную классическую композицию сделать живой. У Антонова церковь Покрова живет в белом сиянии, в фактурных брызгах полутонов. Причем нет, ни яркого света по деревьям, ни конкретных теней. Но храм светится, как будто изнутри. Возникает ощущение выступающей из глубины веков белоснежной церкви. Словно внутреннее пространство картинной плоскости наполнено присутствием второй реальности - ирреальности. Людей Антонов не изображает, но присутствие их подразумевается. И мы понимаем, что за все века существования церкви «Покрова на Нерли» много их побывало у её стен. Время их стёрло из памяти, а храм, как символ связи поколений, стоит.

Рассуждая о работах художника Алексея Антонова, осознаёшь, что каждая из них приглашает к внутреннему диалогу автора со зрителем, соединяет их мысли и чувства. Через эмоцию, полученную от картины, человек приходит к размышлению о смысле бытия - глубоко, не поверхностно.

## TALK ABOUT THE ETERNAL. FIVE PAINTINGS BY THE ARTIST ALEXEY ANTONOV

*I. V. Matrosova,  
L. A. Kosheleva*

The article examines individual paintings by Alexey Antonov that characterize his creative personality. The secrets of the artist's skill are revealed. The main attention is paid to the study of Antonov's ability to create an artistic image that exists outside of time, outside of space.

**Keywords:** artist Alexey Antonov, painting, emotion, color, graphics, painting, nuance, mixed media, watercolor, gouache, pastel, artistic image.

УДК 75.023.2

### МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ СТУДЕНТОВ ПРИ ВЫПОЛНЕНИИ УЧЕБНЫХ ПОСТАНОВОК (НАТЮРМОРТ) НА ЗАНЯТИЯХ ПО ЖИВОПИСИ РАЗНЫМИ МАТЕРИАЛАМИ

*В. П. Павлычев*  
член СХ России, доцент  
кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»  
Института искусств и художественного образования  
Владимирского государственного университета  
(г. Владимир, Россия)

В данной статье кратко говорится об основных проблемах и задачах младших курсов на занятиях по живописи. Кратко описаны основные приемы и методы работы с живописными материалами: акварельные краски, темперные краски, масляные краски, грунты, холсты, бумага.

**Ключевые слова:** живопись, акварель, темпера, разбавители, кисти, ультрамарин, кобальт, акрил.

Поскольку знакомство с живописью как дисциплиной начинается у большинства студентов с акварели, то именно акварельным техникам и приемам будет уделено внимание в первую очередь.

Подготовка бумаги для акварельной живописи. Поверхность бумаги должна быть совершенно чистой и гладкой. Иногда рекомендуют удалять загрязнения

слабо щелочным мыльным раствором. Правда эта операция возможна только с плотной и хорошо проклеенной бумагой. Не плотную и слабо проклеенную нельзя слишком увлажнять, так как это нарушает ее структуру. Иногда бумагу уплотняют дополнительной проклейкой и даже грунтами. Излишний клей в бумаге можно удалить, промыв бумагу теплым содовым раствором с помощью губки или ваты. Мелкозернистую бумагу используют для произведений малого размера, крупнозернистую бумагу применяют при изображении больших объемов и масштабов. Не рекомендуется начинать работу на бумаге, прикрепленной к мольберту кнопками или скотчем. В это случаи бумага вспучивается от влаги и качество живописи снижается. Лучше всего лист бумаги натянуть на твердую основу или затянуть в стиратор.

Последовательность работы акварелью. Когда найдена композиция, определены основные пропорции и перспективное положение предметов, можно переходить к работе красками. Следует отметить, что поиск и определение композиции лучше выполнить на отдельном эскизе, так как поиск композиции на основном листе с помощью карандаша и листика может привести к нарушению структуры бумаги. Предварительный рисунок на листе можно выполнять не только карандашом, но и мягкой кистью слабым раствором ультрамарина. В случаи ошибок ультрамарин легко смывается влажной губкой. В отличии от карандаша ультрамарин и кисть могут дать и линию, и силуэт так, где это необходимо. В последующей работе с красками ультрамарин как краска довольно хрупкая незначительно разрушается, а там, где она может проявить себя, она дает ощущение воздуха и среды. Можно пользоваться в этом случаи и кобальтом синим, эта краска по интенсивности еще слабее. При работе с акварельными красками необходимо знать хотя бы основные свойства этих красок. Большинство начинающих художников смешивают краски между собой, не задумываясь о последствиях.

Акварельные краски разделяются на три группы: лессировочные краски (краплак, голубая ФЦ, киноварь, кармин, изумрудная), полулессировочные (охры, сиена натуральная, сепия, умбра, марс коричневый, черная и ультрамарин), корпусные краски (кадмий лимонный, кадмий желтый, кадмий оранжевый, железистокислая красная). Корпусные краски слабо прозрачные и легко смываются водой, поэтому рекомендуется писать ими только в один слой. Так же не все краски можно смешивать между собой. Не рекомендуется смешивать между собой следующие краски: ультрамарин с кадмиями, так как чернеет смесь; кармин с ультрамарином, с охрой светлой, с сиеной натуральной, кобальтом синим и голубой ФЦ; алюю с краплаком фиолетовым, кармином; ультрамарин с крап-

лаками, умбрами, перманентным зеленым; краплаки с охрой светлой, сиеной натуральной и голубой ФЦ. Когда возникают сложности с решением цветового слоя и его гармонизации, применяют оптическое смешение красок. В этом случае накладывают в одной тональности три-четыре модуля мазка или заливки на плоскости листа.

Основные способы работы акварельными красками. Многослойный способ работы акварели возможен только на сухой бумаге в несколько сеансов в основном лессировочными красками. Однослойный способ, также выполняется на сухой бумаге. В работе применяются как лессировочные, так и корпусные краски. Однослойный способ по увлажненной бумаге. Здесь можно использовать все группы красок. Техника работы сухой кистью один из самых забытых и мало применяемых способов. В этом случае пишут полусухим цветным штрихом мягкой кистью малого размера. Этот способ можно совмещать с другими приемами живописи. Для самых начинающих рекомендуется начинать со способа, который называется обрубочным письмом. Представляет собой конструктивный разбор формы предметов путем заливок плоскостей цветом. Может появиться впечатление плакатности и графичности. Есть много и других способов работы акварельными красками. Здесь перечислены только основные и наиболее простые.

К растворимым водой краскам можно отнести поливинилацетатную темперу, или как ее называют темперу ПВА. Краски темпера ПВА могут наноситься на поверхность как лессировочно, так и пастозно, прием каждый новый слой накладывается на предыдущий без опасения отслаивания красок. Краски темпера ПВА считаются универсальным живописным материалом, который можно применять в работе на самых различных поверхностях: на бумаге, на холсте, дереве, картоне, ДВП и многих других.

Особенности темперы ПВА является ее быстрое высыхание. Темпера ПВА хорошо смешивается с гуашью и акварелью, но прочность красок темперы при этом значительно снижается. Не рекомендуется смешивать темперу ПВА с акриловыми красками, которые хотя и разводятся водой, но в смеси с темперой они створаживаются. Краски темпера ПВА при высыхании на поверхности сильно изменяются в оттенке. Именно это свойство отпугивает многих начинающих художников и студентов работать с этими красками, так как бывает очень трудно в процессе работы попасть цветом в тон. Чтобы избежать этих сложностей просто нужно знать, что при высыхании красочный слой темперы уже не размывается водой, поэтому, чтобы попасть в тот же цветовой тон нужно увлажнить поверхность и уже по увлажненной поверхности наносить сле-

дующий колер. В основном краски темперы при высыхании темнеют только некоторые краски незначительно светлеют при высыхании. Самые темнеющие краски: изумрудная, сиена натуральная и ультрамарин в корпусном слое. Заметно темнеют английская красная, капут-мортум, краплак, умбра жжённая. К светлеющим краскам относятся: кобальт синий, кобальт зеленый светлый, охра золотистая, охра светлая. Темпера ПВА не требует особых правил и приемов в станковой живописи. Можно писать и жидкими красками, допустимо и пастозное письмо. Недостатком этих красок можно назвать еще малую подвижность в процессе работы в отличие от масляных красок.

Масленные краски. Масленные краски очень подвижны и обладают способностью легко «впаивать» цвет в цвет. В силу этого они особенно рекомендуются на занятиях по живописи. У масляных красок имеются и свои сложности. Одно из препятствий, стоящих на пути работы является проблема с грунтами, так как под масляные краски поверхность холста или картона необходимо подготовить, проклеить и загрунтовать. Существуют синтетические грунты (акриловые, эмульсии ПВА), которые годятся для темперных и акриловых красок. Используются также эмульсионными грунтами (смесь клея и масла) и масляными грунтами. В основном по причине дешевизны и практичности используются акриловые грунты. В продаже имеются уже готовые холсты и картоны с акриловым грунтом. Перед работой они лишь нуждаются в проклейке (желатиновый клей, казеиновый, рыбий, клей ПВА в крайнем случае). Вместо проклейки в ряде случаев можно использовать матовый акриловый лак.

Основной ошибкой студентов при работе масляными красками является поспешность в выполнении рисунка на холсте или картоне. Если рисунок нанесен на холст карандашом или углем, то его необходимо зафиксировать иначе в красочный слой будут подмешиваться частицы графита или угля, загрязняя красочный слой, что повлияет на качество живописи. Если композиция определена, то рисунок можно нанести кистью малым раствором ультрамарина или кобальта синего и разбавителя №4. Издержки работы в этом случае легко убираются мягкой тряпочкой, смоченной в разбавителе №2 или №4. После нанесения рисунка и более подробной проработке композиции можно закладывать основные цветовые отношения.

Первый живописный слой называется подмалевком. Он представляет собой нанесение красок тонким слоем с использованием заливок и растирок. Прежде чем приступить к дальнейшей работе, необходимо дать «подвянуть» подмалевку, а в некотором случае хорошо дать высохнуть чтобы приступить к основному живописному слою. Основной слой накладывается тонким корпусным

письмом, либо лессировками. Каждый нанесенный слой должен быть полностью просушен. Писать по полу просушенной поверхности нельзя, так как это вызовет процесс прожухания красочного слоя и снижению качества живописи. Одним из предпочтительных методов является живопись в один прием до начала высыхания красок. В технологическом отношении этот метод является наилучшим, так как вся живописная поверхность состоит из одного слоя и процесс высыхания происходит равномерно. Последовательность выполнения работы при этом методе может быть различной и зачастую зависит от индивидуальности художника.

Каждый материал, которым хочет овладеть художник по-своему начинают раскрываться в процессе работы, но вместе с этим необходимо изучать и технологию материалов и техники живописи, чтобы добиться желаемых результатов.

### **Библиографические ссылки**

1. Беда, Г. В. Живопись и ее изобразительные средства: учеб. пособие для худож.-граф. фак. пед. ин-тов / Г.В. Беда. - Москва : Просвещение, 1977. - 188 с.
2. Вибер, Жан Жорж. Живопись и ее средства: пер. с фр. / [Примеч. канд. техн. наук доц. М. М. Гольдберга и др.]. - [Москва] : Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. - 232 с.
3. Одноралов, Н. В. Материалы в изобразительном искусстве : Пособие для учителей / Н. В. Одноралов. - Москва: Просвещение, 1983. - 144 с.
4. Сланский, Б. Техника живописи: Живописные материалы : [Пер. с чешского] / [Примеч. А. Б. Зерновой и М. М. Гольдберг]. - Москва : Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. - 378 с.
5. Унковский, А. А. Живопись темперой и гуашью : Учеб.-метод. пособие для студентов-заочников худож.-граф. фак. пед. ин-тов / А. А. Унковский. - Москва : Просвещение, 1980. - 29 с.

### **METHODOLOGICAL RECOMMENDATIONS FOR STUDENTS AT PERFORMING EDUCATIONAL PRODUCTIONS (STILL LIFE) IN CLASSES IN PAINTING WITH DIFFERENT MATERIALS**

*V. P. Pavlychev*

This article briefly talks about the main problems and tasks of younger students in drawing lessons. The main techniques and methods of working with pictorial materi-

als are briefly described: watercolors, tempera paints, oil paints, primers, canvases, paper.

**Keywords:** painting, watercolor, tempera, thinners, brushes, ultramarine, cobalt, acrylic.

УДК 7.02

**ВИДЫ ПОКРЫВНЫХ ЛАКОВ, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ В ИКОНОПИСИ.  
РАЗБОР ТЕХНОЛОГИИ И МЕТОДОВ ПОКРЫВНЫХ ЛАКОВ.  
ИЗУЧЕНИЕ И ВЫЯСНЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ В ДАЛЬНЕЙШЕЙ  
РЕСТАВРАЦИИ СТАНКОВОЙ ТЕМПЕРНОЙ ЖИВОПИСИ**

*Е. А. Александрова*

*ассистент*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

Настоящая статья посвящена вопросу о видах покрывных лаков, используемых в иконописи и сложности, которые могут встретиться на пути иконописца, а затем и реставратора.

**Ключевые слова:** момент «становления» олифы, акриловые лаки, алкидная смола.

Иконы написанные до 17 века могут храниться намного дольше, чем иконы, написанные в более позднее время. Всеми виной отход от первичной технологии иконописания. Знакомство с западноевропейским искусством повлекло за собой технологические изменения в живописи как светской, так и церковной, в том числе и написании икон. С конца 17 века появляются иконы, написанные в смешанной технике. Стали применяться цветные лаки. После написания сами иконы покрывали не только олифой, но и различными лаками, гораздо менее стойкими к внешним воздействиям. В наше время иконописцы так же продолжают экспериментировать с материалами.

Икона состоит из нескольких слоев, расположенных в следующем порядке: основа, грунт, красочный слой, защитный слой. Мы же изучим защитный (или покровный) слой. Обычно он состоит из олифы или масляного лака. Очень редко в качестве материала для защитного слоя использовали белок куриного яйца

(на белорусских и украинских иконах). В настоящее время нередко используют смоляные лаки [1].

Один из сложнейших процессов это покрытие иконы. Написав образ, неопытный художник может и не подозревать какая проблема может произойти, если лаковое покрытие для иконы было подобрано неправильно. Случается так, что даже мастера, обладающие большим опытом в иконописи, на заключительном этапе губят свою работу.

Во все времена иконописцы сталкивались с данной проблемой. В древние времена иконы покрывали льняной олифой, изготовленной на основе вываренного, натурального льняного масла. Но это покрытие спустя несколько лет начинает темнеть. Изначально потемневший слой олифы не умели снимать, отчего икону прописывали поверх ещё раз.

В темноте олифа становится тёмной (желтеет), на свету, напротив, осветляется. Для того чтобы она оставалась прозрачной, олифу необходимо держать в стеклянной бутылке на окне, желательно на солнечной стороне. То же и с потемневшей олифой на иконе – можно попробовать её положить под прямые солнечные лучи.

Если же олифа совсем потемнела, исказив первоначальный образ иконы, в таком случае икону передают на реставрацию, где опытным путём подбирается состав для снятия покрывного слоя.

Перед нанесением финишного покрывного слоя необходимо покрыть шеллаком участки иконы, которые необходимо закрепить. Это места, где прописаны ассисты или золотые узоры на одеждах, а также надписи, сделанные по золоту.

Из чего состоит шеллак? Это спиртовой лак на основе шеллачной смолы, который сохнет за считанные секунды. Этот вид лака широко используется в мебельной промышленности и реставрации антикварной мебели. Изначально шеллак выглядит как прозрачные, сухие хлопья коричневого или жёлтого (очищенный шеллак) оттенка.

Для приготовления шеллака необходим чистый спирт. Нужное количество хлопьев заливается спиртом, плотно закрывают крышкой и оставляют настаиваться примерно на сутки, можно дольше. После этого раствор ставят на водяную баню и доводят до полного растворения, периодически помешивая состав. В течение часа хлопья полностью растворяются. Сейчас в продаже есть уже разведённый шеллак, он прозрачный и прочный.

После фиксации важных участков иконы можно приступать к финишному этапу - покрытие иконы.

Какая же олифа лучше всего?

Олифа – это специальный состав, состоящий из настоящего вареного, в основном, льняного масла с добавлением сиккативов (магния, кобальта и другие металлы). Без добавления сиккативов олифа может сохнуть больше недели, а время до полного высыхания олифы с сиккативами - сутки.

Также обязательно до нанесения покрывного слоя необходимо дать полностью просохнуть красочному слою, во избежание проявления белых пятен. От чего же они появляются? Следует помнить, что яичная эмульсия просыхает длительный период, а окончательное затвердение данного состава наступает через год. При высыхании яичной эмульсии выделяются пары, которые начинают скапливаться под слоем быстросохнущего лака и образуют пустоты, которые мы воспринимаем как белые пятна.

Также есть ряд недостатков в старинном рецепте нанесения льняной олифы лужицей на икону с выжиданием момента «становления», который наступает примерно через 5 часов. Этот момент длится всего несколько минут, важно успеть снять излишки олифы тыльной стороной руки.

Данный способ подходит только для маленьких икон. Во время ожидания процесса «становления» икону нельзя оставлять без присмотра. Так же за несколько часов может осесть на поверхности олифы нежелательная пыль, которую нелегко убрать в дальнейшем. В процессе длительного наложения олифы на иконе начинают размягчаться ассисты и все надписи и прописки, сделанные на золоте (даже если они покрыты шеллаком).

Олифой пользовались со становления иконописи, но два столетия назад появились всевозможные масляные лаки, которые со временем не темнеют так сильно как олифа. Их стали активно пробовать для использования в иконописи. Однако такие лаки зачастую имеют сильный блеск, что не пригодно для иконы.

Мы живём во времена новых технологий, появляются всевозможные водные акриловые краски и лаки. Ими можно аккуратно покрывать икону, понимая, что, так же как и вода, лак может растворить краску. Но лучше икону напитать акриловой пропиткой, она даст более ровное и глубокое покрытие. Это покрытие защитит икону от внешних воздействий на ближайшие годы, но оно не испытано временем и мы не знаем каким оно станет через десятки лет [2с. 149].

Раньше в иконописи использовали только натуральные пигменты, которые смешивались с яичной эмульсией. Но художники 21 века для ускорения процесса стали использовать не только натуральные пигменты или темперные краски, но и акриловые. Частичный или полный переход на акриловые краски вызван большим спросом на иконы ручной работы. Каждый заказчик хочет себе или в подарок своим близким написанный образ своих почитаемых святых.

Сроки для таких работ порой в разы меньше, чем требуется для написания классической иконы, поэтому художникам приходится прибегать к иным материалам.

Акриловые краски представляют собой водные диспергированные краски на основе полиакрилатов (в основном полимеров метила, этила и бутилакрилата), а также их сополимеры в качестве пленкообразующих.

Акриловые краски подобно иным водно-дисперсным могут разбавляться водой. При разбавлении они могут колероваться пигментами, а также прекрасно смешиваются с темперной краской. После полного высыхания становятся стойкими к воздействию воды.

Стали популярны акриловые лаки, в наше время бывают как глянцевые, так и матовые лаки, последние используют в иконописи. Предварительно перед нанесением лак тщательно перемешивают, чтобы достичь равномерного матового покрытия иконы. В специализированных магазинах можно приобрести водно-акриловые лаки для художественных работ.

Для реставрации станковой темперной живописи широко используется матовый лак № 671 итальянской фирмы «Maimeri». Лак состоит из акриловой смолы в водной эмульсии (72%), матирующее средство на основе диоксида кремния и стабилизаторы. Лак не нужно разбавлять растворителями, поэтому не имеет сильного запаха. Со временем не желтеет.

Акриловый лак также может быть аэрозольным, часто используется матовый лак KUDO® KU-9004. Лак не желтеет, устойчив к механическим воздействиям и истиранию. Обладает превосходной адгезией к окрашиваемой поверхности и повышенной атмосферостойкостью.

Нанесение лака послойное в два-три подхода, между слоями нужно выждать по десять минут. Время полного высыхания такого лака уменьшается по сравнению с олифой до двух часов.

Для экономии средств и времени художники используют так же и яхтный лак. Примерное время высыхания у такого лака 2-3 часа.

Это водостойкое средство на основе алкидно-уретановой смолы для покрытия деревянных поверхностей, парусных лодок и т. д. Также яхтный лак используется для внутренних работ по дереву.

Обязательно нужно помнить каким лаком была изначально покрыта икона. Так как при поновлении или исправлении, покрывая затем другим лаком, можно навредить иконе. К примеру, если изначально был нанесён акриловый лак, то ни в коем случае нельзя наносить сверху яхтный лак. При высыхании слой лака может сойти плёнкой с предыдущим лаком. Так же может побелеть или

вовсе вздуться. А если ещё и сама живопись была написана с добавлением акрила, то лак может сойти вместе с красочным слоем.

Часто используется в иконописи и лаковой миниатюре лак ПФ-283.

Он представляет собой раствор алкидной смолы, модифицированный растительными маслами, жирными кислотами растительных масел и продуктов их переработки и дистиллированным талловым маслом в органических растворителях с добавлением сиккатива.

Лак – это однокомпонентный материал, обладающий довольно высокими свойствами в эксплуатации. Лак ПФ-283 образует на окрашиваемой плоскости прозрачную высокоглянцевую эластичную плёнку, которая обладает высокой твёрдостью и стойкостью к влаге.

Лак ПФ-283 наносят при помощи кисти или добавляют в покрывные составы. Время высыхания каждого слоя лака при температуре 20°C около 36 часов. Расход лака на однослойное покрытие составляет от 70 до 75 г/м<sup>2</sup> [3].

Для икон используют рецепт покрывного слоя, в котором олифу смешивают с лаком ПФ-283 в пропорциях один к одному.

Этот состав наносится на поверхность иконы пальцем взатируку (можно надеть латексные перчатки тонким слоем). Наносить следует на поверхность иконы, не оставляя излишков состава. Через несколько часов добавляем состав так же взатируку в места, где смесь прожухла и оставляем на ночь сушиться. Через 16 часов покрытие готово.

Со временем покрытие не белеет, не желтеет, не темнеет и не имеет выраженного блеска. Создаётся отличный защитный слой, по своим свойствам не хрупкий, а более вязкий. За счёт этого исключены трещины даже при ударе, только небольшая вмятина [4].

В заключении хотелось бы отметить, что иконописные каноны соблюдаются и по сей день, но мы живём во времена новых технологий, и для ускорения процесса художники экспериментируют с разными видами лаков и красок. Удачные ли были эти эксперименты - покажет только время.

### **Библиографические ссылки**

1. Реставрация станковой темперной живописи / под редакцией В. В. Филатова [Электронный ресурс]. [https://www.icon-art.info/book\\_contents.php?book\\_id=64&chap=2&ch\\_12=1](https://www.icon-art.info/book_contents.php?book_id=64&chap=2&ch_12=1)
2. Ильинская, Е.. Секреты Иконописца. - Москва: Иконописная мастерская Екатерины Ильинской, 2011, - Стр.: 193
3. Лак ПФ-283 для покрытий по масляным краскам, деревянным и металли-

ческим поверхностям [Электронный ресурс].

URL:<https://www.zlkz.ru/products/lak-pf283>

4. Статья по золочению. Чем покрывать икону [Электронный ресурс].

URL:[://agat-zub.ru/stati-po-zolocheniyu/chem-pokryvat-ikonu](http://agat-zub.ru/stati-po-zolocheniyu/chem-pokryvat-ikonu)

**TYPES OF COATING VARNISHES USED IN ICON PAINTING.  
ANALYSIS OF THE TECHNOLOGY AND METHODS OF COATING  
VARNISHES. STUDYING AND CLARIFYING THE PROBLEM IN THE FU-  
TURE RESTORATION OF EASEL TEMPERA PAINTING**

*E. A. Alexandrova*

This article is devoted to the question of the types of coating varnishes used in icon painting and the difficulties that can occur on the path of the icon painter, and then the restorer.

**Keywords:** the moment of "formation" of drying oil, acrylic varnishes, alkyd resin.

## ЧАСТЬ 2

УДК 7.05

### О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ КИТАЙСКОГО ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

**С. М. Авдеева**

*студент магистратуры*

*Департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна*

*Института культуры и искусств*

*Московского городского педагогического университета*

*(г. Москва, Россия)*

**Научный руководитель: И. И. Пилюгин**

*кандидат педагогических наук, доцент*

*Департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна*

*Института культуры и искусств*

*Московского городского педагогического университета*

*(г. Москва, Россия)*

Глубокая интеграция является неизбежной тенденцией современного графического дизайна. В статье приведен анализ некоторых особенностей китайского графического дизайна, основанного на национальных традициях в изобразительном искусстве, эстетике шрифтовой композиции, методах проектирования и особенностях восприятия, а также его сравнение с западным графическим дизайном.

**Ключевые слова:** коммуникационный дизайн; китайский дизайн; визуальный дизайн; китайская традиция; символика.

Китай – страна с древнейшей историей и цивилизацией в мире, а также с уникальной философской концепцией, пронизывающей буквально все аспекты китайской жизни. Несмотря на национальные различия и постоянно меняющиеся общемировые тенденции, неизменным остается активное развитие культурного обмена между Китаем и окружающим его миром. Китайские интеллектуалы 19-го и начала 20-го веков спорили о том, как им следует реагировать на такое активное проникновение западной культуры. Одна группа призывала к полному отказу от западных форм мышления, вторая группа выступала за пол-

ное принятие западных мыслей, а третья – за некую смесь первых двух. В ходе этих дебатов эта третья альтернатива постепенно взяла верх [4, с.21].

На современном этапе развития графического дизайна, с одной стороны, в Китае перед китайскими дизайнерами стоит задача, как, используя положительные элементы западной культуры, максимально сохранить глубокую, исторически сложившуюся уникальность китайской культуры. С другой стороны, дизайнеры других стран используют элементы традиционной китайской графики, но непонимание некоторых вопросов китайской эстетики, духовной мысли и философских традиций может привести к стилистическим конфликтам в области дизайна. По словам Хабибовой А.С. «дизайнер должен знать и понимать семантические характеристики, связанные с объектом проектирования, чётко понимать эстетические особенности целевой аудитории, на которую рассчитывается проект» [7.с.170]. Умение вникать в культурные особенности другой страны, понимать символику, использовать ее в дизайне – одно из значимых качеств и преимуществ современного дизайнера, как западного, так и китайского.

В своих работах дизайнеры с помощью визуальной коммуникации и элементов графического дизайна пытаются достичь максимального эффекта. Большинство форм, используемых Китаем и Западом в процессе создания визуальной коммуникации, одинаковы, например, использование текста, графики, цвета и т.д. Но при этом в китайских и западных работах по дизайну по-разному интерпретируются графические элементы. Это зависит от политических, экономических и культурных традиций. В западных работах по графическому дизайну больше внимания уделяется визуальному напряжению изображения, в то время как китайские дизайнерские работы скорее передают «состояние души».

Особенности восприятия основаны на различиях культурных традиций, таких как отношение к религии, эстетике и т.д. При рассмотрении общей семантики цвета, могут возникать разные ощущения, поэтому и отношение к изображенному предмету также разные. В Древнем Китае синий цвет символизировал бессмертие, но в то же время голубое лицо в китайской опере было либо призраком, либо богом, либо персонажем, который покончил с собой из-за разочарования в своих идеалах. На Западе синий цвет означает веру. В России синий – цвет неба, смирения, благочестия, крещения, гармонии. То есть, можно сказать, что каждый оттенок цвета получал свое символическое значение в течении исторического развития конкретной страны. То же самое происходит и с другими вещами: письменностью, искусством, предметами быта, отношением человека к мирозданию и т.д.

К явным отличиям китайского и западного дизайна можно отнести *традиции в изобразительном искусстве*. Например, реалистическая школа живописи и христианство, где эталоном внешней красоты является приближение к Богу, повлияло на развитие будущей дизайнерской мысли. Можно сказать, что западный дизайн обладает высокой степенью реализма. В то же время, поскольку дизайнеры в западных странах не связаны традиционными историческими и культурными факторами, они довольно предприимчивы и новаторски подходят к использованию различных смелых элементов, демонстрируя уникальный стиль. В Китае культура в основном находится под влиянием конфуцианской и даосской мысли, поэтому основа китайского дизайна глубоко отражает суть этих религиозных направлений. В конфуцианстве поощряется послушание и уважение к старшим, в даосской доктрине ценность предметов подчеркивается субъективным ощущением от нарисованного предмета или объекта.

По сравнению с западным, китайский графический дизайн уделяет больше внимания нарисованным от руки деталям и использованию пустого пространства. Эти два обстоятельства берут начало в китайском написании текста кистью (каллиграфии) и китайской живописи гохуа, где порой пустое пространство на картине бывает важнее нарисованного. Продолжая эту традицию, китайские дизайнеры не выступают за полное представление передаваемой информации, а дают людям простор для воображения.

*Эстетические элементы шрифтовой композиции.* Для создания графических работ, дизайна или рекламы, в Китае используется иероглифическое письмо. Только одно это указывает на уникальность китайской графики. Функция китайских иероглифов состоит в том, чтобы нести информацию, а также выбирать, комбинировать, преобразовывать и воспроизводить штрихи иероглифических черт в двумерном пространстве, чтобы они представляли определенный смысл. Сами китайские иероглифы являются продуктом 5000-летней графической эволюции.

Иероглифы используются в графическом дизайне не только потому, что они очень художественны сами по себе, но и потому, что процесс формирования китайских иероглифов содержит глубокий смысл. Например, иероглиф 采 цай, обозначающий “собираение” - это растение, схваченное одной рукой (Рисунок 1.), а иероглиф 从 цун, обозначающий “от”, это человек, следующий за другим человеком (Рисунок 2.). На этих примерах можно наглядно проследить слияние формы и значения иероглифа [3].

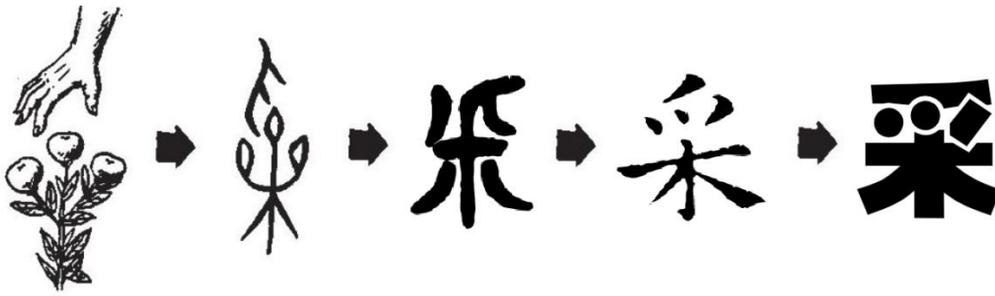


Рисунок 1. Эволюция иероглифа采 цай

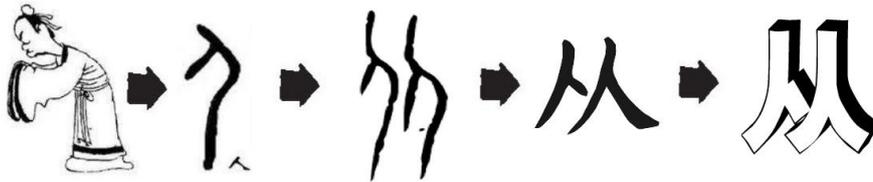


Рисунок 2. Эволюция иероглифа从 цун

Китайские иероглифы являются носителями китайской национальной культуры. В графическом дизайне дизайнеры могут использовать формальную красоту китайских иероглифов для создания любого вида дизайна, одновременно продвигая традиционные ценности.

Например, в конструкции факела олимпийского огня Пекинской Олимпиады 2008 года элемент, обозначающий «облако» был стилизован и превращен в паттерн и преобразован в трехмерную фигуру (Рисунок 3.).



Рисунок 3. Факел олимпийского огня 2008 г.

Приведем еще один пример. Иероглиф 京 (jīng) «цин» обозначает «танцующий Пекин» — логотип Пекинской Олимпиады. Это образ, который доносит окружающим элегантность восточной мысли и традиционный характер китайской цивилизации. В основе логотипа лежит стиль китайской каллиграфией чжуань и китайская печать, иероглиф 京 «цин» трансформируется в танцующего человека, отражая концепцию олимпийских игр и дух города Пекин [5].



Рисунок 4. Логотип Пекинской олимпиады 2008 г.

*Методы проектирования.* Запад привык использовать метод золотого сечения, в то время как Китай уделяет внимание методу баланса и заботится о смысле целого. Западные графические дизайнеры хорошо умеют делить целое в плоскости и на разные сегменты. Эти сегменты группируются вместе, образуя целостное художественное концептуальное пространство. В то же время подобное сегментирование обычно придерживается принципа свободного деления, которое не ограничивается симметрией или какой-то конкретной формой. По мнению же китайцев, общая сдержанность композиции отражает свободу. С точки зрения золотого сечения китайский дизайн в основном ограничен симметрией и традиционных культурных фактором. Дизайн Востока стремится к равновесию соответственно концепции инь-ян.

*Эмоциональный фон.* Различия между китайской и западной цивилизациями, принадлежность к разным культурным корням и ценностям, непосредственно влияет на эстетику и творческое мышление графических дизайнеров. Западная культура поощряет освобождение человеческой природы, формируя таким образом социальную атмосферу с преобладающим в ней креативным мышлением. Западные дизайнеры легко восприимчивы к смелым творческим идеям, что отражается в их дизайнерских работах. Личность китайского дизайнера более сдержанна, а их стиль ведения дел отличается стабильностью. В своих работах они стремятся передать тонкий духовный мир в относительно консервативных элементарных символах, в то время как западные дизайнеры предпочитают прямо выражать свои эмоции (Рисунок 5.).

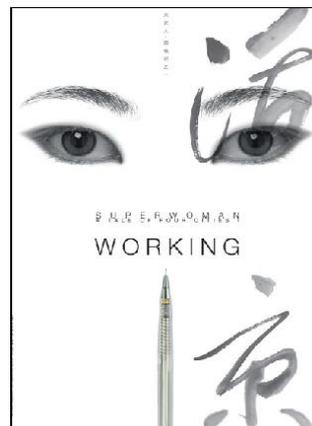
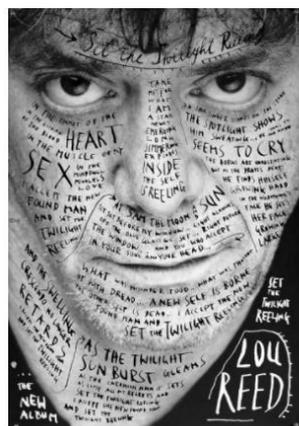


Рисунок 5. Работы Штефана Сагмейстера (Австрия) и Цзин Дайцяна (КНР)

В Китае традиционно считается, что через соединение утонченной традиционной культуры и современных тенденций проявляется более высокий уровень художественной формы.

С углублением международных обменов современный китайский и западный графический дизайн, безусловно, демонстрирует тенденцию к интеграции, китайские дизайнеры опираются на традиции западного дизайна, одновременно продвигая свою традиционную культуру. Кроме этого, подобная интеграция или рациональное использование дизайнерских идей, приводит к постепенному росту интереса к самобытности и национально ориентированному китайскому дизайну, позволяя двум сторонам мировой цивилизации, Востоку и Западу, лучше узнать друг друга.

### **Библиографические ссылки**

1. Китайские иероглифы: символика, искусство, история / [пер. с англ. М. М. Михайлова]. – Москва: Астрель : Полиграфиздат, 2011. - 96 с.
2. Малявин, В. В. Китайская цивилизация. - М.: АСТ, 2000. - 632 с.
3. 7000汉字五体毛笔书法字典/季琳等主编. -杭州: 浙江古籍出版社, 2005. 12 [ 7000 Китайский иероглифический словарь каллиграфии пяти стилей / главный редактор Цзи Линь / Ханчжоу: издательство «Древние книги Чжецзяна», 2005.12]
4. Robert Chung Chinese design: A myth? Where from? Where to? // Warrane College Monograph. - Australia, Sydney, Warrane College. 2010. No. 20. P. 58.
5. Li, Shiyang The application of Chinese traditional culture in graphic design // Advances in Engineering Research. Proceedings of the 2015 International Conference on Mechatronics, Electronic, Industrial and Control Engineering. - Dordrecht, The Netherlands: Atlantis Press, 2015. V. 8. P. 1606-1609.
6. 漢典 (Ханьдянь. Электронный словарь китайского языка) [сайт]. - Режим

доступа <https://www.zdic.net/>

7. Хабибова, А.С. Развитие визуальной компетенции студентов на первом этапе обучения в магистратуре по направлению «коммуникативный дизайн» // Мир науки, культуры, образования. - 2021. - № 5(90). - С. 418.

## ABOUT SOME FEATURES OF CHINESE GRAPHIC DESIGN

*S. M. Avdeeva*

Deep integration is the inevitable trend of Chinese and western graphic design. The article shows the analysis of Chinese and western graphic design features, based on national traditions in arts, aesthetics of font composition, design methods and perception features and its comparison with Western graphic design.

**Keywords:** communicative design, Chinese design, visual design, Chinese tradition, symbolism.

УДК 7.072

## ИССЛЕДОВАНИЕ ЦВЕТОПЕРЕДАЧИ В ТВОРЧЕСТВЕ

**Р. Р. ФАЛЬКА (1886-1958)**

*Е. О. Борисова*

*студент бакалавриата*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*Научный руководитель: Ю. Ю. Негодаев*

*член СХ России, доцент*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

Статья посвящена методу обучения работы над натюрмортом, применяемым на занятиях по живописи со студентами – дизайнерами. Овладение данным методом может быть полезно при формировании профессиональных навыков в дальнейшей производственной деятельности художника - дизайнера.

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

Известно, что на начальном этапе обучения изображению натюрморта, ставятся и решаются профессиональные задачи в передачи пространства, формы, света, цвета, фактуры и т.д.

В связи с этим необходимо рассмотреть особенности работы с учебным натюрмортом в соответствии с программой подготовки студентов - дизайнеров по живописи. Рассмотрим некоторые этапы, которые при обучении выделяют натюрморт из разнообразия жанров и дают возможность будущим дизайнерам, экспериментировать в области формообразования, операясь на данный метод.

Следует отметить, что первый этап, наиболее важный, связан с восприятием и заключается в способности студента научиться видеть в натюрморте форму изображаемых предметов как взаимосвязь абстрактных пятен их неделимость, всегда находящихся в свето и цвето-тональной связи. Используя данный метод учащимся проще уйти от бытового восприятия в область эстетического, художественного. В то же время эти обстоятельства в дальнейшем позволяют, сосредоточиться на вопросах качества выполняемой живописи т.е. живописности.

Следующий этап - процесс работы над композицией, построение предметов в формате от максимальной геометризации т.е. поиск пластического образа и стиля, взаимосвязь форм.

И последнее, выявление характера освещения(среды) с учётом прямого и отраженного света, дополнительных цветовых контрастов при работе с формой и цветом. Определение приоритетов и степени обобщения предметов в зависимости от их места положения в пространстве. Внимание к технике и фактуре.

Подчеркнём, что один из критериев производственной деятельности дизайнера – высокий профессиональный уровень художественного мастерства. В связи с этим следует отметить, что компьютеризация рассматриваемой деятельности приводит к стандартизации мышления. Дизайнер, прежде всего, разрабатывает идею применяя собственные знания и опыт, который он получил в процессе обучения. К тому же идея должна быть не просто выполнимой, а утилитарной, соответствовать высоким требованиям использования предмета в реальной жизни.

Заметим, что для развития креативного подхода к решению профессиональных задач необходимы анализ и изучение методов творческой работы всемирно признанных мастеров, благодаря которым сформировались современные живописная культура и дизайн.

Следует так же подчеркнуть, что формирование профессиональных навыков студентов- дизайнеров неразрывно связано с исследованием опыта художников – новаторов конца XIX начала XX веков, таких как Поль Сезанн (постимпрессионизм), Пабло Пикассо (кубизм), Анри Матисс (фовизм), Ле Корбюзье, Фернан Леже (пуризм), Казимир Малевич(супрематизм), Василий Кандинский (абстракция), и др. На основе названного исследовательского опыта художников и художественных направлений искусства XX века формируется способность генерировать и воплощать авторские идеи.

Рассмотрим подробнее произведения художника, развивавшего идеи творчества П. Сезанна(1839-1906 г.г.) Роберта Фалька(1886 - 1958 г.г.) мастера в области цвета и живописного натюрморта.

Необходимо подчеркнуть, что на протяжении всего творческого пути именно эта важная составляющая в его творчестве претерпела немало изменений.

Следует заметить, что с помощью цвета художник передаёт настроение. Формы в его живописи, то довольно конкретны, то за пятнами краски и фактурой лишь угадываются облики предметов, но каждый раз он ищет выражение состояния природы и передаёт его всеми теми разнообразными средствами, которые становятся ему подвластны [2].

Во время обучения Фальк был членом группы художников «Бубновый валет». В этот период он применял в своих изображениях яркие, контрастные сочетания, обобщённые выразительные контуры, даже подчёркивал их тёмной краской. В его творчестве просматривается в какой-то мере направление кубизм, поскольку мастер применял в работах сдвиги формы. Однако яркий насыщенный цвет, по словам мастера, был взят с природы [4]. «Я не выдумывал разноцветных хаток, они были в природе такими: голубыми, розовыми, зелёными, словно пасхальные яички толпились по кривым улочкам среди пышной зелени садов.» [1].

Освоив акварельную технику, художник любил экспериментировать с материалами: добавляя в акварель гуашь, используя шершавую бумагу, иногда грунтовал её белилами, усиливая шероховатость фактуры, обрабатывая поверхность жёсткой щетинистой кистью. Такая поверхность вбирала в себя краску на водной основе и появлялось ощущение рыхлости. В связи с этим возникало новое цветовое и фактурное качество – красочные пятна впитываются в само «тело» бумаги. В следствии чего мазки с едва заметными подтёками оседают на поверхности, соединяются друг с другом, входят друг в друга [3]. На рисунках 1и 2 представлены работы, где продемонстрированы экспериментальные поиски мастера.

Художник сознательно ставил перед собой только те задачи, которые разрешимы в водяной технике.



Рисунок 1. Ветка смородины. 1949 г.

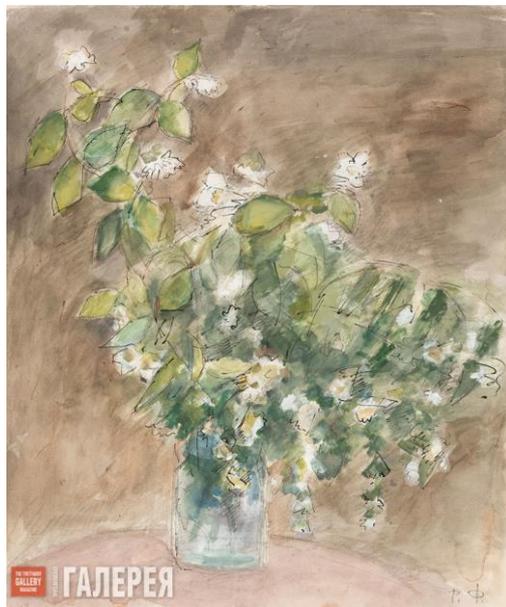


Рисунок 2. Жасмин в стеклянной банке. 1940-е гг.

Техника масляной живописи художника коренным образом отличается от акварельной. Следует подчеркнуть, что в работах маслом иное пространство и иное напряжение цвета. Выполнение произведений в данном материале более трудоёмко, поскольку мастер применил метод длительного переписывания холста, снятие одного слоя краски и замена его другим.

Современники отмечали: перед началом работы в масле художник тщательно продумывал композицию, выстраивая пластический образ. В то время как акварельные этюды, написанные мастером с натуры, как будто случайно выхвачены из окружающего пространства (на Рисунке 3, пример масляной работы Р. Фалька).

Экспериментирование с разными техниками, пространством, которое обуславливает абстрактное восприятие окружающего мира, использование наиболее выразительных способов передачи объёма и формы – одно из необходимых условий перехода от реалистического изображения натюрморта к плоскостному.



Рисунок 3. Натюрморт с фикусом 1913 г.. Холст, масло

Необходимо заметить, что анализ и исследование живописных работ — Фалька- это возможность эффективного обучения студентов-дизайнеров умению эстетически воспринимать и оценивать натуру в процессе выполнения учебно- творческих задач.

При переходе в процессе учебной работы от трёхмерного объёмного изображения к двумерному плоскостному, необходимо решить следующие основные задачи:

Композиция. Определить (вертикаль, горизонталь) положение формата и расположить предметы натюрморта на плоскости соответственно характеру постановки.

Выполнить эскиз с целью поиска пластического образа учебного натюрморта, в случае успешного его решения, перенести на основной формат. В работе с двух мерным пространством плоскости, как правило, оперируют средствами формальной композиции; ритмом, контрастом, нюансом, членением плоскости, чередованием вертикалей, горизонталей и т.д.).

В процессе учебно- творческой работы над пластическим образом стоит уделить внимание поиску стиля.

Изменяя визуальные составляющие в сторону геометризации, необходимо придерживаться законов пластического и стилевого единства, добиваясь при этом уникальной композиционной целостности всех элементов формы и содержания.

При определении общего цветового тона в учебной работе важно помнить о связи с ним локальных (фактических) и обусловленных цветов предметов

натюрморта, находящихся под воздействием определённых условий освещения. В связи с этим допускается небольшое или значительное изменение цвета.

Роберт Фальк заметил: «Не отдельные предметы создают картину, а взаимосвязь предметов и всего того пространства, в котором они находятся, в котором вы их видите. Картина рождается в результате этой взаимосвязи, которую улавливает наш глаз, она подобна музыке, возникающей в результате сочетания звуков. Видеть общее— то есть целно эту группу предметов, которую хотите изобразить— вот чему вы должны прежде всего стараться научиться.» [5].

В заключении стоит сказать, что творчество Роберта Рафаиловича Фалька, его экспериментальный подход к работе, выражающийся в использовании разнообразных материалов, приёмов, техник и т.д. может способствовать развитию творческого мышления, росту мастерства в процессе обучения и в дальнейшем, успешной профессиональной деятельности будущих художников – дизайнеров.

#### **Библиографические ссылки**

1. Щекина-Кротова, А. В.. Лирические комментарии к выставке Роберта Рафаиловича Фалька в 1991г./ Рукопись. с 4.
2. Сарабьянов, Д. В. Роберт Фальк. Рисунки, акварели, гуаши. Каталог выставки / 1979 г.
3. Сарабьянов, Д. В. Роберт Фальк. Рисунки, акварели, гуаши. Каталог выставки / 1979 г.
4. Сарабьянов Д. В. Из письма Роберта Фалька французскому художественному критику Жану Кейму (осень 1956) / 1979 г.
5. Фальк , Р. Р. Беседы об искусстве. Письма, воспоминания о художнике / Р. Фальк – Москва, 1981– с 172, 174

#### **COLOR RENDERING RESEARCH IN THE WORKS OF R. R. FALK (1886-1958)**

*E. O. Borisova*

The article is devoted to the method of teaching how to work on a still life, used in painting classes with design students. Mastering this method can be useful in the formation of professional skills in the further production activities of an artist-designer.

**Keywords:** Painting, composition, rhythm, color, texture, plasticity, space, design.

## ОСОБЕННОСТИ ДЕТСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ГРАФИЧЕСКИХ СОСТАВЛЯЮЩИХ ДЕТСКОЙ НАСТОЛЬНОЙ ИГРЫ

*А. Д. Верютина*

*студент магистратуры*

*Департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна*

*Института культуры и искусств*

*Московского городского педагогического университета*

*(г. Москва, Россия)*

*Научный руководитель: Н. Н. Пучкова*

*кандидат педагогических наук, доцент*

*Департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна*

*Института культуры и искусств*

*Московского городского педагогического университета*

*(г. Москва, Россия)*

Целью данной работы было рассмотреть, как меняется восприятие ребёнком графических составляющих детских настольных игр в разных возрастных категориях. В каждой возрастной детской группе меняется восприятия мира и меняются его физиологические и психологические особенности, которые следует учитывать при создании настольной игры.

**Ключевые слова:** дизайн, настольные игры, графический дизайн, типографика, проектирование.

Проектирование детских развивающих игр требует особенного внимания от дизайнера, так как дети воспринимают мир иначе, чем взрослый человек. Поэтому при проектировании иллюстраций дизайнеру следует учитывать возрастные особенности ребёнка, как психологические, так и физиологические. Они значительно отличаются от потребностей взрослого человека. Взрослый способен воспринимать более сложные формы предметов в графическом оформлении настольной игры, в то время как для ребёнка их следуют упрощать и стилизовать в зависимости от возрастной группы. Психологии выделяют три возрастные группы у детей: дошкольную группу, младшая школьная группа и старшая школьная группа.

Настольная развивающая игра ориентирована на определённую возрастную категорию детей, чтобы она была понятной для ребёнка важно уделить внима-

ние стилизации, шрифту, вёрстке, масштабу иллюстраций [4]. Шрифт должен быть читабельным, а стилизованные иллюстрации быстро считываться, чтобы ассоциативно ребёнок смог понять, что изображено.

Для помощи дизайнеру и проектировщикам созданы нормативные документы, где можно посмотреть правильное текстовое оформление, чтобы текст был однозначно понятен и читабелен для ребёнка определённой возрастной категории.

Для детей дошкольной группы текст не является ключевой составляющей в развивающих настольных играх, их игры чаще ориентированы на воссоздание целостности объектов: пазл, пирамидки и сложение фигур. В силу возрастных особенностей развития для них важнее иллюстрация, потому что она должна занимать не менее 75% от общего формата игры. В этом возрасте дети воспринимают мир однозначно, им свойственно четкое деление как тёмное и светлое, добро и зло. Яркие и светлые иллюстрации ассоциируются с добром и привлекают больше внимания. Тёмные и искажённые способны показаться страшными и неприятными. Поэтому при проектировании детской иллюстрации для дошкольного возраста предпочтительно применение светлых тёплых цветов, вызывающих положительные эмоции и привлекающие внимание. При этом иллюстрации следует стилизовать, так как детское внимание в этом возрасте достаточно рассеянное и они не способны надолго задерживать его на одном объекте. Здесь уместно вспомнить В. Кандинского, который отмечал, что чувствительные люди, а это именно такой возраст, подобны хорошей наигранной скрипке, которая вибрирует всеми своими частями и фибрами при каждом касании смычка, поэтому на них оказывает большое влияние цвет, окружение [5, С.62].

Стилизация и упрощение художественной формы не должны приводить к примитивизации. Сегодня дошкольники имеют богатый визуальный опыт, который они черпают, знакомясь с литературным наследием, компьютерной средой, из видео и компьютерных игр, мультипликации. Обычно в иллюстрировании при работе с персонажем художник пользуется методами упрощения, выявления главных черт, наделением человеческими чертами или привнесением символического звучания, метафор. В таких изображениях может отсутствовать фактура, прием гиперболизации позволяет увеличивать важные элементы иллюстрации, делая их больше остальных, а задний план упрощается для создания контрастных отношений между главным и второстепенным. Ребенок в этом возрасте живет в сказочном мире, много фантазирует, заимствуя образы реаль-

ного мира [3;6;7]. Значительную роль в формировании образного мышления оказывают литература, настольные и ролевые игры, иллюстрации.

То, что дети еще не освоили грамоту, не отменяет применения текста в виде заголовков и текстовых сообщений при верстке настольных игр. Текст лучше использовать на белом фоне, кегель шрифта при этом должен быть не менее 20 пунктов, иначе ребёнок не считает его, так же не следует делать шрифт цветным, это мешает его восприятию.

По мере взросления и перехода в младшую школьную группу меняется представление о мире и отношение к окружающей среде. Они начинают лучше читать, их фантазия развивается, им становится проще воспринимать текст, это уже не просто текстура и набор букв, но и смысл. Для этой целевой аудитории рекомендуется располагать иллюстрацию так чтобы она занимала не менее 30% от формата печатного издания, а это значит, что текста в них становится больше. При оформлении текста, нужно учитывать, как его вид, кегель шрифта согласно ГОСТ должен быть не менее 16 пунктов, для основного текста следует использовать гротесковые шрифты [2]. Так же при проектировании детской настольной игры следует обращать внимание на смысловую составляющую текста, она должна быть не только информативной, но и занимательной. Текстовые сообщения должны быть короткими и емкими. Рассказанная информация на «детском языке» будет более лёгкой для восприятия.

Иллюстрации будут так же важны для ребёнка в этом возрасте, язык повествования становится более сложным, стилизация более разнообразной. В младшей школьной группе дети более усидчивы, в результате они способны рассматривать иллюстрацию чуть дольше. Их внимание привлекают её затейливая композиция, сюжетная линия, оформление листа.

В иллюстрациях для детских настольных игр для старшей школьной группы используется весь спектр цветов, находит применение и графика. Их привлекает сложная иллюстрация, необычная сюжетная линия. Они усидчивы и могут долго рассматривать изображение, находить удовольствие в изучении мелких деталей. В этом возрасте стирается четкая грань в цветовых предпочтениях и однозначности выбора цветовой палитры для положительных и отрицательных героев, сюжетной линии, одинаково привлекательны как тёмные, мрачные иллюстрации, так и светлые. На первый план выходят именно персонажи, их визуальные характеристики, по их внешнему виду, атрибутам, которых можно создать представление об их характерах и принадлежности. Прорисованный задний план иллюстраций детям данной возрастной группы не менее интересен,

многие из них любят рассматривать мелкие детали, искать скрытый смысл, подтекст.

Это возраст открытий, самопознания, поэтому особенно привлекателен сложный сюжет с загадками, текст усложняется, но при этом играет второстепенную роль. Он раскрывает смысл действий, направляет и предписывает последовательность, а вот однообразие и повторяющиеся действия способны произвести отталкивающее впечатление и привести к потере интереса к настольной игре. Основной текст должен быть написан кеглем не менее 12 пунктов, сам шрифт может быть антиквой или гротеск. Для выделения в текстах можно использовать полужирные и/или курсивное начертание. Для подписей иллюстраций в играх рекомендуют использовать кегель шрифта 12 пунктов [2].

Особенности восприятия детьми графических составляющих настольной игры диктуют выбор художественного языка, трактовки образа и подбора типа, основных характеристик настольной игры. Каждая возрастная группа уникальна, поэтому следует учитывать специфику возраста, обращать внимание на то, что будет их привлекать в том или ином возрастном периоде [3]. Соблюдение эргономических норм при работе с изображением, шрифтом, следование композиционным, нормативным правилам, позволит создать авторскую привлекательную иллюстрацию, сделать ее интересной, доступной пониманию, считываемой и запоминающейся. Оформление, иллюстративный ряд способны оказывать формирующее влияние на развитие, творческую активность и познавательные способности детей.

### **Библиографические ссылки**

1. ГОСТ 29.127-96. Издания для детей дошкольного и дошкольного возраста – 35с.
2. Аникеева, Н. П. Воспитание игрой: кн. для учителя / Н.П. Аникеева. – Москва: Просвещение, 1987. – 144 с.
3. Выготский, Л.С. Педагогическая психология / Л.С. Выготский. – Москва: Педагогика-Пресс, 1999. –536 с
4. Гиленсон, П.Г. Справочник художественного и технического редакторов. / П.Г. Гиленсон. – Москва; 1988
5. Кандинский, В. В. «О духовном в искусстве» / В. В. Кандинский. – Москва, 2019 – 160с
6. Селингер, Майк – Как создать настольную игру. Руководство от "Кобольд Пресс. / Майк Селингер. – Москва; 2020. – 160 с.
7. Усенкова, Е.Ю., Пучкова, Н.Н. Роль творчества в активизации детского

## FEATURES OF CHILDREN'S PERCEPTION OF GRAPHIC COMPONENTS OF A CHILDREN'S BOARD GAME

*A. D. Veryutina*

The purpose of this work was to consider how the perception of graphic resources of children's board games changes in different age categories. In each age group of children is changing, the perception of the world physiological and psychological features.

**Keywords:** design, board games, graphic design, typography, design.

УДК 347.782

## МАСЛЯНАЯ И ТЕМПЕРНАЯ ЖИВОПИСЬ

*В. О. Власова*

*студент бакалавриата*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*Научный руководитель – В. П. Павлычев*

*член СХ России, доцент*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

Живопись это один из самых распространённых видов изобразительного искусства, который представляет собой способ запечатления окружающей среды, мыслей и фантазий. В статье рассматриваются различия, достоинства и недостатки двух видов живописи - масляной и темперной.

**Ключевые слова:** Живопись, темпера, масляные краски, техники, материалы.

Живопись это один из самых распространённых видов изобразительного искусства, который представляет собой способ запечатления окружающей среды,

мыслей и фантазий. Рассмотрим различия, достоинства и недостатки двух видов живописи - масляной и темперной.

*Масляные краски* состоят из сухого пигмента разведенного маслом семян льна, мака, грецкого ореха и другими высыхающими маслами, но в современной живописи, как правило, используют специальные разбавители. Пигменты в красках отличаются составом, могут содержать в себе минералы, соединения железа, цинка, свинца, и другие металлы. Следовательно, краски делятся на два вида: лессирующие и укрывистые. Тонкими прозрачными лессировками создают эффект глубины, основной цвет под лессировкой будет проглядываться. Лессировочными красками в масляной живописи являются: ультрамарин, глауконит, волконскоит, охра светлая, марс желтый, краплаки и вередоновая полулессировочная. Грамотные лессировки оживляют работу. Укрывистыми же красками определяют основной тон, при смешивании укрывистых красок, в отличие от лессировочных, будет теряться их изначальная насыщенность. Есть краски которые не рекомендуется смешивать. Ультрамарин при смешивании с другими красками со временем чернеет и портит оттенок, сажа газовая очень насыщенная краска из-за чего глушит остальные цвета, вместо нее для смешивания следует использовать кость жженую, виноградную или персиковую черную.

Для разведения густой краски используют различные разбавители, отличающиеся по качеству, консистенции и составу. Разбавители на основе скипидара, уайт-спирита увеличивают время высыхания работы. Разбавители на основе двух составляющих: льняного масла и лака, такой разбавитель утолщает красочный слой. Разбавитель на основе трех составляющих отличается от предыдущего лишь тем, что в него входит третий компонент – скипидар, он придает краскам яркость и глянцевый слой. Разбавитель Пинен в отличие от скипидара имеет прозрачную структуру, но его избыток может уменьшить глянцевую структуру масляного слоя. Так же на промежуточном этапе можно использовать ретушный лак для предотвращения вжухлостей, раскрытия цвета и скрепления высохшего слоя с новым нанесенным.

Масляными красками пишут на хлопковом, льняном, бумажном или картонном холсте предварительно загрунтованном акриловым грунтом или клеем ПВА. Грунт предотвращает впитывания масла и расползание по холсту.

Рассмотрим несколько техник и приемов масляной живописи:

Лессировки - это тонкое нанесение прозрачных слоев на плотный слой краски. Лессировки бывают трех видов: покрывные, моделирующие и фиксирующие.

Алла-прима, в переводе с итальянского обозначает «в один присест», то есть написание всей картины за один подход. Преимущество масляных красок от темперных в том, что сохнут они дольше и данная техника подходит под масляную живопись лучше всего, все участки работы будут выглядеть одинаково живо, лучше всего Алла-прима подходит для написания этюдов, где требуется высокая скорость работы.

Письмо мазками- краски смешиваются на палитре и наносятся на поверхность, каждый мазок нужного размера, цвета и тона наносится на свое место, таким образом вылепливается форма и объем работы.

Нанесение красок мастихином - мастихин представляет собой инструмент похожий на шпатель, используется непосредственно для письма по средствам наложения красок на поверхность холста, так и для удаления излишек красок с палитры после окончания работы.

Разберем этапы работы масляной живописи:

На загрунтованной поверхности выполняется построение заданной композиции, построение можно выполнять карандашом или же жидко разведенным ультрамарином, так как этот оттенок легко перекрывается, он не будет проявляться на последующих слоях. Вместо ультрамарина, можно так же использовать умбру, так как это краска сохнет быстрее остальных.

На рисунок наносится подмалевок, он используется для написания картины несколькими слоями и является первым, задавая тон всей работы. Подмалевку стоит дать просохнуть, после приступить к следующему этапу – основной прописи. На этом этапе уточняются основные цветовые пятна и предметы работы.

По основным массам следует детализация нюансов, на этом этапе определяется светотень, оттенки и рефлексы, для придания желаемого объема. Завершающим этапом проставляются блики в нужных местах.

После работы нужно обязательно промыть кисти и палитру растворителем или мылом под горячей водой.

*Темперная живопись* является одной из древних видов изобразительного искусства.

Темпера это краска, изготовленная из сухих пигментов на разных основах. Это может быть яичная эмульсия, масляная, поливинилацетатная, воско-масляная, казеино-масляная и другие. Для изготовления пигмент перетирали с эмульсией до однородной пастозной текстуры. Сейчас же можно купить уже готовую темперу, самая распространенная темпера - это темпера на основе ПВА. Как и масляные краски, темпера хранится в тубиках. Тюбики

следует плотно закрывать и избегать попадания воздуха внутрь, так как после высыхания развести краску уже не получится.

Преимущество темперы в том, что писать ей можно практически на любой поверхности, предварительно стоит лишь загрунтовать ее. Темпера довольно укрывистая краска, благодаря чему ей можно прописать даже самые мелкие детали.

Одним из главных недостатков темперы можно назвать изменчивость красок после высыхания, какие-то оттенки высветляются, а другие наоборот темнеют. К темнеющим краскам относят изумрудную, сиену натуральную, ультрамарин в корпусном слое, крапак красный темный. К самым светлеющим относят охру светлую, кобальт зеленый светлый. Все остальные краски имеют незначительные изменения на цветовой поверхности. При высыхании трудно попасть в тон последующими прописями, для этого существует следующий прием: высохшую поверхность красочного слоя увлажняют и по влажной поверхности продолжают работу.

Так же темперная краска на основе поливинилацетатного клея имеет свойство выгорать из-за прямых солнечных лучей, картину написанную темперой по завершению стоит покрыть лаком. Темпера на ПВА не требует специальных разбавителей и разводится обычной водой. Такая темпера обладает высокой скоростью высыхания, поэтому с темперой стоит работать быстро и не выдавливать слишком много краски на палитру за раз.

Масляные и темперные краски различаются временем высыхания, составом и текстурой. Техники и этапы выполнения темперной живописи схожи с масляной, но в отличии от масляных, темперные краски не стоит наносить толстым слоем, так как темпера имеет свойство трескаться. Поливинилацетатная темпера разводится водой, она укрывиста и долговечна. Масляные краски разводятся растворителями, не меняют цвет при высыхании, остаются такими же яркими и насыщенными.

### **Библиографические ссылки**

1. Киплик, Д. И. Техника живописи / Д. И Киплик. - Москва: СВАРОГ и К, 2002. -359 с.
2. Сланский, Б. Техника живописи / Б. Сланский. - Москва: Издательство Академии художеств СССР, 1962.- 419 с.
3. Одноралов, Н. В. Материалы, инструменты и оборудование в изобразительном искусстве / Н. В. Одноралов. - Москва: Просвещение, 1988.- 169 с.

## OIL AND TEMPERA PAINTING

*V. O. Vlasova*

Painting is one of the most widespread types of fine arts, which is a way of capturing the environment, thoughts and fantasies. Consider the differences, advantages and disadvantages of two types of painting - oil and tempera.

**Keywords:** Painting, tempera, oil paints, techniques, materials.

УДК 741.021.2

### **АКТУАЛЬНОСТЬ ВЫПОЛНЕНИЯ НАБРОСКОВ С НАТУРЫ В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ, ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО НАПРАВЛЕНИЮ «ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»**

***В. А. Герман***

*студент бакалавриата*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*Научный руководитель: С. В. Евграфов*

*член СХ России, старший преподаватель*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

Статья посвящена роли ведения набросков с натуры в процессе профессиональной подготовки студентов, обучающихся по направлению «изобразительное искусство». Рассматриваются особенности цельного восприятия как ценной зрительной способности и качеств, которыми должен обладать студент. Их значимость для учебной, творческой и педагогической деятельности.

**Ключевые слова:** наброски, рисунок, фотография, академический рисунок, учебный рисунок, творческий рисунок, профессиональная подготовка студентов, педагогическая деятельность.

Общеизвестно, что основными источниками получения знаний, умений и навыков для студентов, обучающихся по направлению «Изобразительное искусство» является как изучение специализированной литературы, так и систематическое рисование с натуры, в процессе которого выполняются как длительные учебные постановки, так и краткосрочные зарисовки.

Отметим, что актуальность набросков с натуры в процессе профессиональной подготовки студентов рассматривалась и подчёркивалась многими художниками – педагогами, такими как: В. С. Шаров, А. О. Барщ, О. А. Авсиян, Г. В. Беда, Н. Н. Ростовцев, В. С. Кузин, Н. Г. Ли и другими. Вышеназванные авторы отмечают необходимость развития таких профессиональных навыков, как: воспитание остроты зрения, умение мыслить и анализировать в процессе работы. Так же важно подчеркнуть, что набросок развивает такие качества у студентов, как наблюдательность и цельное видение, которые улучшают быстроту анализа натуры и работоспособности учащегося. Вышеупомянутые качества играют важную роль для студента в течение всего его учебной деятельности. В связи с этим стоит отметить, что рисование набросков с натуры остаётся актуальным и значимым в процессе профессиональной подготовки, обучающихся по направлению «Изобразительное искусство».

Выполнение набросков идёт как с не подвижной, так и с движущейся натуры. Стоит подчеркнуть, что наброски важно выполнять систематично, работая по принципу «от общего к частному» [12]. Прежде всего необходимо быстро наметить несколькими уверенными штрихами или тональными пятнами абрис натуры, передать её движение и пластику. Если натура сохраняет неподвижное состояние, то нужно переходить к уточнению намеченного на листе. Когда натура начинает двигаться, то для завершения наброска студент должен использовать свою зрительную память. Наброски с подвижной натуры могут вызывать трудности у студентов из-за неразвитой зрительной памяти, вследствие чего они прибегают к фотографированию.

Стоит подчеркнуть, что фотография - это механическое копирование, репродуцирование, так как фотоаппарат фиксирует все объекты, находящиеся перед объективом. Он не способен анализировать объект съёмки и выделять главное. Разумеется, она может быть настоящим видом искусством, связанным с фототехникой, с умением выбирать природу, компоновать кадр для получения композиции и т. д., но искусства образного пластического отображения – не заменяет.

Принципы, положенные в основу получения фотографического изображения, были известны людям задолго до появления фотографии. Инструмент, который

использовали для работы с изображениями – это камера-обскура. Однако считается, что принципы фотографии широко использовались уже в эпоху Ренессанса такими художниками как Леонардо Да Винчи, Микеланджело и другими. Так же мастера XX в. такие как Н. И. Фешин и др. прибегали к использованию фотографии в своём творчестве. Нужно подчеркнуть, что выше упомянутые мастера владели большим объёмом знаний и имели большой практический опыт работы.

Об особенностях восприятия художниками природы говорил русский и советский учёный, физиолог, создатель науки о высшей нервной деятельности И. П. Павлов: «У людей художественного типа преобладает первая сигнальная система, и они воспринимают действительность целиком, без всякого дробления, без всякого разъединения.» Давая оценку данному высказыванию, художник - педагог А. О Барщ отмечает, что цельное видение – профессиональная и ценная зрительная способность, помогающая анализировать и цельно воспринимать природу,

Выполняя наброски художник, в отличие от фотоаппарата, запечатлевает лишь самое главное, наиболее характерное для данного объекта, чтобы раскрыть и подчеркнуть в образе подмеченные особенности природы, её состояние, конструкцию или особые эстетические качества за сильно ограниченный промежуток времени. В учебном процессе быстрые зарисовки развивают глазомер студента.

Вышеперечисленные качества имеют большое значение в профессиональной деятельности. В.С. Кузин выделял 2 основные роли набросков. Первая – учебно-познавательная, когда наброски служат средством изучения природы и действительности. Вторая – творческая, если они являются средством реалистического отображения творческого замысла. В соответствии с этим мы рассматриваем наброски как самостоятельное задание в процессе обучения, так и как самостоятельное произведение искусства, где изучение природы является основой для разработки художественного образа. Следовательно, выполнение набросков позволяет создать условия для постепенного развития специальных технических, творческих и профессиональных навыков.

Большое значение набросков играет и в педагогической деятельности. Умение рисовать быстро – один из важнейших навыков художника-педагога. Способность выполнять зарисовки с природы за ограниченный промежуток времени, позволяет передавать на формате наиболее значимое и типичное в природе. Во время занятий учащиеся видят, как педагог постоянно выполняет различные рисунки либо мелом на доске, либо на бумаге, тем самым иллюстрирует ход

работы с натуры или рисование на конкретно заданную тему. Отличительными чертами таких набросков, должна быть простота, доходчивость и наглядность передачи главного, характерного в изображаемых объектах. Ценным в работе художника-педагога является зрительная память и множество накопленных образов во время выполнения наброска, так как учитель должен уметь показывать, как нарисовать объект, необходимый для реализации поставленной задачи.

Безусловно, для студентов, особенно на начальном этапе обучения, могут возникнуть трудности в процессе рисования с натуры. В начале у некоторых учащихся, которые хорошо справлялись с длительными учебными заданиями, наброски с натуры не удаются. Они стараются зарисовать как можно больше деталей изображаемого объекта, которые хаотично попадают в поле их зрения. В результате чего на листе бумаги получается перечисление несвязанных между собой деталей, которые не собираются в единое целое. Следовательно, стремление учащихся выразить свой композиционный замысел и решение поставленных задач не всегда находится в согласии с их возможностями, с уровнем владения основами изобразительной грамоты. Так же некоторые студенты в силу своей неопытности и низкой скорости работы не успевают передать на лист бумаги даже основные отношения и пропорции предмета, попавшего в их поле зрения. Впоследствии неудач прибегают к помощи современных технологий и уже дома или в мастерских, делают работу по фотографии. Вышеназванный ход работы не соответствует логике, специфике выполнения набросков с натуры, в процессе выполнения которых главную роль играет непосредственное взаимодействие с реальным объектом, а не с его репродукцией. Так же следует подчеркнуть, что важным фактором при создании зарисовок является существенная ограниченность во времени. Таким образом развитие глазомера и техники выполнения быстрых рисунков не будет осуществляться на высоком профессиональном уровне.

На основании вышеизложенного, мы приходим к выводу, что выполнение набросков – необходимый элемент учебной деятельности в ходе подготовки студентов, обучающихся по направлению «изобразительное искусство». В первые годы обучения, процесс создания зарисовок приучает студентов к внимательному анализу натуры, развивает технические умения работы с различными художественными материалами, зрительную память и наблюдательность. На старших курсах выполнение набросков играет важную роль при ведении творческих работ. Знания и навыки, полученные во время обучения, начинающий художник-педагог может использовать в профессиональной деятельности. Не-

возможно представить не одно занятие рисования без быстрых рисунков, объяснения темы на доске или листе бумаги.

Выполнение набросков позволяет заложить основу для развития профессиональных навыков студентов, однако стоит понимать, что это только малая часть широкого спектра профессиональных знаний и навыков необходимых, обучающимся по направлению «изобразительное искусство».

### **Библиографические ссылки**

1. Ростовцев, Н. Н. Очерки по истории методов преподавания рисунка: Учебное пособие/ Н. Н. Ростовцев - Москва: «Изобразительное искусство», 1983. - 288с., 193 ил.
2. Барщ, А. О. , Перепелкина Г. П. Наброски и зарисовки/ А. О. Барщ редактор Г. П. Перепелкина - Москва: «Искусство» 1970. - 165с.
3. Копейкин, М. С., Королев В. А., Пен Варлен, Пентешин И. М., Репин Н. Н., Соколов А. И., Худяков Л. В, Зав. кафедрой Белоусов П. П. Материалы и техники рисунка: Учеб. пособие/ Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им И. Е. Репина Акад. художеств СССР; под ред. В. А. Королева/ М. С. Копейкин, В. А. Королев, Пен Варлен, И. М. Пентешин, Н. Н. Репин, А. И. Соколов, Л. В. Худяков, Зав. кафедрой П. П. Белоусов - Москва: «Изобразительное искусство», 1983.-96с.
4. Авсиян, О. А. Натура и рисование по представлению: Учеб. Пособие./ О. А. Авсиян. – Москва: «Изобразительное искусство», 1985. – 152с.
5. Ли, Н. Г. Рисунок. Основы учебного академического рисунка: Учебник. / Ли Н. Г. – Москва; «Эксмо», 2017 – 480с.
6. Кузин, В. С. Рисунок. Наброски и зарисовки: Учебное пособие для студ. высш. пед. учеб. Заведений / В. С. Кузин– Москва: Издательский центр «Академия», 2004 – 232с.
7. Шаров, В. С. Академическое обучение изобразительному искусству./В. С. Шаров. – 3-е изд., обновлен. и доп. – Москва; Эксмо, 2021.-648с.
8. Павлов И. П. Полное собрание трудов, изд./ И. П. Павлов - 2 , т. Ш, М.-Л., 1951, стр. 213.

## THE RELEVANCE OF MAKING SKETCHES FROM NATURE IN THE PROCESS OF PROFESSIONAL TRAINING OF STUDENTS STUDYING IN THE DIRECTION OF "FINE ARTS ART"

*V. A. German*

The article is devoted to the role of conducting sketches from nature in the process of professional training of students studying in the direction of "fine arts". The features of integral perception as a whole visual ability and qualities that a student should possess are considered. Their significance for educational, creative and pedagogical activities.

**Keywords:** sketches, drawing, photography, academic drawing, educational drawing, creative drawing, professional training of students, pedagogical activity.

УДК 372.874

### ОБЗОР ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ УЧАЩИХСЯ 6 – 7-Х КЛАССОВ

*Е. Н. Голец*

*студент магистратуры*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*Научный руководитель: Л. А. Кошелева*

*кандидат педагогических наук, доцент*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

Цель статьи заключается в обзоре компьютерных технологий, которые применяются на уроках изобразительного искусства и развитии мотивации благодаря применению программ kahoot.it и learningapps.org.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, мотивация, компьютерные технологии, кахут, упражнения, тестовые задания, вариативность.

Современное образование неизбежно движется в направлении цифровизации. Эта тенденция дает возможность педагогу использовать цифровые ресурсы с целью повышения эффективности обучения, в частности обучения изобразительному искусству. В связи с этим, в центре внимания оказываются те информационные технологии, которые существуют в информационном образовательном пространстве и разработаны с целью внедрения их в практику образовательного процесса. Итак, тема доклада: «Обзор информационных технологий используемых в процессе обучения изобразительному искусству учащихся 6-7 классов».

«Основное общее образование направлено на становление и формирование личности обучающегося (формирование нравственных убеждений, эстетического вкуса и здорового образа жизни, высокой культуры межличностного и межэтнического общения, овладение основами наук, государственным языком Российской Федерации, навыками умственного и физического труда, развитие склонностей, интересов, способности к социальному определению)» [4].

Современное общество ждет от образования получаемого в школах обучающимися инициативных, мыслящих, творческих и любознательных личностей с широким кругозором и твердыми знаниями, готовых использовать умения и приобретенные навыки в реальной жизни для решения практических задач. На уроках важно обеспечить развитие каждого ученика с учетом его способностей, научить умению анализировать явления окружающего мира, привить навыки самостоятельной работы и получению новых знаний. Перед учителем с задачей формирования знаний стоит развитие творческой личности обучающегося.

Уроки изобразительного искусства заключают в себе безграничные возможности всестороннего развития ребенка. У ребят формируется свой идеал общества и мировоззрение.

«Изобразительное искусство» способствует формированию художественной культуры школьников как неотъемлемой части духовной культуры. Уроки изобразительного искусства расширяют круг интересов, развивают мыслительную и творческую активность, эстетическое отношение к действительности, формируют самостоятельность, инициативу, настойчивость, аккуратность, трудолюбие; помогают познать окружающий мир, развивают и формируют зрительное восприятие, воображение, перспективно-пространственное представление, память, чувства и различные психические процессы. Изображая, обучающиеся развивают себя физически и умственно, потому что функционирование мелкой моторики влияет на работу мозга. Воплощение фантазий и художе-

ственных образов помогает развивать логическое, ассоциативное и перспективно-пространственное мышление.

Как же сформировать устойчивый интерес к урокам изобразительного искусства, тягу к познанию искусства и творческой деятельности? По наблюдению у современных школьников теряется интерес к рисованию и мотивация к обучению особенно остро в 6-7 классах. Это связано с возрастными и психологическими особенностями современных подростков. В это время нужно оказать помощь ребятам в обретении себя, раскрыть грани окружающего мира, оказать влияние на формирование ценностей и развить мотивацию с привлечением информационно-компьютерных технологий на уроках.

Как заинтересовать ребят к изучению предмета? Из этого вытекает *проблема развитие мотивации на уроках изобразительного искусства.*

Развитие учебной мотивации является одной из центральных проблем в педагогике и психологии. Актуальна для всех участников учебно-воспитательного процесса: обучающихся, родителей и учителей. *Актуальность исследования,* заключается в том, что: во-первых, традиционные формы обучения изобразительному искусству снижают мотивацию в связи с тем, что учащиеся привыкли работать с новыми технологиями; во-вторых, возрастают возможности по использованию компьютерных технологий на уроках, а именно программ kahoot.it и learningapps.org; в-третьих, использование этих программ возможно, потому что об этом никто не писал ранее в отечественной педагогике, нет исследований и методических рекомендаций, публикаций, несмотря на то что задача цифровизации образовательного процесса озвучивается на государственном уровне.

Информационные технологии активно живут в нашей жизни. Что казалось вчера невозможным, сегодня все чаще внедряется в нашу жизнь. Внедрение новых информационных технологий на уроках – это процесс оптимизации учебного процесса, развитие интереса обучающихся к предмету, реализация различных идей обучения, повышение интенсивности урока, увеличения времени объема самостоятельной работы, оптимизация закрепления изученного материала в игровой форме.

*Проблема: как в современных условиях развивать мотивацию на уроках изобразительного искусства и возможно ли это делать с использованием информационных технологий? Будут ли они способствовать развитию мотивации в современных условиях, с которыми ребята уже родились и живут.*

*Цель данного исследования:* теоретически обосновать и разработать методику обучения изобразительному искусству с использованием информационных

компьютерных технологий (программы kahoot.it и learningapps.org), развивающих мотивацию у учащихся 6-7 классов.

*Предмет:* развитие мотивации на уроках изобразительного искусства у учащихся 6-7 классов с применением информационных технологий.

*Объект:* учебно-воспитательный процесс в современной школе.

Исходя из поставленной цели, вытекают следующие задачи:

1. Рассказать о цифровые технологии, разработанных для образовательного процесса.
2. Дать характеристику понятия мотивация и выявить ее роль в процессе обучения учащихся 6 – 7 классов.
3. Обосновать содержание обучения изобразительному искусству и методы организации занятий.
4. Разработать методику применения информационных технологий в процессе обучения изобразительному искусству у учащихся 6-7 классов. Структурировать обзор мотивационных упражнений в программах kahoot.it и learningapps.org.
5. Создать мотивационные упражнения на платформе kahoot.it и learningapps.org для закрепления изученного материала и выполнения домашнего задания.
6. Проверить эффективность предложенных мотивационных упражнений в ходе опытно-экспериментальной работы.
7. Провести анализ и обобщение результатов в ходе экспериментальной работы.

*Гипотеза:* методика обучения изобразительному искусству будет развивать мотивацию, если используют информационные технологии, а именно: что включает комплекс упражнений в программах kahoot.it и learningapps.org.

В начале данного исследования необходимо целесообразно проведение анализа программ kahoot.it и learningapps.org, рассмотреть преимущественные влияние их на развитие мотивации на уроках и в учебном процессе в целом.

С помощью веб-сервера kahoot.it можно проектировать онлайн викторины, тесты, а также опросы. С планшетов, ноутбуков, смартфонов с любого устройства, имеющего доступ к сети интернет ученики могут отвечать на созданные учителем задания. Руководитель регистрируется на сайте <https://kahoot.com/>, создает свой аккаунт, далее проектирует кахут (тестовые упражнения) или может заимствовать коллекции готовых тестов по разным темам. Во время урока учитель предоставляет на проектной доске с своего рабочего компьютера (ноутбука или планшета) код (PIN-код), который ученики вводят при открытии сайта <https://kahoot.it> на своих смартфонах, планшетах, ПК или ноутбуках.

Вслед за тем, как члены игры присоединились к кахуту, преподаватель включает упражнения, наведя курсор мышки на «START» и щелкнув левой кнопкой, обучающиеся лицезрят вопросы, а также варианты ответов на них и выводят ответы, применяя собственные устройства. Вопросы и версии ответов наставник излагает обучающимся или школьники оглашают самостоятельно на интерактивной доске, телевизоре или же ином устройстве в учебном помещении. Ребятам комфортно на собственном девайсе подбирать очевидный вариант ответа. Разновидности ответов показаны разноцветными геометрическими фигурами (оранжевым треугольником, синим ромбом, красным кругом, зеленым квадратом). Время проведения тестового опроса (викторины), настраивается при создании вопроса в настройках времени отведения (30 секунд) на каждый вопрос в процессе создания всего кахута (викторины, теста). За всяким вопросом и впоследствии окончания вариативного упражнения, воспитанники лицезрят собственные успехи. В одну игру на сайте kahoot.it могут играть до 4000 тысяч учеников одновременно. Это позволяет охватывать большой поток учеников.

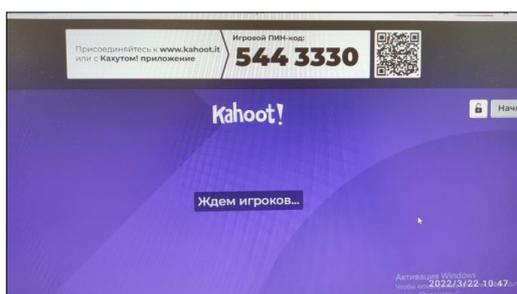


Рисунок 1. PIN-код



Рисунок 2. Регистрация игроков

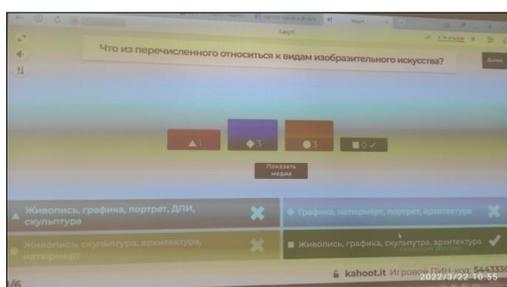


Рисунок 3. Тестовое упражнение

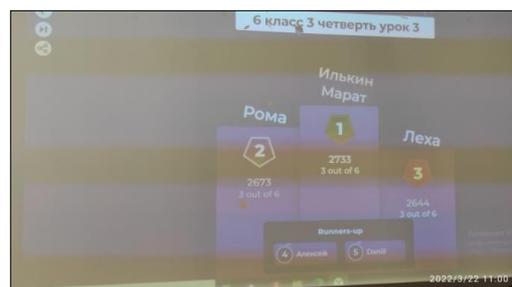


Рисунок 4. Итоги

Внедрение этого сайта в режиме реального времени для проведения уроков изобразительного искусства - мощнейший мотив, который нужно применять в собственной работе.

Прекрасной платформой для работы на основе Электронных Образовательных Ресурсов еще считается сайт LearningApps.org, он разрешает проектиро-

вать электронные интерактивные и вариативные упражнения. «LearningApps.org» – это приложение, с помощью которого можно провести учебный урок с поддержкой интерактивных модулей.

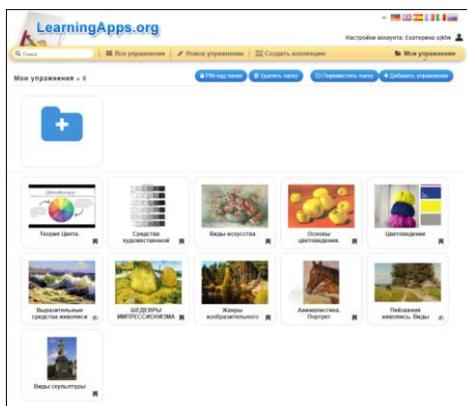


Рисунок 5. Упражнения на «LearningApps.org»

Этот веб-сайт предоставляет подготовить (создать) цифровые подготавливающие упражнения, вариативные задания. На данном ресурсе имеются готовые шаблоны, они способствуют составлению всевозможных вариативных упражнений с добавлением изображений, звукового и видео рядов. LearningApps.org гарантирует обмен между преподавателями созданных ими заданий. Воспитанники проходят все задания в режиме реального времени. По окончании выполнения вариативных упражнений ребята лицезрят итог порученного им задания.

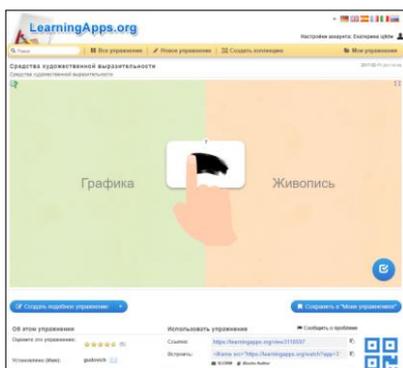


Рис. 6. Пример упражнения



Рис. 7. Выбор правильных ответов

Достоинства применения сайта Learning Apps:

1. Полярные отношения ученик-учитель-ученик.
2. Индивидуализация обучения. Интерактивность.

3. Увеличение реализованных упражнений дома и на уроке.
4. Возрастание оповестительных потоков при применении сервера LearningApps.org.
5. Увеличение интереса мотивации и познавательной активности за счет контрастных форм работы, способности подключения вариативных заданий.
6. Синтез принятого урока с компьютером и интерактивной доской.
7. Использование LearningApps.org. может помочь педагогу проконтролировать способности и знания воспитанников.
8. Применение упражнений с вариативными результатами предоставляет возможность наставнику быстро узнавать реальные знания учеников и провести коррекцию уровня обучения.

Вкладка «Формирование собственного класса» предполагает вероятность присоединения к созданию вариативных упражнений обучающимися. каждому ученику необходимо зарегистрировать собственный профиль, который можно применять для контроля выполнения упражнений на веб-сайте. Воспитанники имеют возможность составлять собственные электронные упражнения и планы не выходя из дома, со стационарного ПК. Вовлечение обучающихся в данную работу усиливает мотивацию к изучению изобразительного искусства, совершенствует изобразительные способности.

В процессе работы исследования данного вопроса сделан вывод:

- программы kahoot.it и learningapps.org расширяют возможности использования наглядности в сторону интерактивности;
- добиться хороших знаний терминологии в области изобразительного искусства;
- повышают интенсивность работы педагога с учащимися непосредственно на уроке;
- совершенствуют метод закрепления знаний в форме тестов, заданий, упражнений.
- активизируют познавательный интерес у учащихся.

Все в целом положительно влияет на повышение мотивации к процессу обучения непосредственно на уроке и по предмету в целом;

- формируют умения и навыки самостоятельного использования цифровых технологий с целью изучения изобразительного искусства, что работает на повышение мотивации;
- реализовать личностно-ориентированный и дифференцированный подходы в обучении.

*Вывод:* следственно, информационные компьютерные технологии, а именно приложение kahoot и learningapps.org., способствуют повышению мотивирования и интереса обучающихся к изобразительному искусству, значительно улучшает процесс обучения, отличаясь плюсами в сравнении с традиционными методами. Введение информационных технологий и их применение должно быть минимально, чтобы не получить обратного эффекта, повышения интереса к игре, а не к предмету.

#### **Библиографические ссылки**

1. Alferov, A.D. Psychology of development of schoolchildren [Text]: Textbook on psychology / A.D. Alferov. - Rostov-on-Don: Phoenix Publishing House, 2000. - 384 p. – ISBN 5-222-01226-3.
2. Apatova, N.V. Information technologies in school education. [Text] / N.V. Apatova. - M.: IOSH RAO, 1994. - 228 p.
3. Bozhovich, L. I. Studying the motivation of the behavior of children and adolescents [Text] / Ed. L.I. Bozhovich and L.V. Blagonadezhnoy. - M., 1972. - 352 p.
4. Federal Law No. 273-FZ of December 29, 2012 (as amended on April 16, 2022) «On Education in the Russian Federation».

#### **OVERVIEW OF INFORMATION TECHNOLOGIES USED IN THE PROCESS OF TEACHING FINE ARTS TO STUDENTS OF GRADES 6 – 7**

*E. N. Golets*

The purpose of the article is to review computer technologies that are used in art lessons and the development of motivation through the use of kahoot.it and learningapps.org programs.

**Keywords:** fine arts, motivation, computer technologies, kahut, exercises, test tasks, variability.

## ВИЗУАЛЬНАЯ ЭКОЛОГИЯ, КАК ЗНАЧИМЫЙ ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

*Т. Е. Гришина*

*студент магистратуры*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*Научный руководитель – Н. А. Варламова*

*член СД РФ, доцент*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

В статье рассматривается проблема формирования визуальной среды города. Проведён анализ негативных факторов, влияющих на зрительное восприятие и подходы к их устранению.

**Ключевые слова:** визуальная среда, визуальный шум, рекламные носители.

Общеизвестно, что визуальная среда - это важный компонент жизнеобеспечения человека, физиология которого формировалась в условиях восприятия естественной природной среды, в связи с этим визуальные характеристики названной среды соответствует оптимальному физическому и психологическому состоянию. Однако, в процессе стремительной индустриализации и повсеместной урбанизации во второй половине XX века, среда пребывания человека становится более агрессивной. Следует подчеркнуть, что процесс «считывания», и обработки визуальных образов является неосознанным, однако этот процесс может оказывать серьезное положительное или отрицательное воздействие на настроение и психику человека.

В связи с этим, цель исследования: выявить оптимальные подходы к организации эстетически выразительного визуального пространства городской среды с учетом особенностей зрительного восприятия человека.

В процессе изучения трудов таких авторов как Рунге, Манусевич, Кузнецова, Л. Н. Гумелев, было выявлено, что визуальное пространство городской среды,

включающее облик архитектурных объектов, внешнюю инфраструктуру и элементы визуальной коммуникации по своим характеристикам значительно отличается от естественного. Среди отрицательных факторов можно отметить такие изменения структуры окружающего пространства, как «визуальный шум», гомогенная и агрессивная среда, дискомфортная для восприятия цветовая гамма.

Рассмотрим названные факторы подробнее. Визуальный шум - это хаотическое расположение элементов, отсутствие единства по цвету, форме, стилю, перенасыщенность визуальной информацией или, наоборот, однообразие видимого, приводящие к дискомфорту в процессе восприятия. Такими негативными характеристиками может обладать не только улица или супермаркет, но и жилое пространство.

Отметим, что проблемой предотвращения названных факторов рассматривается такой наукой как «видеоэкология», термин введён Филиным В.А. в 1989 году и означает научную область, посвященную изучению взаимодействия человека с визуальной средой.

Филин так же отмечает, что с точки зрения насыщенности поля визуальными элементами негативные структуры можно разделить на два типа: гомогенные и агрессивные (Рисунок 1.). Каждая структура создает свой собственный механизм негативной реакции.

Гомогенной можно назвать среду, в которой мало или совсем отсутствуют визуальные элементы. Обычно она однородная и не обладает никакой характерностью. В качестве примера, можно привести любую большую ровно окрашенную поверхность, с мелким или измельченным плотным узором.

По мнению Г.Н. Кузнецовой примерами негативной гомогенной среды в дизайне и архитектуре служат гладкие поверхности: монотонные фасады, туннели, наземные трубопроводы. В качестве примера проявления гомогенности в интерьере, может служить пространство некоторых больниц, где белая униформа сливается с цветом стен, потолков и мебели. Негативные ощущения для глаз так же создает отсутствие контрастов [2].

Заметим, что агрессивная среда, в отличие от гомогенной, перенасыщает поле однозначной информацией, которая не представляет визуального интереса. Примером могут служить многочисленные геометрические структуры, образованные модульными решётками, среди них структуры в виде клеток, полей, усеянных «горохом», изрезанных полосами ("матрац"), заполненных "кругами на воде", многолучевыми звездами, спиральными и веерными формами [2].

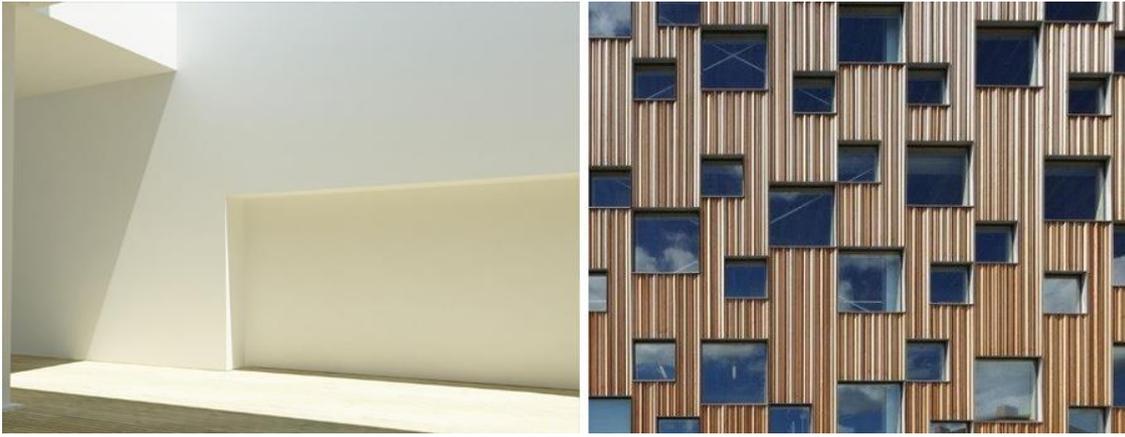


Рисунок 1. Пример гомогенных и агрессивных пространств

При восприятии агрессивной среды глаз из-за обилия элементов не может определить, на каком из них он остановился, что вызывает физиологический и психологический дискомфорт, связанный с дезориентацией в пространстве. Человек испытывает неприятное ощущение мельтешения, ряби в глазах, быстро утомляется и поэтому стремится изолировать взгляд от негативной среды.

Отметим, что негативными последствиями изменения городской визуальной среды, связанными с названным фактором являются однотипность серых кварталов загрязненных городов, или напротив, чрезмерное разнообразие рекламных вывесок и плакатов, элементов навигации и дорожных знаков, этикеток на товарах, упаковок различных форм и цветов, что серьёзно затрудняет возможность идентифицировать и сфокусироваться на нужной информации. Использование больших плоскостей в архитектуре различных зданий, такие как железобетонные плиты, стеклянные поверхности, могут отрицательно влиять на восприятие человека, если негармонично распложены в окружающем пространстве. Заметим, что в современной строительной индустрии преимущественно используются прямые линии и прямые углы, что противоречит естественной среде.

Современные способы и формы рекламно-графической деятельности - билборды, щиты с рекламой могут не только вызывать дискомфорт но и отвлекать внимание водителей.

Названные факторы тесно связаны с такой важной характеристикой визуальной среды как эстетическая выразительность. Однако, для её достижения бывает недостаточно их устранить. Эстетическая выразительность достигается путём гармонизации разнородных объектов городской среды, например, исторической архитектуры с современными элементами инфраструктуры городского пространства. Названный процесс включает исследование особенностей кон-

кретных архитектурных стилей, периода возведения объектов, на основе чего выявляются требования к формированию городского пространства конкретного города, квартала или района.

В связи с этим представляется необходимым провести анализ этапов развития визуальной среды города, а также подходов, направленных на ее совершенствование с точки зрения визуального восприятия в различные исторические периоды.

Известно, что и во времена Средневековья, и в эпоху Возрождения, и в Новое время существовали различные элементы наружной рекламы, например, вывески и плакаты. Однако, до определенного времени они не оказывали сильного влияния на визуальную среду, так как их количество было ограничено, и они были достаточно органично в нее вписаны.

Так, например, важную роль в изменении облика города сыграло изобретение литографии – гравюры на камне, что являлось простым и доступным способом печати плакатов, который повлиял на быстрое увеличение носителей. Тогда и появилось определение «плакатный бум» [3].

С развитием рекламы стали появляться и нестандартные носители: конные рекламные повозки, светящиеся головные уборы для ночной рекламы, костюмы-сэндвичи, которые люди носили в качестве рекламных конструкций.

Особенности витринной рекламы заключались в объединении вывески и витрины, определялась их оптимальная форма и расположение вывесочных щитов на фасаде здания. В XVIII в. многие рекламные вывески не содержали текста, на них располагались изображения продаваемого товара.

Таким образом, развитие торговли стимулировало поиск новых способов демонстрации товаров и услуг, увеличилось количество рекламных носителей, и соответственно их визуальное воздействие на человека.

Избыток графических образов и соответственно изменения визуальной среды связан с промышленной революцией. Активное развитие средств массовой информации, развитие торгово-рыночных отношений, а также технологические изменения, которые позволили реализовать назревшие потребности, являются первопричиной этого изменения.

Следует отметить, что уже в то время появились попытки упорядочить этот процесс. Например, афишные тумбы под рекламные объявления, альбомы - выбеленные белой краской участки на городских стенах, для нанесения информации. Это стало одним из шагов в сторону организации городского визуального пространства (Рисунок 2.).



Рисунок 2. Афишная тумба на остановке "Площадь Ленина". 1960-е гг.

Избавиться от такого явления, как визуальный шум, полностью невозможно. Однако возможно снизить его интенсивность. Визуальную городскую среду можно сделать комфортнее, изменяя такие параметры, как колористика городской архитектуры, расположение и упорядоченность рекламных носителей и вывесок, а также озеленением городского пространства.



Рисунок 3. Улица Москвы до применения дизайн-кода и после

В настоящее время проводятся исследования, направленные на выявление оптимальных подходов к формированию визуального пространства городской среды, в рамках которых специалисты проектируют «дизайн-код» - свод правил по размещению и регламент визуальных характеристик объектов инфраструктуры, располагаемых на определённой территории. В качестве примера можно привести проекты студии Артемия Лебедева, «КБ Стрелка» и АО «ДОМ.РФ» разработанные для городов Москвы, Саратова, Ижевска (Рисунки 2, 3, 4). Рассматриваемые проекты демонстрируют подходы к формированию визуальной среды, направленные на сохранение первоначального облика зданий, приведение к стилистическому единству разнородных элементов рекламы, ис-

пользование законов композиции при проектировании цветовых решений фасадов зданий.

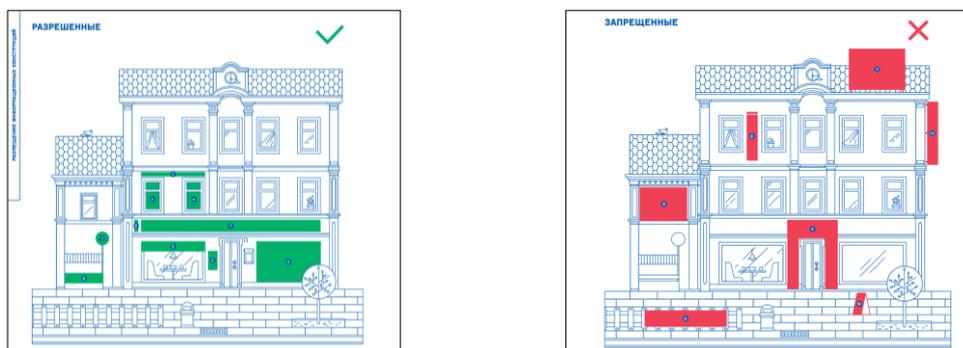


Рисунок 4. «Дизайн-код: правила размещения вывесок в городе Саратове»

На основе вышесказанного можно сделать вывод, что применение культуры формирования городского пространства способствует не только повышению физического и психологического комфорта человека, повышая его мотивацию, трудоспособность но и культурного уровня жизни. Использование названной области знаний может оказывать влияние на экономический потенциал городов, подчёркивая их культурно-историческую уникальность, делая их более привлекательными для туристов и жителей.



Рисунок 5. Вид фасада здания, вариант применения дизайн-кода в оформлении здания г. Ижевск, 2018 г.

### Библиографические ссылки

1. Гумилёв, Л.Н. Этногенез и биосфера Земли / Сост. Н.В. Гумилёва; Пред., коммент., общ. ред., карты А.И. Курочки. Москва: Танаис ДИ-ДИК, 1994. 544 с.
2. Кузнецова, Г.Н. Проблемы структурного формообразования в визуальной экологии // Архитектура и строительство России. 2010. №4.С. 12-25
3. Меггс, Филип Б. История графического дизайна / John Wiley & Sons, Inc. 1998, стр. 146 ISBN 0-471-29198-6

## VISUAL ECOLOGY AS A SIGNIFICANT FACTOR FORMATION OF THE URBAN ENVIRONMENT

*T. E. Grishina*

The article deals with the problem of the formation of the visual environment of the city. The analysis of negative factors affecting visual perception and approaches to their elimination is carried out.

**Keywords:** visual environment, visual noise, advertising media.

УДК 721

### ПРОЕКТИРОВАНИЕ МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНОЙ МЕБЕЛИ ДЛЯ МАЛОГАБАРИТНЫХ ПОМЕЩЕНИЙ

*А. А. Дмитриева*

*студент бакалавриата*

*Института искусств и художественного образования  
кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*Научный руководитель: Т. А. Соловьева*

*член СД РФ, доцент*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

В данной статье проводится анализ современного малогабаритного многофункционального кухонного оборудования, для жилых и общественных помещений (квартиры-студии, офиса, комнаты общежития и др.), которое позволяет экономить пространство ограниченных по площади комнат. Такие кухонные конструкции способны оптимально организовать рабочее пространство кухни так, чтобы сделать процесс приготовления пищи удобным и быстрым. За счёт сокращения расстояния между базовой стационарной техники кухни, являющейся основой «рабочего треугольника».

**Ключевые слова:** мебель, кухня, проектирование, малогабаритный.

Общеизвестно, что приготовление и прѐма пищи - один из важных процессов в жизнедеятельности человека. За всю свою жизнь человек проводит значительное количество времени на кухне и, к сожалению, не многие могут позволить себе иметь достаточно большое пространство для размещения кухни. Проблема актуальна не только для жилых квартир и квартир студий, но также и для офисных помещений, гостевых домов, общежитий и коммунальных квартир. Обустройство кухни в условиях ограниченного пространства сложная задача, в процессе решения которой необходимо максимально рационально использовать каждый сантиметр доступного пространства, что позволит создать комфортную рабочую среду.

Большую часть временных затрат на приготовление пищи приходится на перемещения от одного оборудования к другому. В процессе готовки значительное внимание уделяется раковине, холодильнику и плите, которые формируют основные рабочие зоны, так называемый «рабочий треугольник». В процессе работы возникает простая закономерность: чем больше расстояние между кухонной техникой, тем больше времени и сил тратится на процесс работы. Таким образом можно прийти к выводу, что малогабаритная конструкция кухни решает проблему временных и физических затрат за счёт оптимального сокращения расстояния между вершинами «рабочего треугольника», что можно считать неотъемлемым преимуществом таких конструкций.

Традиционно, кухня включает в себя три ключевые зоны: рабочая, обеденная и хранения продуктов и посуды. В конструкции малогабаритных кухонь так же сохраняются эти функции, но в процессе оптимизации совмещают несколько назначений либо сокращаются в размере. Так же части конструкции малогабаритной кухни могут иметь несколько ролей: кухонная столешница при трансформации становится барной стойкой, открывая доступ к рабочей области, раковине и кухонной плите (Рисунок 1.), корпус конструкции приобретает функции кухонного стола, с разложенными складными стульями, которые хранятся на боковой стенке этого корпуса. (Рисунок 2.) и многое другое.

При проектировании малогабаритной кухни главное не забывать, что важнее всего функциональность. Откидные столешницы, выдвижные системы хранения посуды и столовых приборов, глубокие высокие ящики отлично подходят для малогабаритных конструкций.



Рисунок 1. Островные кухонные конструкции с трансформирующимися столешницами в барную стойку



Рисунок 2. Островные кухонные конструкции с встроенными в корпус раскладными стульями

Стоит отметить, что важную роль, при создании кухонной конструкции для малогабаритных помещений, играет комбинированной или уменьшенное кухонное оборудование. Одно устройство может совмещать в себе несколько функциональных назначений и при этом занимать небольшое пространство. Рассмотрим примеры такого многофункционального оборудования. Духовой шкаф с функцией СВЧ совмещает в себе все функции духовки и микроволновой печи. Кухонный смеситель с функцией кипячения воды, даёт возможность получать кипячёную воду прямо из крана. Также часто используется сокращение габаритов стандартного оборудования, такие как: мини посудомоечная машина способны вместить до 6 полных наборов посуды за один цикл и экономят пространство за счёт небольших габаритов; встраиваемый мини холодильник

отлично вписывается в конструкцию малогабаритной кухни; встраиваемая индукционная плитка с двумя конфорками занимает минимально пространство и способна встраиваться в трансформируемые части конструкции, что делает её удобным и мильным оборудованием.



Рисунок 3. Вертикальная кухонная конструкция бренда Clei - Salone del Mobile

Варианты проектирования малогабаритной кухонной конструкции не ограничиваются горизонтальным моноблоком, также имеет успех вертикальная кухонная конструкция, способная собирать всё необходимое для кухни оборудование и рабочее пространство примерно в 1 кв. м. помещения. мебельный бренд Clei представил свою оригинальную концепцию вертикальной кухни Salone del Mobile в Милане. (Рисунок 3.).

Способность трансформировать элементы данной конструкции в соответствии с конкретными потребностями характеризует данную конструкцию. Всё оборудование сосредоточено в одном вертикальном моноблоке и разделено на три функциональные зоны: на первом ярусе мытьё посуды, на втором ярусе приготовление пищи, на третьем ярусе хранение посуды и кухонной утвари. Энергосберегающие технологии, дополненные системой внутреннего рекуперации энергии, способствуют экономии электроэнергии, за счёт обмена теплом и влажностью. Таким образом данная конструкция является не только удобной и малогабаритной, а также способна быть экологичной.

На основе анализа аналогов мы предложили свою концепцию кухонной конструкции, совмещающую в себе необходимые эргономические и антропометрические и функциональные особенности, решающую проблему размещения кухни в малогабаритных помещениях (Рисунок 4.).

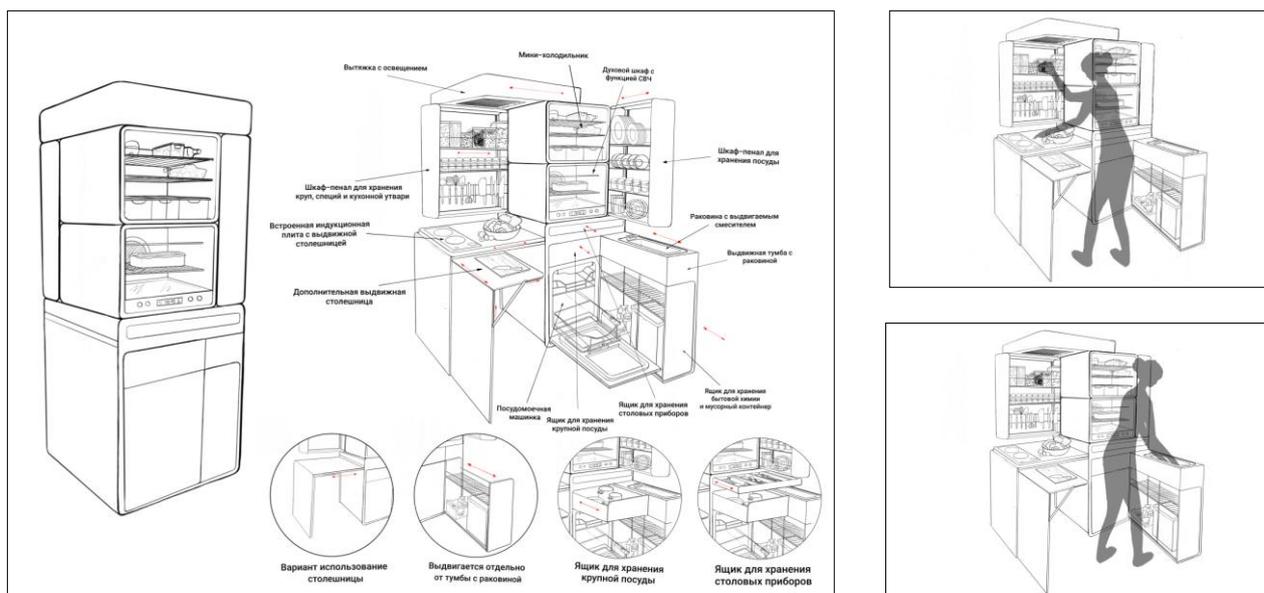


Рисунок 3.Схема кухонной конструкции, эргономическая схема и варианты эксплуатации

### Библиографические ссылки

1. Хорошилова, В.О. Эргономические аспекты дизайн-проектирования объектов жилой среды: помещения для приготовления и приёма пищи. // Международный научный журнал «Символ науки» №12-3/2016 ISSN 2410-700X
2. Игнатович, Л.В. Эргономика в проектировании кухонной мебели. // Труды БГТУ. Серия II. Лесная и деревообрабатывающая промышленность. Выпуск XVIII.
3. Дворников, М.А. Алгоритм разработки дизайна мебели для кухни площадью от 4 до 8 квадратных метров. // Научно-образовательный журнал для студентов и преподавателей «StudNet» №4/2021
4. Краснов, Р.К. Проблемы малогабаритного жилья и пути их решения. // Международный журнал гуманитарных и естественных наук.

## DESIGN OF MULTIFUNCTIONAL FURNITURE FOR SMALL-SIZED PREMISES

*A. A. Dmitrieva*

This article analyzes modern small-sized multifunctional kitchen equipment for residential and public premises (studio apartments, offices, dorm rooms, etc.), which allows you to save space in limited-area rooms. Such kitchen structures are able to optimally organize the working space of the kitchen so as to make the cooking pro-

cess convenient and fast. By reducing the distance between the basic stationary kitchen appliances, which is the basis of the "working triangle".

**Keywords:** furniture, kitchen, designing, small-sized.

УДК 747.59

## СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ВЫСТАВОЧНЫХ ЭКСПОЗИЦИЙ

*К. М. Дюковская*

*студент бакалавриата*

*Института искусств и художественного образования*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*Научный руководитель: Т. А. Соловьева*

*член СД РФ, доцент*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

В данной статье представлено исследование современных тенденций проектирования выставочных экспозиций. Автор настоящей публикации дает определение выставки, выставочной экспозиции и выделяет основные направления развития проектирования выставочных экспозиций.

**Ключевые слова:** выставка, выставочная экспозиция, тенденции, проектирование.

Чтобы раскрыть тему настоящей публикации необходимо определить, что предусматривает в себе выставочная экспозиция. Согласно информации размещенной на сайте интернет-энциклопедии «Википедия» выставка — это публичное представление достижений в области экономики, науки, техники, культуры, искусства и других областях общественной жизни [2]. В результате изучения темы настоящего исследования был получен материал, анализ которого позволил заключить, что выставочная экспозиция — это специально организованное пространство, сформированное объемно-пространственной основой

композиции, художественно-декоративными элементами, предметным наполнением и технологическим оборудованием, для проведения презентации или продвижения продукции, услуг на территории выставочных центров. Выставочная экспозиция – это образное представление компании.

Индустрия выставочного оборудования постоянно развивается и совершенствуется. Это динамичная структура, в которой важно знать основные направления развития данной сферы и предлагать инновационные решения. Опираясь на данные современного дизайна по вопросам тенденций проектирования выставочных экспозиций, а также на результаты, полученные в ходе обобщения и анализа существующего опыта, были выделены 7 основных направлений развития проектирования выставочных экспозиций.

Одной из ведущих тенденций была определена персонализация, акцент на личность и человека. В статье интерактивная среда в окружении человека А.С. Михайлова и А. Галиева [5] обращают внимание на то, что «современное общество потребления предъявляет больше требований к объектам дизайна: современные предметы должны не только быть красивыми, технологическими и конструктивными, но и нести в себе эмоционально-ассоциативную связь, которая помогает человеку более комфортно ощущать себя в условиях жесткого мегаполиса». Необходимо, чтобы дизайн экспозиции был интуитивно понятным для потенциальной аудитории. Для комфортной работы с посетителями должно иметься достаточно свободного пространства. На экранах и в графических материалах должны отражаться наиболее актуальные проблемы посетителей. Евгению Альберти, главный специалист по контенту «Simmetrico» в интервью для русской медной компании [6] обратил внимание на то, что «надо написать сценарий, продумать историю, которая будет интересна другим и на основе этой истории создать дизайн-впечатлений». Умение считаться с эмоциями посетителей выставки, важный навык для успешной работы в выставочной индустрии.

Благодаря яркому и ассоциативно-понятному образному решению, стенд может привлекать много внимания и стать неким театром для вещания в прямом эфире. Большое количество видео-контента, который будет опубликован посетителями выставки, привлечет внимание в интернет пространстве и социальных сетях тех, кто не смог посетить мероприятие вживую. Таким образом, пространство выставки станет как бы «открытым».

Следующее направление развития индустрии выставочного оборудования – это иммерсивное выставочное пространство. Согласно информации размещенной на сайте интернет-энциклопедии «Википедия» иммерсивность [4] (от англ. *immersive* — «создающий эффект присутствия, погружения») – это способ вос-

приятия, определяющий фактор изменения сознания. Интерактивность, как один из способов для вовлечения человека в выставочное пространство, широко востребована современным обществом, привыкшим к динамичной смене обстановки и непрерывности событийного процесса. К интерактивным средствам можно отнести зеркальные вывески, сенсорные киоски, игровые консоли, фото- и видеостены multi-touch. Иммерсивное выставочное пространство преодолевает автономность среды и предоставляет возможность для самореализации и проявления активности посетителям выставки. Иммерсивность довольно прочно поддерживает тенденцию к персонализации и акцентированию на личности человека, а развитие интерактивных технологий и их применение в выставочной среде ведет к созданию уникального пространства, отвечающего индивидуальным запросам посетителей, которое будет способно меняться по их желаниям.

Стоит обратить внимание на устойчивое внедрение высокотехнологичных и цифровых элементов в дизайн выставочных экспозиций. В настоящее время в связи с большим объемом цифровых элементов, можно выделить несколько способов их использования в функционировании экспозиции. Третья выделенная тенденция заключается в применении технологий дополненной и виртуальной реальностей. Дополненная реальность представляет собой результат введения в зрительное поле любых сенсорных данных с целью дополнения сведений об окружении и изменения восприятия окружающей среды [3]. Виртуальная реальность — это созданный техническими средствами мир, передаваемый человеку через его ощущения: зрение, слух, осязание и другие [1]. Дополненная реальность имеет возможность объединить два мира – цифровой и физический, накладывая повседневную жизнь человека на цифровой опыт. В свою очередь виртуальная реальность переносит пользователей в совершенно альтернативное пространство и время, что полностью меняет динамику демонстрации продукции. Виртуальная реальность имитирует как воздействие, так и реакции на воздействие.

В результате дальнейшего исследования применения цифровых технологий в проектировании выставочных экспозиций, была определена следующая тенденция, которая заключается в проецировании изображений в двухмерном и трехмерном формате. Использование подобных технологий подойдет для презентации продукции или услуг компании, для предоставления информации о деятельности компании. К системам, которые проецируют двухмерные изображения относятся: гибкие и светодиодные экраны, двухмерные проекторы, плоские дисплеи. Трехмерные изображения создаются такими устройствами

как голограммы, трехмерные экраны, трехмерные проекторы и проекции, макеты, подвесные конструкции со светодиодными экранами. Одной из наиболее перспективных для дальнейшего развития технологий трехмерного проецирования, была определена технология проекционного картографирования – это отображение рисунка на криволинейные поверхности.

Кинетические конструкции и роботы-манипуляторы – это современные высокотехнологичные элементы, которые будут активно использоваться в выставочном дизайне. Глаз человека в первую очередь обращает внимание на движущийся объект, в сравнение с неподвижным. Идея применения кинетических конструкций не новая, но направление развития данной технологии идет на совмещение кинетических конструкций с встроенными экранами и подсветками. Вращающиеся спирали, перемещающиеся панели — одни из средств для создания яркой выставочной экспозиции. Роботы-манипуляторы, которые раньше использовались только на производстве, теперь применяют на выставочных стендах. Они могут перемещать экспонаты, инсталляции или экраны.

В результате исследования подобранного материала, была выделена шестая тенденция проектирования выставочных экспозиций. В связи с критически важным вопросом защиты природы, данная тенденция в настоящее время набирает всё большую популярность практически во всех сферах деятельности человека. Так называемый эко-стиль, который подразумевает под собой использование натуральных и экологически безопасных материалов, а также материалов, полученных в результате переработки вторичного сырья. Применение экологичных, полностью перерабатываемых материалов вызывает положительную реакцию у большинства посетителей любых выставок. Одним из элементов дизайна в эко-стиле можно считать использование зеленых насаждений в кашпо или кадках с землей.

Заключительным направлением развития дизайна в индустрии выставочного оборудования было определено создание комфортабельной и уютной среды внутри выставочного пространства. Для формирования комфортного пребывания посетителей можно использовать в экспозиции тактильные материалы. Грамотно спланировать маршруты движения людских потоков. Организовать зону для презентации товара или услуг компании с размещением мягкой комфортной мебели. Выделить место для размещения небольшой барной стойки или обеденных столиков. Предусмотреть зоны отдыха с возможностью сна. Установить зарядные станции для портативных устройств – это стойка, стол, тумба, где посетители выставок могут бесплатно воспользоваться услугой.

Подходящее музыкальное и световое оформление поможет создать необходимую атмосферу внутри выставочного стенда.

За последние годы на различных мероприятиях можно увидеть, как выставочные стенды становятся все более креативными, внедряются современные технологии, используются непривычные для этих целей материалы.

В последствии проделанного анализа современных тенденций проектирования выставочных экспозиций можно сказать, что были сформированы основные тенденции: персонализация, иммерсивность, применение технологий дополненной и виртуальной реальностей, проецирование изображений в двухмерном и трехмерном форматах, задействование кинетических конструкций и роботов-манипуляторов, эко-стиль, создание комфортабельной и уютной среды внутри выставочного пространства. Автор настоящей публикации отмечает, что несмотря на динамичное развитие выставочной индустрии по всему миру, не проводилось изучения тенденций проектирования выставочных экспозиций в целом, а также отсутствуют научно-обоснованные указания по объемно-пространственному, образному и планировочному решению, что в свою очередь определяет потребность проведения исследования на эту тему.

#### **Библиографические ссылки**

1. Виртуальная реальность [Электронный ресурс] – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Виртуальная\\_реальность](https://ru.wikipedia.org/wiki/Виртуальная_реальность)
2. Выставка [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Выставка>
3. Дополненная реальность [Электронный ресурс] – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Дополненная\\_реальность](https://ru.wikipedia.org/wiki/Дополненная_реальность)
4. Иммерсивность [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Иммерсивность>
5. Интерактивная среда в окружении человека А.С. Михайлова, А. Галиева [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://design-review.net/index.php?show=article&id=279&year=2012&number=1>
6. YouTube. (2019, июль 12). Мировые тренды строительства выставочных стендов [Видео файл]. Взято из [https://youtu.be/IUer\\_bry4qU](https://youtu.be/IUer_bry4qU)

## MODERN DESIGN TRENDS EXHIBITION EXPOSITIONS

*K. M. Dyukovskaya*

This article presents a study of current trends in the design of exhibition exhibitions. The author of this publication defines the exhibition, the exhibition exposition and highlights the main directions of development of the design of exhibition exhibitions.

**Keywords:** exhibition, exhibition exposition, trends, design.

УДК 7.072

### РЕСТАВРАЦИОННЫЕ РАБОТЫ ПО МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ В «ГАЛЕРЕЕ СКАЗОК» ДТЮ Г. ВЛАДИМИРА, ВЫПОЛНЕННЫЕ СТУДЕНТАМИ НАПРАВЛЕНИЯ «РЕСТАВРАЦИЯ» ВЛГУ

*А. В. Зубарева*

*студент магистратуры*

*Института искусств и художественного образования  
кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*Научный руководитель: С. В. Красулина*

*художник-реставратор II категории, старший преподаватель  
кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

В статье рассматриваются актуальные проблемы реставрации, возникающие в повседневной практике при восполнении утрат монументальной живописи. Изучено состояние монументальной живописи в процессе и после реставрации.

**Ключевые слова:** искусство, монументальная живопись, красочный слой, дефекты масляной живописи, повреждения, методика проведения реставрации.

В данном сообщении рассматриваются реставрационные работы по монументальной живописи.

ментальной живописи в «Галерее сказок» ДТЮ города Владимира, которые проводились студентами направления «Реставрация» ВЛГУ в 2013 году.

Центральный показательный Дом юных пионеров впервые был открыт в декабре 1924 года. Первым директором был комсомолец Борис Бадов. В 1946 году Дом пионеров переехал в здание в центре города на Соборную площадь, в котором до 1917 года располагалась городская Дума. Выросло число кружков и школьников, посещавших их. В 1969 году директором Дворца пионеров и школьников стала Савина Татьяна Александровна, она руководила Дворцом 28 лет. При Татьяне Александровне началось строительство нового здания Дворца, почти 15 лет шло строительство, и в декабре 1985 года строители торжественно передали коллективу Дворца ключи от нового здания, в котором Дворец работает и сейчас, на улице Мира, 8 [2].

Монументальная роспись интерьеров возродилась в 1920-1930-е годы в Советском Союзе. В 1950-е годы роспись занимает ключевое место в композиции, ей украшали различные фасады и интерьеры общественных учреждений, станции метро, Дворцы культуры. Большой вклад в развитие монументальной живописи внесли такие выдающиеся художники как: Иорданский, Дейнеко, Фаворский, Замков, Павленко и многие другие. Первые крупные работы в 1932-1933 годах будущие руководители Мастерской монументальной живописи при Академии архитектуры СССР Л.А. Бруни и В.А. Фаворский впервые осуществляют совместную работу — росписи Музея охраны материнства и младенчества на улице Кропоткина в Москве. В 1934-1935 годах Фаворский оформляет Дом моделей на Сретенке в Москве. В этих работах впервые определяется ряд принципиальных положений в подходе к монументальным росписям в их взаимодействии с архитектурой [1].

Во Дворце детского (юношеского) творчества города Владимира есть помещение - «Галерея сказок». Это девять залов, с росписью стен, оформление которых связано со сказочной тематикой произведений и детскими писателями разных стран. Зал №1 расписан на тему арабских народных сказок; зал №2 - на тему сказок Ш. Пьеро; зал №3 - сказки Г. Андерсена; зал №4 - Путешествие Гулливера; зал №5 -русские-народные сказки; зал №6 - Приключения Незнайки; зал №7 - К.И. Чуковского; зал №8 - А.С. Пушкина; зал №9 - сказки братьев Гримм. Стены этой галереи расписывались в 1985 году, членами Владимирского союза художников России - Б. Французовым, В. Ниловым, С. Бахваловым и Я. Яковлевым. Возможно, это был государственный заказ от Владимирского Союза художников.

Французов Борис Федорович родился 5 февраля 1940 г. в пос. Камешково. В

1959 году окончил художественную Профтехшколу в поселке Мстера Вязниковского района, с 1963 по 1964 занимался в изостудии ДК ВТЗ под руководством В. Я. Юкина, в 1970 окончил Московское высшее художественно-промышленное училище. В 1971г. стал членом Союза художников СССР. Французов владел техникой офорта, линогравюры, акварели и др [3].

Бахвалов Станислав Михайлович родился 22 ноября 1944 г. в г. Москве. Окончил Московское художественное училище памяти 1972 г. С 1977 г. заслуженный работник культуры РФ. Лауреат областной премии им. Герасима Фейгина. Сотрудничал с книжными издательствами. Его картины находятся в частных коллекциях.

Яков Яковлевич Яковлев родился 30 апреля в 1947 г. в г. Южно-Сахалинске в семье кадрового военного. В 1965 году поступил в Новосибирский архитектурный институт, после окончания которого преподавал в том же институте. В 1975 году принят в Союз художников России, после чего стал профессионально заниматься изобразительным искусством.

Владимир Николаевич Нилов родился в 1950 году в селе Хилово Псковской области. Окончил Ивановское художественное училище в 1977 году, затем, в 1982 году, - Московское высшее художественно-промышленное училище. В. Нилов - художник-график, работает в технике офорта и акватинты.

Техника исполнения живописи «Галереи сказок» – многослойная, смешанная: присутствуют как лессировки, так и отдельные плотные мазки. Настенная роспись в третьей комнате, посвященной произведениям «Принцесса на горошине», «Дюймовочка» Ганса Христиана Андерсена, - графична. Графика присутствует в творчестве Б. Французова и В. Нилова. Колорит живописи близок к картинам С. Бахвалова, а мягкость передачи цветовых соотношений свойственны художнику Я. Яковлеву.

Состояние памятника по визуальным наблюдениям до реставрации. По периметру композиции наблюдались поверхностные загрязнения пылью, паутиной и разводами тёмно-серого цвета. Преимущественно была загрязнена нижняя часть стены. Настенная живопись находилась в аварийном состоянии. Наблюдались крупные и мелкие утраты грунта и красочного слоя по всему периметру композиции. Имелись сколы, царапины, открытые и закрытые вздутия и шелушения красочного слоя. Эстетический вид росписи был утрачен.

На основании реставрационного Совета направлении реставрации был принят Состав и последовательность реставрационных мероприятий. Реставрационная работа над монументальной росписью «Галереи сказок» велась студентами группы Рг-110 под руководством преподавателей каф. ДИИР Красулиной

С.В. и Скопинцевой Е.В. в 2013 г.

Было проведено укрепление красочного слоя и грунта, поверхность очищена от пыли и загрязнений, в местах утрат был подведен реставрационный грунт и затонированы утраты красочного слоя.

Вследствие проведенных мероприятий, реставрация настенной живописи была завершена. В результате, цель восстановления эстетического восприятия художественного произведения – была достигнута. Живопись стала ярче, появилась возможность увидеть изначальный колорит композиций.

«Галерея сказок» функционирует по назначению, там проводятся различные мероприятия: интерактивные и театрализованные экскурсии, куда приходят большое количество детей. На сегодняшний день часть композиции в хорошем состоянии, с небольшими дефектами в нижней части стен. Как показывает практика, через 15-20 лет может проводиться повторная реставрация объекта. Таким образом, следующее поколение студентов нашего направления может снова вернуться к реставрации росписи «Галереи сказок».

#### **Библиографические ссылки**

1. Шункова, Е. В. Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР / Е. В. Шункова, 1935.—1948. — Москва, 1978.
2. История Дворца детского (юношеского) творчества. [Электронный ресурс], - <http://www.ddut33.ru/>
3. Художественная интернет галерея - Арт Каталог. Художники. [Электронный ресурс], - <http://www.art-katalog.com/ru/painter/477>

#### **RESTORATION WORK ON THE MONUMENTAL PAINTING IN THE "GALLERY OF FAIRY TALES" OF THE ST. VLADIMIR ART INSTITUTE PERFORMED BY STUDENTS OF THE DIRECTION "RESTORATION" OF THE VLSU**

*A. V. Zubareva*

The actual problems of restoration arising in everyday practice when making up for the losses of monumental painting are considered. The state of monumental painting during and after restoration has been studied.

**Keywords:** art, monumental painting, colorful layer, defects of oil painting, damage, methods of restoration.

## ПРОЕКТИРОВАНИЕ ВИЗУАЛЬНО-ИНФОРМАЦИОННОЙ СРЕДЫ ВЕБ-САЙТОВ

*Д. М. Кабанов*

*студент бакалавриата*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*Научный руководитель – Н. А. Варламова*

*член СД РФ, доцент*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

В статье рассматриваются современные подходы к проектированию информационно-графического содержания веб - сайтов. Рассмотрено понятие “веб - сайт”, приведена классификация сайтов, закономерности формирования их структуры. Выявлены оптимальные характеристики графического решения корпоративного сайта.

**Ключевые слова:** графическая концепция, веб-сайт, информационная среда.

Общеизвестно, что современное цифровое информационное пространство интенсивно развивается в различных сферах деятельности общества. Можно отметить существенный потенциал развития цифровой среды в области науки и образования. Рассматривая информационную среду высших учебных заведений можно отметить, что она позволяет решать такие задачи как привлечение абитуриентов, информирование студентов и сотрудников, организация, оптимизация и обеспечение взаимодействия структурных подразделений. Использование интернет-ресурсов для вузов может способствовать оптимальному информационному обеспечению студентов и сотрудников, если содержание сайта структурировано по смысловым блокам, значимости, упорядочено, систематизировано.

Для достижения обозначенной цели представляется необходимым изучить современные тенденции визуально-графической подачи информации и проектирования оптимальной структуры веб сайтов. Заметим, что веб-дизайн — вид

графического дизайна, направленный на разработку и оформление объектов информационной среды Интернета, призванный обеспечить им высокие потребительские свойства и эстетические качества.

В процессе исследования были рассмотрены определения веб сайта предлагаемые различными авторами, на основании которых можно утверждать что «веб сайт» - это массив данных разложенный на связные между собой страницы под одним именованным доменом, имеет собственное название, и может принадлежать частному лицу, группе людей, бизнесу, учреждению, являясь их информационной поддержкой в цифровом пространстве.

В то же время, сайт или веб-сайт (от англ. *website*: *web* — «паутина, сеть» и *site* — «место», букв. — «место, сегмент, часть в сети»), также веб-узел, — одна или несколько логически связанных между собой веб-страниц; место расположения контента сервера. Обычно сайт в Интернете представляет собой массив связанных данных, имеющий уникальный адрес и воспринимаемый пользователями как единое целое [3].

Подчеркнём, что средствами графического дизайна информация трансформируется в визуальные сигналы, которые должны быть интерпретированы однозначно; в структуру визуальной коммуникации входят: источник текста, который задает не визуализированное содержание, визуальный коммуникатор, визуальный текст, канал связи, прием-ник текста [2]. Пользователи оценивают ресурс с точки зрения содержательности его текстов, но зрелищное и осмысленное графическое оформление усиливает воздействие контента, повышая его художественную привлекательность [4].

Следует заметить, что современной спецификой взаимодействия человека с информацией является переполнение инфополя человека нескончаемым потоком данных, обличенных в различные формы, процесс их систематизации и упорядочивания для оптимизации восприятия становится всё более сложным.

Для выявления оптимальных способов упорядочивания и систематизации был проведён анализ аналогов веб-сайтов высших учебных заведений, в процессе которого были выявлены следующие составляющие формирования информационного пространства: способ систематизации информации, графическое оформление. Систематизация, в свою очередь, подразумевает объединение множества разделов под одним пунктом; разделение и группировка сложной информационной структуры вуза.

Графическое оформление должно исключать использование сплошного нераздельного текста, поскольку он сложен для восприятия, обеспечивать визуальный простор между информационными блоками. Информацию необходимо

визуально дробить для удобства восприятия. Для этого используют следующие приёмы: добавление изображений, цветовых акцентов, разделять информацию при помощи фона или рамками (которые имеют различные формы).

В процессе исследования аналогов были выявлены следующие виды веб-сайтов. Рассмотрим их подробнее.

Корпоративный сайт, один из самых распространенных видов сайтов. Многостраничный сайт со сложной структурой. Большие объёмы информации разделены и упорядочены в рамках этого сайта. Такой тип сайта часто используется крупными организациями в качестве информационной поддержки их деятельности.

Лендинг - одностраничный информационный сайт с минимальным функционалом. Используется для продвижения и продажи конкретной услуги или продукта.

Сайт-визитка, так же как и лендинг одностраничный сайт, который содержит исключительно контактную информацию об организации, частном лице, компании, товарах или услугах, преискуранты, контактные данные.

Промо-сайт, содержание и структура промо сайтов направлена на продвижении и рекламу определённой продукции. В данных сайтах используют максимум визуальной информации исключая большие объёмы текста.

На основе вышесказанного можно сделать вывод, что для крупных организаций, таких как университет, наиболее полное отображение информации и функциональной структуры может обеспечить корпоративный сайт. Навигация корпоративного сайта будет более удобной если его структура будет соответствовать структуре реальной организации.

Построение структуры навигации сайта основано на разделении данных схожего содержания на информационные блоки, которые, в свою очередь, включают более мелкие разделы специфической направленности. Для более комфортного восприятия такого большого количества данных, необходимо использовать не только текст. Нужно разбавлять информацию изображениями и инфографикой. Также можно стилизовать информационные блоки за счет цветового решения, или добавления пиктограмм к разделам для более наглядного смыслового дробления информации. Подчеркнем что объем и структура сайта зависят от масштаба компании и ее сферы деятельности. Таким же образом необходимо учитывать потребности и предпочтения целевой аудитории.

Таким образом, эстетическая выразительность графического решения подачи информации при проектировании корпоративного сайта обеспечивает комфортное восприятие информации аудиторией. Учитывая вышеперечисленные

характеристики можно разработать визуальную концепцию сайта, способствующую развитию организации.

### **Библиографические ссылки**

1. Воройский, Ф. С. Информатика. Энциклопедический систематизированный словарь-справочник. — М / С. Ф. Воройский ; Физматлит, 2006. — С. 432. — 945 с.
2. Корзина, М. И. , Моделирование эстетического оформления веб-сайтов / Пошатов М. А., Майров И. С., Лысенко В. А. - URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/modelirovanie-esteticheskogo-oformleniya-veb-sayta/viewer>
3. Рунге, В. Ф. , Эргономика и оборудование в интерьере. / В. Ф. Рунге Москва, Архитектура-С, 2006 - 155 с.
4. Что такое веб сайт, для чего нужен и как создать его, [Электронный ресурс], - URL; <https://web-revenue.ru/sajtostroenie/web-site>

## **DESIGNING A VISUAL INFORMATION ENVIRONMENT WEBSITES**

*D. M. Kabanov*

The article discusses modern approaches to the design of informational and graphic content of websites. The concept of "website" is considered, the classification of sites, the patterns of formation of their structure are given. The optimal characteristics of the graphic solution of the corporate website are revealed.

**Keywords:** graphic concept, website, information environment.

УДК 76

## **К ВОПРОСУ ОБ ОТЕЧЕСТВЕННОМ ПЕЙЗАЖЕ В ГРАФИКЕ**

*В. А. Карнова*

*студент бакалавриата*

*кафедры «Дизайна, изобразительного искусства и реставрации»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(Владимир, Россия)*

*Научный руководитель: В. Н. Семёнов*

*доцент*

*кафедры «Дизайна, изобразительного искусства и реставрации»  
Института искусств и художественного образования  
Владимирского государственного университета  
(Владимир, Россия)*

В статье затрагивается тема пейзажа в графике. Рассмотрено общее понятие графики, её виды, а также материалы, которые в ней используются. Дается сравнительная характеристика творчества художников, работавших в графических техниках. Автор делает вывод о том, что графика – отдельный вид изобразительного искусства, который всегда вызывал, и будет вызывать в будущем интерес у обывателей.

**Ключевые слова:** графика, пейзаж, пейзажная графика, художник.

«...Самое прекрасное  
и загадочное — свет,  
который везде, и в нас тоже»  
Французов Б. Ф.

Графика - это самый древний вид изобразительного искусства. Первые графические произведения появились на самых ранних стадиях развития человеческого общества, когда кроманьонец выдалбливал изображения животных и сцен охоты на камнях в пещерах. Предшественники фиксировали происходящие события, окружающий мир, предметы и одежду, а еще рисунки служили средством общения между людьми. Человек, сам того не подозревая, положил начало искусству графики, когда создавал свои первые наскальные изображения.

Сначала графические рисунки имели чисто декоративный характер, но уже с появлением письменности, графика стала носить декоративный характер. Она использовалась и в книгах, и в грамотах, а также в пергаментах. Процесс становления печатных книг положил начало иллюстрациям к произведениям, которые поясняют текст. Все же с иллюстрациями (сценками) читается лучше, да и интереснее, чем просто смотреть и вникать в сплошной текст. Развитие промышленности и печатной продукции положило начало графическому рисунку, теперь, графика четко определяется как жанр изобразительного искусства. Есть представление, что графика - это непосредственно контраст между черным и белым. Уже в будущем и это понятие было расширено, графика теперь включает в себя средства художественной выразительности - линию, пятно и штрих.

По способу создания существуют два вида графики, печатная и уникальная. Что относится к печатной графике? Это эстамп, ксилография, линогравюра, гравюра на картоне, офорт, литография, монотипия и шелкография. У истоков зарождения эстампа стало творчество Н. П. Остроумовой-Лебедевой, творчество которой послужило предпосылкой становления таких замечательных художников-графиков как В. Д. Фалиева, В. А. Фаворского, А. И. Кравченко, Н. Н. Купреянова. Они, в свою очередь, сделали русский пейзажный эстамп мировым явлением.

В большей мере нас интересует уникальная графика, то есть та, которая создается в единственном экземпляре. Станковая графика включает в себя книжную графику, иллюстрацию, плакат и самое главное - рисунок. Рисунок - основа всего изобразительного искусства. Необходимо четко и твердо знать основы изобразительной грамоты, чтобы идея нашла свое воплощение в работе.

Чем же привлекает нас графика? Непосредственно тем, что она может вписаться в любое пространство, подобно музыке, которую солисты исполняют в маленьких камерных залах. Такие знаменитейшие художники как Альбрехт Дюрер, Рембрандт, Ван Дейк и Клод Лоррен работали, в том числе, и в графических техниках, они добивались широкой светопередачи, динамичности линий.

Материалы и техники графики разнообразны, но, как правило, основой является бумажный лист. Цвет и фактура бумаги играют большую роль. Акварель, графитный карандаш, линеры, фломастеры и маркеры - все это тоже используется в данном виде изобразительного искусства.

Пейзаж – это жанр изобразительного искусства, главным предметом изображения которого является природа. Интересно то, что многие художники обращаются к этому жанру. Рассмотрим именно графические пейзажи. Чем пейзаж привлекает глаз наблюдателя? Прежде всего, характеристиками изображенного пространства, какое оно, замкнутое - будь это одинокое пространство или открытое - необъятные поля или лес, который виднеется вдали, а впереди пашенная земля.

Пейзажная графика имеет два направления: городской и сельский пейзаж. У такого мастера как М. В. Добужинский, город предстает перед нами со всеми достоинствами и недостатками. Сюда можно отнести графические иллюстрации к произведениям Ф.М. Достоевского. Исследователи считают М. В. Добужинского точным изыскателем, оно и верно, художник, изображая тот или иной мотив, очень внимательно всматривается в натуру, изучает ее, перерабатывает и воплощает ее на листе.

Если рассмотреть более глубоко пейзажную графику, то можно выделить еще немало видов графического пейзажа: городской, индустриальный, сельский, садово-парковый, горный, лесной, степной, морской и речной. Неимоверное разнообразие пейзажных мотивов позволяет каждому найти тот объект, на который можно смотреть и изучать, а также наслаждаться красотой пространственных отношений.

Обратимся к нашим художникам-графикам Владимирской земли. Заметный вклад в развитие графики внес известный владимирский автор графического рисунка Борис Федорович Французов, советский и русский художник, который работал в технике офорта. По выражению самого автора: «Мир, в котором мы живем, — прекрасен. Прекрасно все: люди, громадная скульптура поверхности Земли, ветер, трава, вода, смена времен года — все, все... Но самое прекрасное и загадочное — свет, который везде, и в нас тоже». На офортах мастера небо занимает большую часть листа. Искусствоведы называют Бориса Французова создателем совершенно нового уникального явления в истории графики - графической картины. Удивительно, с какой точностью и проработанностью работал художник. Каждый шедевр, выполненный мастером, например, такие, как «Береза на ветру», «Летние облака», «Осень на задворках» заставляет любого зрителя останавливать свой взгляд на работе, думать и размышлять над картиной. «Офорт требует терпения, но зато позволяет графику полнее реализовывать свои возможности и создавать более глубокое по содержанию, точное по исполнению произведение. Возможно, именно сложность работы в этой технике и манере и привлекает меня», - говорил сам Б.Ф. Французов.

Обратимся к другому владимирскому художнику-графику Владимиру Гавриловичу Леонову. Его офорты отличаются личностным свободным подходом и виртуозностью владения пластическими средствами черно-белой графики. В своих работах он использовал технику травленого штриха, которую и довел до совершенства. В своих работах мастер не претендует на изобретение новых приемов и техник в офорте, а скорее развивает и совершенствует уже известные.

Владимирская графика - одно из заметных явлений в искусстве России. Значимость таких художников как Нилов В. Н., Кочешков М. А., Демьянов А. И., Панин А. И., Рузин В. И., Ткачев Ю. К., Шумилин С. Д., Басманов В. А. - была признана в профессиональной художественной среде.

Итак, можно сделать вывод, графика это самостоятельный жанр изобразительного искусства, который в полной мере развивается и по сей день. Художникам интересен мир с точки зрения контрастов черно-белого. Пользуясь наследием прошлого, современные художники, работающие в графических

техниках, продолжают наследие великих мастеров прошлого. А также развивают чувство восприятия контраста и сближенность тонов в светотеневых отношениях.

### **Библиографические ссылки**

1. Бесчастнов, Н.П. Черно-белая графика: учеб. пособие / Н.П. Бесчастнов. - Москва: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2008. — 271 с.
2. Бесчастнов, Н.П. Графика пейзажа: учеб. Пособие для студентов вузов / Н.П. Бесчастнов, -Москва: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2012. — 301 с.
3. Дятлева, Г.В. Мастера пейзажа / Г.В. Дятлева. - Москва: Вече, 2002. – 302 с.
4. Владимирское областное отделение ВТОО «СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ РОССИИ» [<https://vshr.jimdo.com/>] URL : <https://vshr.jimdo.com/художники/> (дата обращения: 29.11.20)

## **ON THE QUESTION OF THE DOMESTIC LANDSCAPE IN THE GRAPH**

*V. A. Karpova*

The article deals with the theme of landscape in graphics. The General concept of graphics, its types, and the materials used in it are considered. A comparative description of the work of artists who worked in graphic techniques is given. The author concludes that graphics are a separate type of visual art, which has always aroused and will continue to arouse interest among ordinary people in the future.

**Keywords:** graphics, landscape, landscape graphics, painter.

УДК 74.01/.09

## **ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ ПОД СОВРЕМЕННУЮ ИНФРАСТРУКТУРА КОВОРКИНГА В РАМКАХ ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЯ**

*А. А. Коровкина*

*студент группы Т-ДИЗ1910-3*

*Алтайского государственного гуманитарно-педагогического  
университета имени В.М. Шукшина*

*Научный руководитель: А. В. Копытина*

*магистр искусствоведения, старший преподаватель  
кафедры «Изобразительное искусство, технология и дизайн»*

Особое значение в современное время приобретает вопрос сохранения историко-культурного наследия, особенно в провинциальных городах. Разрушающаяся архитектура ассоциируется с распадом культуры у одной части общества. У другой половины наблюдается равнодушное отношение или стремление к замене всего старого на новое, более удобное, современное, функциональное. Возможно ли сочетать эстетику исторической архитектуры и инновационное оснащение для современных процессов и профессиональной деятельности жителей – вопрос дискуссионный. Проанализировать этот вопрос предстоит в данной статье.

**Ключевые слова:** архитектура, наследие, дизайн, проектирование, коворкинг, функциональность, эстетика.

Проблемой современного города является разрушающаяся архитектура. В провинции особенно остро встает вопрос о сохранении исторического наследия и его дальнейшей функциональности. В городе Бийске архитектурное наследие уникально! Сохранившаяся целостная историческая застройка носит идентичный характер в связи с тем, что в других городах Алтайского края ее уже более нигде не существует. Уникальность заключается еще и в том, что местные купцы-меценаты кроме строительства собственных особняков и пассажей считали своим долгом строить учреждения для просвещения горожан: гимназии, училища, библиотеки, театры. Многие памятники архитектуры и сейчас служат обществу. Но существенной проблемой остается наличие разрушающихся зданий, которые могли бы стать общественными учреждениями для современных процессов и профессиональной деятельности.

Целью исследования является предложение возможных вариантов функционирования интерьера исторического здания на основе установленной дизайн-концепции.

Выбор здания был сделан с точки зрения замысла Администрации города о восстановлении единого архитектурного комплекса памятников на перекрестке улиц Льва Толстого и переулка Захара Двойных.

На данный момент установлено, что проектно-сметная документация на восстановительные работы пассажа купца первой гильдии Андрея Фирсова была выполнена в одном из барнаульских проектных бюро и в ближайшее время с

помощью средств федерального и муниципального бюджета его собираются отреставрировать. По проекту предполагается размещение в его интерьерах дворца бракосочетаний, художественной галереи, банкетного и конференц-залов. То есть функциональная составляющая данного проекта направлена на повышение уровня культуры горожан.

Еще одним зданием находящемся на обозначенном перекрестке, является пассаж купца первой гильдии Михаила Клевцова, затем ставшим на долгие годы военным госпиталем, находится на начальной стадии реставрации. После десятилетия без эксплуатации у здания разрушилась кровля, внутреннее пространство также пострадало. Но на данный момент проводятся работы по вывозу мусора из помещения и демонтаж конструкций, появившихся в процессе использования помещений в XX веке. Современный владелец здания пока не комментирует точное будущее назначение исторического памятника, но подразумевает, что возможно в интерьерах разместится гостиница.

Учитывая, что около десяти лет назад было полностью восстановлено помещение современной Центральной городской библиотеки имени В.М. Шукшина, расположенное также в обозначенной среде (ранее являвшееся торговым домом купца первой гильдии Александра Васильевича Осипова), то актуальность выбора соседнего здания для воплощения дизайна современного функционального пространства для совместной работы – коворкинга - является очевидной. К тому же данное сооружение сейчас находится в крайне критичном состоянии, в таком же, как указанное выше здание библиотеки было до реставрации, начавшейся в 2002 и завершившейся в 2009 году.

Речь идет о памятнике регионального значения – торговом доме купца второй гильдии Александра Ивановича Хакина. От великолепных кирпичных фасадов постройки 1903 года осталась только кладка. Частично утрачена кровля, заколочены окна и двери. Внутри отсутствует перекрытие второго этажа и лестница.

Из источников, изданных алтайским искусствоведом, посвятившем свою жизнь, архитектуре, наследию Алтая, стало возможным изучить достоверные данные об историческом наследии Бийска, не только материального, но и духовного характера.

Научные труды Т.М. Степанской посвящены широкому спектру проблем истории культуры и искусства, архитектура и градостроительство Алтая. Известная цитата ученого раскрывает идею дизайн-проекта: «Архитектура - это вид искусства, наиболее полно отражающий идеалы и ценности поколения». Ведь несложно представить, что в столь изящной городской среде проживали и тру-

дились люди с высоким эстетическим вкусом, духовностью, нравственностью [1]. Оставить наследие без должного внимания невозможно.

Эстетика современного города определенно не вызывает ничего кроме чувства всепоглощающего динамичного развития промышленности. Противостояние современных функциональных объектов и исторической архитектуры можно увидеть во всех городах России. Но есть достойные примеры в Европе и России, когда эстетика исторического стиля деликатно восстановлена и призвана подчеркнуть значимость архитектурного сооружения, либо контрастирует с современным стилем, что в данный момент является трендом в дизайне.

Таким образом, основываясь на главной цели исследования, изучив аналоги, определив возможный вариант дальнейшей функции объекта проектирования, остается подчеркнуть, что в инфраструктуре современного города на данный момент актуальным является возрождение целостной исторической застройки в виду того, что она в провинциальных городах встречается уже крайне редко. Тенденция внутреннего туризма в стране все более актуализируется и это тоже является мощным толчком бизнесу и муниципальному управлению для вложений и перспективного развития подобных сооружений. Идентичность купеческих городов в сочетании с современной функцией новых видов пространств, таких как коворкинг, должны найти положительный отклик и у горожан, нуждающихся в эстетичной, комфортной, современной среде.

#### **Библиографические ссылки**

1. Степанская, Т.М. Архитектура Алтая VIII – начала XX в.: проблема интерпретации столичной архитектурной школы на территории Сибири [Текст]: учебное пособие / Т.М. Степанская. – Барнаул: Изд-во Алт.ун-та, 2014. – 140 с.

### **RETHINKING HISTORICAL ARCHITECTURE FOR MODERN COWORKING INFRASTRUCTURE WITHIN THE FRAMEWORK OF DESIGN ENGINEERING**

*A. A. Korovkina*

Of particular importance in modern times is the issue of preserving the historical and cultural heritage, especially in provincial cities. Collapsing architecture is associated with the collapse of culture in one part of society. The other half have an indifferent attitude or a desire to replace everything old with a new, more comfortable, modern, functional one. Whether it is possible to combine the aesthetics of historical

architecture and innovative equipment for modern processes and professional activities of residents is a debatable question. This issue will be analyzed in this article.

**Keywords:** architecture, heritage, design, design, coworking, functionality, aesthetics.

УДК 76.03/.09

## ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ ВУЗА ИЛЛЮСТРИРОВАНИЮ

**Е. Н. Крюкова**

*студент магистратуры*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Научный руководитель: Л. А. Кошелева**

*кандидат педагогических наук, доцент*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

В данной статье изложен материал на тему обучения студентов композиции в процессе освоения книжной графики. Рассматриваются на примере трудов Б.А. Дехтерева следующие аспекты: выявление основ композиции, композиционных приемов, а так же выделяются особенности композиции в иллюстрировании.

**Ключевые слова:** композиция, иллюстрация, книжная графика, художественные средства выразительности, рисунок.

Тема магистерской диссертации "Методические возможности обучения композиции студентов вуза в процессе освоения искусства иллюстрации." представляет собой комплексное исследование и состоит из нескольких этапов. Изучение данного вопроса предполагает, прежде всего, обращение к *основам композиции*. Это целесообразно сделать для того, чтобы в итоге определить теоретические основы содержания обучения, включающего в себя основные понятия, законы и приёмы построения композиции.

*Композиция* – структура, взаимосвязь важнейших элементов художественного произведения, от которой зависит весь его смысл и строй. Целенаправленным единством композиции художник выражает содержание своего замысла, делает этот замысел доходчивым и впечатляющим [2].

С целью выявления основ композиции во взаимосвязи с процессом иллюстрирования, пристальное внимание обращают на себя труды Дехтерева Бориса Александровича – одного из классиков современного отечественного искусства, много и плодотворно работавшего в жанре иллюстрации, воспитавшего плеяду видных художников, обучавшихся в мастерской книги в Московском государственном академическом художественном институте им В. М. Сурикова. Это один из немногих художников-теоретиков искусства, кто создал свою стройную систему теории композиции и параллельно ей – систему преподавания.

В своем учебном пособии «Беседы о композиции» Б. А. Дехтерев раскрывает композицию, как "основополагающий в каждом виде искусства инструмент." [1]. Он отмечает, что "благодаря её приёмам создаётся художественный образ." [1]. Далее автор выделяет следующие ключевые аспекты, связанные с понятием композиции:

- путь восприятия картины зрителем;
- зарождение замысла;
- повествование;
- свет и его изображение в станковой картине;
- композиция станковой картины;
- изобразительная плоскость;
- пластический мотив картины;
- колорит станковой живописи;
- материальное воплощение картины.

Ученик Б.А. Дехтерева Ю.С. Авдеев, профессор МГТУ им. А.Н. Косыгина г. Москва, отмечает: "как опытный методист, он считал одной из важнейших задач в рисунке – решение пространства в листе, а одним из главнейших условий образования будущего художника – развитие зрительной памяти, которой сам Борис Александрович владел в совершенстве." [1].

По мнению А. Кормакова, члена союза художников России, доцента МГАХИ им В.И. Сурикова г. Москва, разработанная программой профессором Дехтеревым и применявшаяся на практике в книжной мастерской Суриковского института, давала возможность молодым художникам за два года изучить в нужной последовательности основные элементы, из которых строится реалистическое

изображение, подготавливая, таким образом, их к успешной работе над композицией." [1].

Анализ работы Б.А. Дехтерева позволил установить, что в изобразительном (и не только) искусстве существуют следующие композиционные приемы и раскрыть их определения:

*Ритм* – в области изобразительного искусства: термин определяющий некоторые структурные особенности художественного произведения по общей и приблизительной аналогии с музыкальным ритмом. Ритм может проявляться в чередовании или сопоставлении любых элементов композиционного характера – через контрасты и соответствия группировок, фигур, предметов, линий, движений, светотеневых и цветовых пятен, пространственных членений и пр. [2].

*Линейная перспектива* – точная наука, которая учит нас изображать на плоскости предметы видимого мира, в соответствии с кажущимися изменением их величины, очертаний и четкости, обусловленных степенью отдаленности от точки наблюдения [3].

*Светотень* – строго закономерные градации светлого и темного, благодаря которым, по преимуществу, воспринимаются глазом и воплощаются в художественном произведении предметные свойства и явления действительности [2].

*Колорит* – в живописи: характер взаимосвязи всех цветовых элементов произведения, его цветовой строй как одно из средств правдивого и выразительного изображения действительности [2].

*Формальная композиция* – это композиция, построенная на сочетании абстрактных элементов (точка, линия, пятно, цвет) и лишенная предметного содержания. Формальная, или абстрактная, композиция демонстрирует законы, по которым строится визуальное произведение и позволяет проследить логику его построения [4].

На основании изучения работы А.Б. Дехтерева сделан вывод о том, что богатным полем для применения законов композиции служит иллюстрирование. Следует определить ключевые понятия.

*Иллюстрация* — наглядное изображение, разновидность искусства, в основном художественной графики, имеющая своим значением образное пояснение текста; ее отличительные свойства – обусловленность содержанием и важнейшими особенностями литературного произведения, органическое участие в художественном оформлении книги, журнала, газеты [2]. Эти изображения могут рассказывать самостоятельную историю, а могут сопровождать текст и раскрывать контекст.

По мнению А.Б. Дехтерева, в этой ветви изобразительного искусства наиболее выражено понятие композиции. В иллюстративном изображении художник может отступать от некоторых приемов, например от перспективы или построения объема [1].

Одна из отличительных особенностей – это взаимосвязь с текстом, а так же взаимосвязь построения художественного (литературного) произведения и построения изображения на плоскости. Так же понятие «композиция» существует как сюжет и как средство художественной выразительности. Это способ выражения мысли. Благодаря иллюстрации формируется представление о произведении, эмоциональное восприятие. Это изображение погружает читателя в иллюзорное пространство произведения, созданное автором. Иллюстрация имеет определенные особенности поскольку область ее применения – печатная продукция.

В качестве примера можно рассмотреть иллюстрации к всемирно известной сказке Льюиса Кэрролла – «Алиса в стране чудес». За это произведение брались многие мастера книжного дела, в том числе: Геннадий Калиновский, Джон Тэнниел, Артур Рэхэм, Владислав Ерко, Валерий Алфеевский, Роберт Ингпен и другие.

Остановимся на иллюстрациях одного из советских книжных графиков – Геннадия Калиновском. Эту сказку художник иллюстрировал трижды. Впервые «Приключения Алисы в стране чудес» в переводе Б. Заходера в 1977 году, тогда автор выполнил 71 графический черно-белый рисунок. Позднее, в 1980 году, мастер вел работу над «Алисой в Зазеркалье» в переводе В.Орла в чёрно-белом варианте.



Рисунок 1. Геннадий Калиновский.  
Иллюстрация к сказке «Алиса в стране чудес»



Рисунок 2. Геннадий Калиновский. Иллюстрация к сказке «Алиса в стране чудес»

Стоит отметить что пластических ход иллюстраций весьма уникальный. Для них характерна графичность, четкость, точность и тонкость линии. Графика этого мастера отличается от предшествующих художников композиционно. Алиса изображена в характерном для того времени клетчатом силуэтном платье. Сохраняя традиции, так же как и первый иллюстратор этой книги, за основу главной героини художник взял свою соседку Леночку. Ее образ уже не несет в себе духа викторианской эпохи, который ранее был создан сэром Джоном Тэнниелом. В черно-белых иллюстрациях линия становится основным инструментом Калиновского, благодаря ее изогнутости и прерывистости создается иллюзорное мистическое пространство произведения. Нельзя не отметить работу художника со шрифтом. Трехмерные литеры органично вплетаются в иллюстративную часть. Шедевр литературы абсурда в исполнении Геннадия Калиновского выглядит виртуозно.

Таким образом все вышеперечисленное определяет не только само содержание обучения, но и структуру последовательности подачи учебного материала, основные разделы и темы.

Исходя из теоретического материала по основам композиции, разработан контрольно-проверочный тест на усвоение обучаемыми изложенной учебной информации.

#### **Библиографические ссылки**

1. Дехтерев, Б.А. Беседы о композиции: учебное пособие / Б.А. Дехтерев, редактор М. А. Пресняков. - Рязань: частный издатель П.А. Трибунский, 2009. – 500 экз. ISBN 978-5-94473-009-1.
2. Краткий словарь терминов изобразительного искусства, под общей редакцией Г.Г. Обухова, издательство «Советский художник» Москва, 1961. – 15000 экз.
3. Ли, Н.Г. Основы учебного академического рисунка / Н.Г. Ли. - Москва: ООО Издательство «Эксмо», 2003г. – ISBN 978-5-599-25049-3.
4. Лебедева, Е. «Solla.site графический дизайн в Калининграде» – [Электронный ресурс] // г. Калининград, 2022. URL: <http://solla.site/composition/> (дата обращения 28.03.2022).

## FUNDAMENTALS OF COMPOSITION IN THE LEARNING PROCESS UNIVERSITY STUDENTS ILLUSTRATING

*E. N. Kryukova*

This article presents material on the topic of teaching composition to students in the process of mastering book graphics. Considered on the example of the works of B.A. Dekhterev the following aspects: identifying the basics of composition, compositional techniques, as well as highlighting the features of composition in illustration.

**Keywords:** composition, illustration, book graphics, artistic means of expression, drawing.

УДК 069.14

### ПРОЕКТИРОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ИГРОВОЙ СРЕДЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ С ОСОБЕННОСТЯМИ В РАЗВИТИИ

*И. Е. Леваков*

*студент бакалавриата*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*Научный руководитель: Н. А. Варламова*

*член СД РФ, доцент*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

В статье описывается специфичность проектирования элементов игровой среды для детей с особенностями в развитии. Автор анализирует особенности при проектировании элементов для каждой группы детей с ОВЗ. Также в статье рассказываются главные особенности всех типов.

**Ключевые слова:** инклюзивная среда, дети с ОВЗ, проектирование элементов игровой среды, инклюзия.

Одной из актуальных современных проблем является социальная адаптация детей с ОВЗ, создание условий для их полноценного развития. Заметим, что ОВЗ - аббревиатура, которая расшифровывается как «ограниченные возможности здоровья» означает нарушения слуха, зрения, речи, опорно-двигательного аппарата, задержку психического развития, умственную отсталость, расстройства аутистического спектра.

Следует подчеркнуть, что оптимальная организация среды жизнедеятельности детей с отклонениями в развитии во многом зависит от целесообразности её предметного наполнения. Психологи подчёркивают значимость предметной среды не только в качестве социокультурного фактора общего развития, но и в качестве средства коррекционно-компенсаторного преодоления недостаточности психофизического развития. Вместе с тем, необходимо обратить внимание на то, что совершенствование содержания педагогического процесса тесно взаимосвязано с наполнением развивающей среды для детей с ОВЗ. В специальной литературе такая среда называется инклюзивной.

А. А. Грашин под «инклюзивной» понимает среду, которая обеспечивает доступность возможностей вне зависимости от особенностей человека [1].

Подчеркнём, что по мнению И.В Дубровиной при формировании коррекционной образовательной среды для детей с ОВЗ необходимо учитывать следующие принципы: принцип психологического комфорта; принцип развития; принцип природосообразности воспитания; взаимодействия; обучения деятельности; доверительного сотрудничества и здоровьесберегающий принцип [1].

Нужно обратить внимание не только на принципы образовательной среды, но и на специфические характеристики среды для каждой категории детей: с нарушением интеллекта; речи; зрения; слуха; задержкой психического развития; нарушениями опорно-двигательного аппарата.

В процессе исследования были выявлены характеристики комплектов, способствующих обеспечению игровой активности и развития зрительных, слуховых и осязательных навыков детей с ОВЗ в специализированных коррекционных учреждениях, а также в инклюзивных школах. В зависимости от специфики потребностей детей наборы могут включать: логические игры; звуковые устройства; игры, развивающие обоняние; наборы для развития коммуникативных навыков; говорящие игрушки; световые и звуковые игрушки.

Логические игры, например, различные вариации игр «Крестики - нолики» для слабовидящих одновременно направлены на стимуляцию тактильных ощущений и развития концентрации внимания. Принцип действия заключается

в том, что нажимая на крупный цветной переключатель (красный или зеленый), вы делаете ход, и в черном квадрате загорается желтая лампочка. Нажатие на черную клавишу отменяет последний ход. Когда комбинация из крестиков или ноликов (по вертикали, горизонтали или диагонали) составлена верно, играет музыка и загораются разноцветные огни. Развивает координацию движений и внимание, а также логическое мышление (Рисунок 1).



Рисунок 1. Логическая игра «Крестики-нолики»

Звуковые устройств такие как мячи «Вигли - Гигли» и другие подобные игровые наборы для реабилитации шумят при малейшем движении. Мяч изготовлен из твердой термопластичной резины. Круглые выемки на игрушке позволяют ребенку удобно держать ее в руках. Звук издается за счет полых трубочек, расположенных внутри игрушки. Чтобы его услышать, достаточно подтолкнуть мяч или начать перекатывать его. Процесс игры позволяет сформировать у ребёнка навыки ориентироваться в окружающем пространстве (Рисунок 2).



Рисунок 2. Мяч «Вигли-гигли»

Рассматривая примеры игр для развития обоняния следует обратить внимание на игру «Ароматерапия», которая заключается в угадывании запахов. В качестве комплектующих используются флаконы и вентиляторы, при включении которых запахи распространяются в помещении и стимулируют обоняние ребёнка.



Рисунок 3. Игра для развития обоняния «Ароматерапия»

Ещё одна группа игр для развития коммуникативных навыков имитирует соприкосновение ребёнка с предметами реальной материальной среды, адаптированных в соответствии с антропометрическими параметрами и особенностями восприятия. К ним можно отнести игровые наборы музыкальных инструментов, оборудование для рисования, карточки и плакаты с изображениями предметов или тексом. Разнообразная активность способствует совершенствованию навыков взаимодействия с окружающим миром стимулирует творческий потенциал детей с аутизмом (Рисунок 4).



Рисунок 4. Музыкальные инструменты

Рассмотрим так же интерактивные игрушки, олицетворяющие популярных персонажей. Интерактивность проявляется в виде возможности «обратной связи» между ребёнком и объектом игры, когда персонаж «реагирует» на определённое действие ребёнка (нажатие кнопок, голосовое воздействие и др). Такие игры подкрепляют навыки взаимодействия (Рисунок 5).



Рисунок 5. Говорящая игрушка «Магический Джинн»

Световые и звуковые игрушки самые подходящие игрушки для глухих детей – красочные мячики, пазлы и т.д. Также стимуляция визуального восприятия широко используется для решения различных психотерапевтических задач (Рисунок 6).



Рисунок 6. Свето-звуковая игрушка

Таким образом было выявлено, что при проектировании элементов игровой среды для детей с ОВЗ необходимо учитывать рассмотренные выше специфические требования, поскольку это необходимо для повышения эффективности взаимодействия детей с ним и способствовать положительному влиянию на раз-

витие ребенка. При проектировании элементов игровой среды, каждая отдельная группа детей с особенностями требует направленности на специфичность элемента среды, будь то это помещение, стол, стул или игрушка. Благодаря выявленным характеристикам элементов получается создать инклюзивную среду для всех групп детей с особенностями, которая так же может подходить для всех детей, помогая тем самым коммуницировать и социализироваться детям с ОВЗ еще с раннего возраста.

### **Библиографические ссылки**

1. Грашин, А.А. Дизайн детской развивающей предметной среды: учебное пособие / А.А. Грашин, - Москва: Издательство Архитектура. 2008.
2. Дубровина, И.В. Психологические проблемы воспитания детей и школьников в условиях информационного общества. // Национальный психологический журнал. – 2018. – № 1(29). – С. 6-16.
3. Зварыгина, С.Б. Исследование цветовых предпочтений потребителей детской мебели [Электронный ресурс] // URL: [http://www.science-bsea.bgita.ru/2007/les\\_2007/zvarygina\\_issled.htm](http://www.science-bsea.bgita.ru/2007/les_2007/zvarygina_issled.htm) (Дата обращения: 13. 04. 2017).
4. Кравченко, А.М. Принципы функциональной и пространственной организации центров досуга: дис. канд. арх. / А. М. Кравченко. – Москва. 1998 – 22 стр. – с. 11
5. Шимко, В.Т. Основы дизайна и средовое проектирование: учеб. Пособие / В.Т Шимко. – Москва: Архитектура-С, 2004., с. 66, 67, 118.
6. Ярусова, О. Г. Разработка модульной детской мебели для дошкольного образовательного учреждения.// Научно-технические ведомости Санкт-Петербургского государственного политехнического университета, 2013 – с. 238-242
7. Электронный ресурс: Особенности восприятия детей младшего школьного возраста. [https://infourok.ru/kursy/coursePP?doc\\_dwn=227978](https://infourok.ru/kursy/coursePP?doc_dwn=227978)

## **DESIGNING ELEMENTS OF THE GAME ENVIRONMENT FOR CHILDREN WITH DEVELOPMENTAL DISABILITIES**

*I. E. Levakov*

The article describes the specificity of designing elements of the game environment for children with developmental disabilities. The author analyzes the features in

the design of elements for each group of children with disabilities. The article also describes the main features of all types.

**Keywords:** inclusive environment, children with disabilities, designing elements of the game environment, inclusion.

УДК 75.02

## **ТОНОВОЙ И ЦВЕТОВОЙ КОНТРАСТЫ В ОБУЧЕНИИ ЖИВОПИСИ**

**Е. В. Маркина**

*студент бакалавриата*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Научный руководитель: О. Н. Модоров**

*Заслуженный художник РФ, доцент*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

В данной статье рассматривается влияние специфики тонового и цветового контрастов на восприятие произведений живописи. Указываются основные закономерности цветовой и тональной гаммы. Так же в статье подчеркивается особое влияние контрастов на психологию человека.

**Ключевые слова:** живопись, контраст, цветовой контраст, тоновой контраст, цветотональная система, температура цвета.

Цвет - специфический язык живописи. Цвет, в свою очередь, складывается в цветовую систему. Цветовая система - «живописная речь», произвольное введение в которую может не только ее изменить, но и полностью разрушить.

Одна из наиболее распространенных ошибок студентов на начальном этапе образования заключается именно в неумении объединить различные по тональности пятна, сгармонировать цветотональную систему. Незнание основных закономерностей взаимодействия цветов приводит к ошибочному представлению о выразительности цветовой и тональной гаммы. Усвоение закономерностей

способствует пониманию студентами основных законов цветового колорита произведения живописи, воспитанию эстетического отношения к цвету.

Контраст - художественный прием в изобразительном искусстве, который основан на противопоставлении, разнице. Цвета, составляющие контрастную пару, взаимно усиливают насыщенность друг друга. Используя эту закономерность можно варьировать характер воздействия не только всей работы, но и отдельных ее частей. Усиление насыщенности - явление, основанное на хроматически-контрастном взаимодействии цветовых пятен. Существует односторонний и обоюдный цветовые контрасты. Более распространен в живописи контраст обоюдный, при котором соприкасающиеся цветовые плоскости оказывают обоюдное хроматическое воздействие друг на друга.

В том случае, когда при соприкосновении двух цветовых пятен изменяется восприятие хроматических качеств, контраст называют цветовым(хроматическим). Если же изменяется восприятие тона, то речь идет о тоновом(ахроматическом) контрасте. Он представляет собой разницу от наиболее светлого к наиболее темному.

Воздействие на восприятие соприкасающихся цветовых пятен имеет огромное значение в формировании гармоничной цветотональной системы. Одна из наиболее важных форм проявления цветового контраста в живописи - «тепло-холодные отношения цветов». «Температура цвета» - явление, связанное с цветовым контрастом. От «температуры цвета» зависит явление «отступания» и «выдвижения» цветов на плоскости. Теплые цвета всегда кажутся наиболее ближе, чем холодные. Теплое цветовое пятно кажется человеческому глазу намного обширнее, чем холодное. «Температуру» можно определить по разбегу этого цвета. Один и тот же цвет, в зависимости от окружения, может быть как теплым, так и холодным. Убедительными примерами эффективного применения контрастов могут служить многие произведения И. Репина, В. Сурикова, К. Коровина и др. Знание явлений, основанных на закономерностях цветового и тонового контрастов, важны при восприятии натуры, при переработке информации и вынесении ее на плоскость картины. Невозможно представить картину, в которой совершенно отсутствуют цветотональные отношения.

Восприятие контрастов в природе существенно отличается от восприятия тех же контрастов на двухмерной плоскости. Лишь при условии правильного взаимодействия контрастов художник достигает выразительности композиции и верной передачи окружающей действительности. Тоновые и цветовые контрасты, которые расположены в соответствии с законами зрительного восприятия, определяют ритм произведения изобразительного искусства. С помощью ритма

художник акцентирует внимание зрителя на смысловом центре картины, передавая статичность или движение объектов художественного произведения. Так же контрасты влияют на психологическое восприятие произведений искусства. С помощью цветовой гаммы, колорита, контрастов можно передать не только смысловое оснащение полотна, но и чувства и переживания самого автора. Достаточно в сочетании к черному добавить более яркий, теплый цвет для контрастности, и картина в целом уравнивается и не кажется столь угрюмой. Знание психолого-физиологических основ воздействия контрастов на людей способствует правильному построению цветотонального строя всей работы.

На начальном этапе обучения на художественной специальности изучаются элементарные формы проявления контрастов. В дальнейшем внимание студентов акцентируется на более сложных формах.

Таким образом, подчеркнем, что знание построения цветотональных отношений-основа любого живописного произведения. Комплексное изучение различных явлений и факторов позволит наиболее целостно воспринимать окружающую действительность, развить профессиональные навыки.

### **Библиографические ссылки**

1. Беда, Г.В. Основы изобразительной грамоты: Рисунки, живопись, композиция: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. №2109 «Черчение, рисование и труд».-2-е изд., перераб. и доп. /Г.В. Беда. - Москва: Просвещение, 1981.-239 с.
2. Волков, Н.Н. Композиция в живописи. /Н.Н.Волков.- Москва:Искусство, 1977.-263 с.
3. Голубева, О.Л. Основы композиции. /О.Л. Голубева- Москва: Изобразительное искусство, 2001.
4. Зайцев, А.С. Наука о цвете и живописи. /А.С.Зайцев- Москва: Искусство, 1989.
5. Левитан, И.И. Письма. Документы. Воспоминания/Под. Ред. А.А.Федорова-Давыдова. /И.И.Левитан-Москва:Искусство, 1956.-336 с.
6. Леонардо да Винчи. Книга о живописи. /Переведена на рус. яз. А.А.Губером,В.К.Шилейко /Леонардо да Винчи -Москва:Изогиз, 1934.-382 с.
7. Репин И.Е. Об искусстве. /И.Е.Репин-Москва: Изд-во АХ СССР, 1960.-189 с.
8. Рихтер, Л. Основы учения о цветах. /Л.Рихтер.-2-е изд.-М.; Л.: Гос. технико-теоретическое изд-во, 1931.-132 с.
9. Шегаль, Г.М. Колорит в живописи. Заметки художника. /Г. М. Шегаль-Москва: Искусство, 1957.-76 с.

## TONE AND COLOR CONTRASTS IN TEACHING PAINTING

*E. V. Markina*

This article examines the influence of the specifics of tone and color contrasts on the perception of paintings. The main regularities of the color and tonal scale are indicated. The article also emphasizes the special influence of contrasts on human psychology.

**Keywords:** painting, contrast, color contrast, tone contrast, color tone system, color temperature.

УДК 76

### ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТОНАЛЬНО-ЖИВОПИСНОЙ ТЕХНИКИ В ГРАФИЧЕСКИХ РАБОТАХ ГУРАМА НИКОЛАЕВИЧА ДОЛЕНДЖАШВИЛИ

*И. П. Митюшина*

*студент бакалавриата*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*Научный руководитель: В. Н. Семенов*

*доцент*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

В статье рассматриваются особенности уникальной техники художника-графика Г.Н. Доленджашвили. Обозначаются приемы, возникшие при смешении видов изобразительного искусства.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, графика, живопись, Гурам Доленджашвили, тонально-живописная техника.

В современном мире существует огромное разнообразие уникальных техник рисования, многие из которых берут свое начало от традиционных приемов.

Стремясь оказать на зрителя эмоциональное воздействие и придать индивидуальность своим работам, художники открывают собственные способы воплощения в жизнь определенных идей. В процессе такого творческого поиска нередко происходит (визуальное) смешение особенностей разных видов изобразительного искусства. Например, в рамках станковой графики используются художественные приемы, присущие живописи. Таким образом, классические способы изображения претерпевают различные изменения. В данном исследовании предлагается рассмотреть отличительные особенности графики Г.Н. Доленджашвили и обозначить те живописные приемы, которые он использует для придания своим работам выразительности и узнаваемости.

Техника, которую Гурам Николаевич использует в своих пейзажах, названа известным искусствоведом Раисой Нестеренко «тонально-живописной», и сами его работы, по ее мнению, относятся больше к живописи, чем к графике [3]. В первую очередь, это связано с композицией: на листах огромного формата присутствует множество предметов, природных объектов и даже персонажей. Чтобы получить наглядное подкрепление данных слов, достаточно взглянуть на такие работы, как «Имеретинская зима. Лист 3. Вариант 2» и «Снегопад. Лист 3» [2]. Сюжет выглядит композиционно законченным и проработанным в каждой части листа, что создает визуальное ощущение живописной картины, а не рисунка. Здесь следует вспомнить, что рисунок – это либо линейно-конструктивная основа для произведения любого вида изобразительного искусства, либо самостоятельное графическое изображение; картина же предполагает, во-первых, более длительное восприятие с одной точки зрения, во-вторых, более законченное «замкнутое в самом себе» художественное произведение в результате. Технически, конечно, работы Доленджашвили должны называться рисунками, так как он использует в работе графитные карандаши и бумагу, а картина выполняется живописными материалами на твердой поверхности.

При более подробном рассмотрении пейзажей можно заметить следующее: плавные, почти незаметные тональные переходы создают непрерывность рисуемого пространства, как это должно быть в картине. Также Доленджашвили удачно использует сфумато – прием воздушной и тональной перспективы в живописи, обозначающий размытость, плавность контуров предметов дальнего плана, их мягкую тональную моделировку для передачи глубины пространства [1]. Данный прием хорошо просматривается в таких работах, как «Зима на берегу Риони. Лист 1» и «Лунные ночи Имерети. Вариант 3» [2]. Просмотрев и проанализировав работы художника и теоретические исследования вышеупомянутой Раисы Нестеренко, можно предположить, что Гурам Николаевич использует именно

живописный прием обозначения дальних предметов, поскольку он не сводит их контуры и тоновое наполнение «на нет», как в рисунке, а именно смягчает их, делает расплывчатыми, затуманенными, оставляя, таким образом, работу цельной и законченной.

Еще одна значимая особенность работ Доленджашвили – используемый им прием лессировки – послойного наложения полупрозрачных слоев. Согласно Новому энциклопедическому словарю изобразительного искусства Виктора Георгиевича Власова, лессировка выполняется краской, разбавленной большим количеством связующего вещества на холсте или другой твердой поверхности [1]. Гурам Николаевич же выполняет, по его словам, «длительную лессировку тонкой непрерывной петляющей линией» графитного карандаша, что и составляет основной процесс создания работы. Именно этот прием помогает ему создать пластическую непрерывность пространства и плавно перетекающие между собой световоздушные потоки, передать ту энергию, которая превращает рисунок в картину.

Традиционно графика классифицируется по средствам выразительности на пятновую, линейную и штриховую, а также их комбинации (линейно-штриховая, линейно-пятновая и сочетание всех трех графических средств). Рассмотрев работы Г.Н. Доленджашвили, нельзя сделать вывод о том, что его графическая техника относится к линейно-штриховой, даже несмотря на использование им только этих средств выразительности. Пятна в картинах нет как такового – художник либо тщательно накладывает тысячи параллельных, почти незаметных штрихов, либо лессирует тонкой линией.

Таким образом, введенное Раисой Нестеренко понятие «тонально-живописная техника» действительно применимо к манере рисования Доленджашвили. Художник использует классические живописные приемы в графике, самостоятельно переосмыслив понятие «графическое изображение», и, тем самым, расширяет возможности данного вида искусства для создания наибольшей выразительности.

### **Библиографические ссылки**

1. Власов, В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. Т.6. СПб., 2006. С. 372
2. GURAMDOLART GALLERY // [Персональный сайт художника] / Галерея. URL: <http://www.guramdolart.ru/page69/index.html> (дата обращения: 12.05.22)
3. GURAMDOLART GALLERY // [Персональный сайт художника] / Критика. URL: <http://www.guramdolart.ru/page1/index.html> (дата обращения: 12.05.22)

# THE USE OF TONAL PAINTING TECHNIQUES IN THE GRAPHIC WORKS OF GURAM NIKOLAEVICH DOLENJASHVILI

*I. P. Mityushina*

The article discusses the features of the unique technique of the graphic artist G.N. Dolenjashvili. The techniques that arose when mixing types of fine art are indicated.

**Keywords:** fine arts, graphics, painting, Guram Dolenjashvili, tonal painting technique.

УДК 7.06

## ПРОБЛЕМА СОХРАННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СТАНКОВОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

*А. Н. Николаева*

*студентка бакалавриата*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*Научный руководитель: Е. О. Зонтова*

*старший преподаватель*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

В данной статье говорится о взаимосвязи между соблюдением техники живописи и дальнейшей сохранностью произведений станковой масляной живописи.

**Ключевые слова:** сохранность, художественные материалы, масляная живопись, художник.

Общеизвестно, что произведения, выполненные в технике станковой масляной живописи, занимают весомую роль в культуре любого государства. Картины являются отражением эпохи, говорят нам как о изображенном на полотне, так и о самом художнике. Начиная с XV века эта техника получила широкое

распространение у художников, живущих по всей территории Европы. Интерес к этой технике возрастал, с течением времени совершенствовались рецептуры приготовления материалов, оттачивалась и выстраивалась четкая последовательность действий по подготовке полотна к работе с масляными красками. Впоследствии это станет называться технологией изготовления живописного полотна.

Следует понимать, что любая картина является многокомпонентной и сложной структурой, так как включает в себя множество различных материалов. Художнику XXI века несказанно повезло, ведь до нас дошло множество проверенных столетиями рецептов приготовления грунтов, масляных красок, лаковых покрытий и т.д. По достоинству оценить и понять вклад художников прошлого поможет посещение современного музея, где хранятся полотна более чем 500-летнего возраста кисти Ван Эйка.

С начала XX века художники, реставраторы, искусствоведы открыто говорят о проблеме сохранности и долговечности картин. В современном мире существует специальная литература по технологии живописи, но несмотря на это проблема нарушения технологии остается актуальной.

Чтобы живописные полотна более длительно существовали необходим ряд определенных мер, а именно:

- соблюдение технологии живописи. Следует тщательно подходить к любому из этапов написания картины;
- использование при создании произведения качественных материалов, отвечающих определенным требованиям;
- оптимальные условия хранения произведения. Лишь при наличии всех указанных выше мер, картина может рассчитывать в дальнейшем на сохранность.

Изначально техника масляной живописи была задумана как очень четкая система технических приемов, следуя ей можно было добиться прекрасной сохранности произведения. Суть этой системы заключается в строгом соблюдении этапов создания картины [2; 38].

Следовательно, на каждом этапе создания картины важно применять качественные материалы, но еще большее значение имеют теоретические знания о применяемых материалах. С течением времени изменяются свойства материалов, что обязательно скажется на внешнем (колористические, тоновые изменения, разрушения красочного и покровного слоя) и внутреннем (разрушения основы и грунта) состоянии памятника.

Художник может выбирать художественные материалы, но не влиять на их исходные свойства. В качестве основы под живопись могут применяться ткани,

отвечающие особым условиям, сюда можно включить: плотности, прочности волокон, фактуры ткани (переплетения нитей), устойчивости к действиям щелочей и кислот, содержащихся в материалах масляной живописи, а также к атмосферным воздействиям.

От прочности и стойкости каждого материала зависит долговечность живописи. Художнику стоит учитывать изначальные физико-химические и физико-механические свойства используемых в работе материалов. В большей степени отвечает за сохранность картины именно грунт [4; 17]. От грунта сильно зависит состояние картины в целом, поведение красок при нанесении и сохранность цвета в дальнейшем, поэтому мастера прошлого так ответственно относились к его приготовлению. Однако, современные художники не придают большого значения грунтованию основы. Лишь немногие предпочитают писать по свежему грунту, приготовленному самостоятельно [1; 23].

Коллектив реставраторов и научных сотрудников ГЦХРМ в изданной книге 1960 года призывает молодых художников: «Создание грамотных и полноценных в техническом отношении произведений – долг каждого художника». Именно поэтому так важна роль художника, работающего в технике станковой масляной живописи, ведь изобразительное искусство сейчас, будет являться частью нашего исторического и культурного наследия в будущем.

Следовательно, при соблюдении технологии и ответственном выборе любого из применяемых материалов, картина может сохранять свой первоначальный вид в течении столетий. Многие уверены что именно снижение качества живописных материалов влияет на сохранность картин, а о грамотных принципах их использования в процессе создания произведения упоминают лишь вскользь [3; 3]. Некоторые картины поступают на реставрацию через 10-15 лет после написания. Для того, чтобы эта тенденция снижалась художник обязан иметь знания не только о свойствах материалов, но и об изменении качества этих материалов в процессе создания или старения произведения.

Юрий Гренберг в своей книге говорит: «Сохранность и долговечность картины определяются прежде всего свойствами материалов, из которых она состоит, и средой, в которой она находится» [4; 323]. Слова ведущего специалиста в области исследования техники живописи подтверждают, что при правильном и умелом изготовлении картины, а также при соблюдении оптимальных условий хранения можно избежать начала разрушения.

Подводя итоги можно сказать что на данный момент первостепенной задачей каждого художника является получение и применение знаний в области техники живописи и живописных материалов. Соблюдение выработанных столетия-

ми правил по созданию картины поможет избежать преждевременных разрушений, а, следовательно, сохранить произведения станковой масляной живописи. Овладеть своим ремеслом в совершенстве и передать будущим поколениям отражение культуры и истории вот к чему следует стремиться каждому художнику настоящего.

### **Библиографические ссылки**

1. Дёрнер, Макс. Художественные материалы и их применение в живописи. - Санкт-Петербург: Симпозиум, 2017. - 429с.; ISBN 978-5-89091-494-1
2. Иванова, Е.Ю., Постернак О.П. «Техника реставрации станковой масляной живописи» - Москва: Индрик, 2005. - 133 с.; ISBN 5-85759-324-7
3. Техника живописи. Практические советы. Под редакцией А.Чекалова. Москва: Изд-во Академии художеств, 1960 - 105 с.
4. Технология и исследование произведений станковой и настенной живописи [Текст]: Учебное пособие для студентов художественных ВУЗов и художественных училищ / Под редакцией Ю.И. Гренберга. - Москва: ГосНИИР, 2000. - 179 с.

## **THE PROBLEM OF PRESERVATION OF WORKS OF EASEL OIL PAINTING**

*A. N. Nikolaeva*

This article talks about the relationship between the observance of painting techniques and the further preservation of works of easel oil painting.

**Keywords:** preservation, art materials, oil painting, artist.

УДК 792

## **ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ПОТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ СТУДЕНТАМИ ВУЗОВ С ХУДОЖЕСТВЕННОЙ НАПРАВЛЕННОСТЬЮ**

*К. А. Николаева*

*студент магистратуры*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*Научный руководитель: В. Л. Лещев*

*член СХ России, доцент*

В данной статье рассматривается вопрос освоения живописной грамоты посредством изучения анатомического строения головы человека: пропорции, череп, мимические мышцы и т.д. А также характерных особенностей портретируемых: форма, пропорции, цветовые отношения и характер. Автор акцентирует внимание на том, что в ряд задач, которые ставятся в процессе изучения формы портрета человека можно добавить задачу на изучение строения человека разных рас (при условии, что есть такая возможность). Полезно это тем, что, в сравнении с европеоидной, монголоидные и негроидные расы имеют своеобразное строение. Также автор делает вывод о том, что без выполнения определенных учебных задач, освоение необходимых знаний, умений и навыков по изображению портрета не представляется возможным.

**Ключевые слова:** живопись, рисунок, портрет, изобразительное искусство, анатомия, педагогические задачи.

Изучение портрета является одним из важнейших этапов постижения живописной грамоты. Чтобы свободно владеть этим жанром, необходимо изучать анатомическое строение головы человека: пропорции, череп, мимические мышцы и т.д. На занятиях рисунка и живописи как правило ставятся разнообразные задачи, способствующие усвоению данных знаний. Например, на изучение характерных особенностей портретируемых: форма, пропорции, цветовые отношения и характер. А также выделяются различия строения мужской и женской анатомии. Без этого освоить необходимые каждому художнику умения и навыки практически невозможно. Поэтому прежде мы должны исследовать портретную живопись как можно глубже.

В ряд задач, которые ставятся в процессе изучения формы портрета человека можно добавить задачу на изучение строения человека разных рас (при условии, что есть такая возможность). Полезно это тем, что, в сравнении с европеоидной, монголоидные и негроидные расы имеют своеобразное строение.

Из основных трех рас, как пример, возьмем конкретно негроидную, так как она является одной из наиболее ярких и интересных для изучения в контексте живописи. В отличие, от европеоидной у вышеназванной расы наиболее выраженные внешние черты, начиная от формы и строения лица, заканчивая цветом кожи и глаз.

Так, например, у людей негроидной расы цвет кожи смуглый, в отличие от европеоидной. Также ее выделяют почти черные жесткие курчавые или вьющиеся волосы, широкий в крыльях нос, с низкой и плоской переносицей, толстые губы и большие глаза с темной радужкой. Европейцы же, будто совершенная противоположность. Цвет их кожи имеет наиболее разнообразные оттенки, начиная с белого, заканчивая светло-коричневым, волосы мягкие, в основном прямые и реже волнистые, прямой и узкий нос с высоким переносьем, губы тонкие или чуть пухлые, а оттенок глаз варьирует от голубого до коричневого.

Как мы видим, внешние характерные особенности негроидной расы совершенно отличаются от европеоидной, что, казалось бы, несложно отразить в живописной работе. В теории вполне вероятно, ведь основные принципы и законы построения лица человека это не отменяет. Большая часть трудностей начинается, когда подходит этап, на котором художник приступает к работе с тоном, ведь у негров правильный тон кожи выявить не так просто. Особенно, в условиях сложного освещения. В такие моменты нужно смотреть на натуру «широким взглядом» и наиболее внимательно следить за формой. Если получится уловить форму, получится уловить и тон.

Хоть художники прошлого оставили за собой не так много портретов с натурщиками негроидной расы, мы все же можем опираться на несколько ярких примеров того, как они подходили к изображению темнокожих. Так Мари-Гийемин Бенуа написала довольно интересную работу под названием «Портрет негритянки». Что примечательно, несмотря на то, что нравы Европы того времени не были благосклонны к темнокожим, французская художница пишет негритянку словно греческую богиню. Расслабленная поза и легкая полуулыбка отсылают к работам Леонардо да Винчи, в частности, к небезызвестной «Джоконде». Стоит обратить внимание и на подход к проработке композиции: изображенная натурщица ставится на светлом фоне, за счет чего ее фигура наиболее выражена, а особенности цвета кожи подчеркивают белые одеяния и синяя ткань, накинутая на стул.

Пример похожей работы с цветом наблюдается у голландского художника Флориса Арнциуса, написавшего картину «Негр». Виден тот же прием – темная фигура на светлом фоне. Смотрится ярко и весьма выигрышно. Натурщик европеоидной расы в подобной композиции и при таком освещении смотрелся бы не так выразительно. Ведь, как правило, чтобы выделить портрет светлокожего человека при стандартном освещении, ему подбирают более темный фон, за счет чего особенности его внешности раскрываются для зрителя наилучшим образом.

Подбор цвета, как мы видим, играет огромную роль. Если посмотреть на портреты «Два негра» кистей Рембрандта Харменса Ван Рейна или «Четыре эскиза негров» Питера Пауля Рубенса, то можем четко проследить, как они работали с характерными особенностями данной расы и какие краски подбирали. Что интересно, палитру к портрету натурщика негроидной расы подобрать, как правило, проще, так как оттенки читаются четче. Например, рефлексы на темной коже наиболее выражены и отобразить их куда легче, чем на светлой, так она нередко может сочетать в себе самые разные и сложные цвета.

Любовь многих художников к портрету более, чем обоснована, так как этот жанр позволяет смотреть, а впоследствии и изучать человеческие души. Но прежде, необходимо научиться основам портретной живописи. От этого никуда не деться, ведь отсюда идет прямая зависимость: будет ли изображение схоже с реальностью. И что более всего важно, данный процесс должен идти непрерывно, начиная с изучения основ в художественной школе, заканчивая самостоятельным совершенствованием знаний и навыков изображения человека.

## **FEATURES OF STUDYING PORTRAIT PAINTING BY UNIVERSITY STUDENTS WITH AN ARTISTIC ORIENTATION**

*K. A. Nikolaeva*

This article discusses the issue of mastering pictorial literacy by studying the anatomical structure of the human head: proportions, skull, facial muscles, etc. As well as the characteristic features of the portrayed: shape, proportions, color relations and character. The author focuses on the fact that in a number of tasks that are set in the process of studying the form of a portrait of a person, you can add a task to study the structure of a person of different races (provided that there is such an opportunity). This is useful because, in comparison with the Caucasoid, the Mongoloid and Negroid races have a peculiar structure. The author also concludes that without performing certain educational tasks, mastering the necessary knowledge, skills and abilities in portraiture is not possible.

**Keywords:** painting, drawing, portrait, fine art, anatomy, pedagogical tasks.

УДК 7.026

## ОБУЧЕНИЕ КОПИРОВАНИЮ ИКОНОПИСИ МСТЁРЫ НА ПРИМЕРЕ РАБОТ СТУДЕНТОВ РЕСТАВРАЦИОННОГО ОТДЕЛЕНИЯ

**О. С. Никитина**

*студент магистратуры*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

**Научный руководитель: С. В. Красулина**

*художник-реставратор II категории, старший преподаватель*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

Подробно рассматриваются и исследуются специфика и приёмы копийной деятельности в учебном аспекте. Описано развитие мстёрского художественного промысла. Выявлена техника выполнения иконописи и канонические принципы копирования на примере учебных работ.

**Ключевые слова:** копирование, иконопись, учебная практика реставрации, Мстёра, техника выполнения иконы.

Практика копирования иконописи является неотъемлемой частью художественной деятельности реставрационного направления кафедры ДИИР. Рассуждая об учебном копировании, стоит четко понимать ценность этого вида художественной деятельности. Главной задачей повторения – это научиться понимать иконописца, какие краски при работе с живописью использовались мастер, создавая тот или иной элемент иконы. Только в условиях постоянной практики и тренировок приобретаются знания и опыт в работе над иконописным памятником.

К началу XIX века, академическая копийная система становится настолько вымеренной и отработанной, что это вошло в «привычку» учебной системы вплоть до XX века, оставаясь неизменной, сохраняя не только старые традиции, но также приемы и технологии копирования. Расширяется только список эталонов с учётом изменяющихся эстетических предпочтений общества.

К концу XIX века Мстёра, ранее – Богоявленская слобода, занимала одно из основных мест по копированию и изготовлению икон, задавая традиции последующим поколениям. Иконописные мастерские Мстёры выпускали продукцию различную по цене и техники исполнения. Были иконы дорогие - стилизованные, копии-подделки, а также дешёвые-расхожие. Её мастера всегда работали на определенные рынки сбыта и учитывали требования заказчиков. Стильные иконы заказывались и раскупались крупными зажиточными слоями старообрядчества, крупного и среднего купечества, дешёвая продукция расходилась среди массового потребления – крестьянства и городского ремесленного мещанства [1. с.306].

Во второй половине XIX в. Мстёра занимала ведущие позиции по отношению к другим иконописным школам. Здесь работало множество династий иконописцев. Подобно палехским мастерам, они трудились преимущественно в технике миниатюры. Практически все мстёрские иконописцы были талантливыми имитаторами. Они умело подражали стилевым особенностям других школ от Новгорода до Москвы. В Мстёре также велись работы по реставрации и обновлению старых икон. Мстёрских мастеров можно считать основателями отечественной реставрационной школы [2. с.426].

Традиции артелей мстёрского копирования передаются и студентам реставрационного отделения. Обучение иконописи ведётся по нарастающей, на протяжении всего обучения на бакалавриате. Перед копированием учащимся изучается иконография произведения, копируется не поверхность, а метод выполнения копии. Выявляется последовательность ведения работы, прежде чем приступают к иконе.

Начиная с первого курса, студенты берутся за копирование упрощённых произведений пейзажа, таких как облака и волны. Затем, усложняя работу, переходили к деревьям и горкам. После чего, по мере освоения учебных задач, проводилась работа по воспроизведению ликов святых, и фигур в полный рост. Только после этого студент приступал к освоению сложных иконных композиций.

При работе над копиями тренировалась внимательность, применялось логическое мышление, развивался кругозор, чтобы наиболее приближено имитировать технику написания исследуемого мастера многократными повторениями упражнений. Помимо этого практика копирования подкреплялась знаниями в искусствоведении, колористике, и литературе, не говоря уже о практике рисунка и живописи.

Прежде чем исследовать техническую составляющую копирования иконописных произведений, необходимо понимать метод выполнения иконы, которого придерживались мастера XIX века. Так как главным принципом копирования являлось строгое соблюдение иконографического канона. Поэтому степень вольности в трактовке образов регулировалась принадлежностью к определённой иконописной школе того или иного времени. Учебное копирование носит практический характер и направлено на постижение приёмов и методов какого-либо иконописца.

Основная работа с перенесением изображения в иконе была не самой простой, но опытные мстёрские мастера могли более точно копировать, увеличивать, уменьшать, и даже, в дозволенной мере, их перерабатывать. В мастерских иконописцев использовались также «налепы» и «припорохи». Это были одни из часто используемых приёмов при копировании. Принцип припороха заключается в том, что на подлинник накладывалась промасленная бумага, которая приобретала некоторую прозрачность, и на ней делалась прорись. Или рисунок на иконе обрисовывали липким чесночным настоем, поверх накрывали чистым листом и протирали костяшкой, после чего оставался блестящий след - так получался налесток. Другим способом, так называемым, припорохом, через проколотые по форме рисунка отверстия изображение переносили на чистый левкас доски тканью с дроблённым углём.

Далее велась работа доличного письма. К доличному письму относилось написание пейзажа, архитектуры, орнаментов и одежд. Известно, что для написания растений на иконе существовали отдельные художники. Одежды писались однотонными или многоцветными пробелами. Но сначала шла «роскрышь» – пропись нижнего слоя светлыми тонами, затем «притинки» – силуэты темными красками. Далее следовали многослойные плавы, цветовая пропись предметов, затем тонкой кистью прорисовывались детали одежд. Лик был завершающим этапом создания иконы. Этот ответственный этап на себя брали, как правило, лучшие знаменщики, глава артели или мастера личного письма. Затем делалось «вохрение», т.е. работали охрой от темного тона к светлому. Вохрение делалось плавью - плотно укладываемыми друг на друга мазками. Каждый слой при этом просушивался. Далее изографы проходились тонкой кистью по описи и делали подрумянку на щеках, губах, после чего поверх накладывался ещё слой охры, объединявший предыдущие слои.

Золочение было следующим этапом, где золото воспринималось как «божественный» элемент, символизирующий собой свет, праведность и благочестие. Старые иконы в основном писались на золотых или серебряных

фонах. Позднее стали использоваться белые, красные или охристо-золотистые краски в качестве аналога золота. Основой для золочения икон было сусальное золото. Как правило, мастера наносили его тонкими пластами. Золотом покрывали не только нимб и лицо святого, но и добавляли в одежду, некоторую часть атрибутики и сюжетные предметы. Позже, на смену сусальному методу пришло твореное золочение. Твореное золочение включало в себя элементы сусального, когда на клею растиралось все то же тончайшее сусальное золото и получалась золотая краска.

На сегодняшний день нельзя выделить четкого стиля копирования - с одной стороны современные иконописцы придерживаются канонов, продолжая традиций, с другой развивают их, исходя из современных течений. Так или иначе в учебном копировании в отличие от других видов можно выделить некоторые особенности. Для него характерно намеренное изменение размеров копий, чтобы принадлежность создаваемого воспроизведения, в случае высокого художественного качества, не вызывала затруднений при атрибуции. Ученики вычленили отдельные элементы изучаемого произведения и создавали его в увеличенном или уменьшенном масштабе. При воспроизведении полноценного художественного творения изменение размеров основы являлось обязательным [3].

Процесс копирования всегда имел весомое значение в учебной деятельности студентов направления «Реставрация», ставя себе задачей повторить художественные выразительные средства и по возможности технические особенности подлинника. Начинающие иконописцы самым непосредственным образом сталкиваются с тем, как решалась проблема построения пространства и формы в тот или иной период или художественной школе. Тем самым студенты получали личный опыт от проделанной работы, более того, они могли соприкоснуться с памятниками в оригинале, чтобы лучше понимать его особенности.

### **Библиографические ссылки**

1. Баранов, В. В. Диссертация «Иконопись Мстеры: история, структура промысла, художественные особенности», / Баранов В. В. – Москва: СПб., 2008. - 306 с.
2. Бусева-Давыдова, Я. Л. Старобрядческие подделки в иконописи: проблема идентификации. Культура сквозь призму идентичности. / Бусева-Давыдова Я. Л. - Москва: Индрик, 2006. – 426 с.

3. Беленькая, Н.А.. Методическое руководство по копированию станковой живописи в музеях (для факультета живописи). / Беленькая Н.А. – Москва: Ленинград, 1985.

## **TRAINING IN COPYING THE ICONOGRAPHY OF THE MSTERA ON THE EXAMPLE OF THE WORKS OF STUDENTS OF THE RESTORATION DEPARTMENT**

*O. S. Nikitina*

The specifics and techniques of copy activity in the educational aspect are considered and investigated in detail. The development of the Mster art craft is described. The technique of icon painting and canonical principles of copying on the example of educational works are revealed.

**Keywords:** copying, icon painting, educational practice of restoration, Mstera, technique of icon execution.

УДК 730

## **ШАР В СКУЛЬПТУРЕ: ПЛАСТИЧНОСТЬ И ОБРАЗ**

*О. М. Нозикова*

*студент бакалавриата*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*Научный руководитель – П. В. Мавшов*

*член СХ России, доцент*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

В статье описаны основные приемы в скульптуре, использующие шар, как основу композиции. Изучая различные принципы формообразования шара в объеме, студент может увеличить пределы своего творчества и попробовать что-то новое.

**Ключевые слова:** шар, скульптура, пластичность, образ, композиция.

Задумывались ли люди, как часто они, не задумываясь, анализируют и встречают форму шара? А ведь огромное количество вещей, начиная от шариковой ручки, в конце стержня которой находится маленький металлический шар, заканчивая главным источником человеческой жизни – Солнца. Данная форма несет наибольшую гармонию, ведь в ней нет ничего лишнего – нет острых углов и скосов. Она может «накрыть» все пространство эфирным куполом большого диаметра. Шар, а также сфера являются символами, которые были известны и востребованы с древних времен в мифах, поэмах и научно-философской жизни [3].

Стоит упомянуть, что форма шара присутствует и вдохновляет мастеров через все мировое искусство всеми известными и давно почитаемыми творцами, например, «Сад земных наслаждений» И. Босха, до бытовых предметов – бусин, украшений, посуды.

При помощи анализа скульптур с разных мест нашей планеты, можно сказать, что в большинстве шар – это изначальный образ, от формы которого строится целостная композиция. Существуют примеры с дроблением и делением частей шара, с вписыванием острых и обтекаемых форм. Можно отметить, что есть некоторое количество скульптур, что берут идею совмещения нескольких одинаковых фигур в одном пространстве.

Скульптор из Италии вложил в свою работу (Рисунок 1) особый глубокий смысл. Шар меньшего размера внутри большого шара, означает планету Земля - нашу планету, большой шар вокруг нее - вселенная, которая неразрывно связана с Землей. Человечество, разрушая и обижая своими действиями планету, разрушает всю вселенную, тем самым, неизбежно ведет к гибели и себя [2].

Хочется сказать, что огромное количество композиций с шаром используют тематику «Человек на шаре». Исследование большого количества творческих работ, можно было заметить, что огромное количество скульпторов используют картину Пабло Пикассо, как источник вдохновения - размышления Пабло Пикассо о судьбе творца и его творений.

Легкая и невесомая девушка (Рисунок 2) танцует совсем одна, находя баланс на таких небольших точках опоры. Она в своем мире и мыслях, ей нет дела до шумного настоящего - она находится в невесомости, как буквальной, так и метафоричной. Она без лишних мыслей и терзаний тянется вверх, опираясь на неустойчивый шар, который может укатиться от нее в любой момент. Она открывает в зрителе юного наблюдателя, который невольно начинает переживать,

смеяться, восхищаться, мечтать, думать о такой ненавязчивой красоте и ее смысле — все эти мысли и образы заполняют голову от легкости и грациозности девушки. Творение несет в себе силу свободы духа и его бесконечных возможностей.



Рисунок 1. Золотой шар Ватикана. Арнольдо Помодоро



Рисунок 2. «Девушка на шаре» Карэн Саркисов



Рисунок 3. «Танцующие на шаре под зонтиком» А. Рожникова в Люберцах

Образ влюбленных также широко используется в скульптуре со сферами: двое могут кружиться в танце (Рисунок 3), нежно обнимать друг друга или держаться за руки, шар является символом чего-то общего, их большой любви, или если пара находится на нем – мир, в котором прямо сейчас находятся только они двое в своей собственной Вселенной.

Переходя к общему заключению, можно сказать, что использование такой фигуры, как шар, достаточно распространено в мировой скульптуре. Это дает основания полагать, что мастера часто видят в этой довольно простой по форме и внешнему строению фигуре что-то по-своему прекрасное и интересное, используют множество приемов формообразования, вне зависимых друг от друга. Шар – идеальная фигура, с помощью которой мы можем показать и передать разные эмоции и состояния: строгость, власть, радость, легкость, душевное умиротворение и любовь.

#### **Библиографические ссылки**

1. Ильенков, Э. В. Об эстетической природе фантазии. – Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. — 128 с.
2. Скульптура «Шар» [Электронный ресурс]. – URL: <https://womanadvice.ru/skulptura-shar>
3. Шар в искусстве [Электронный ресурс]. – URL: <https://mihfond.ru/mihail-chemiakin/musee-imaginaire/ball-in-art>

#### **BALL IN SCULPTURE: PLASTICITY AND IMAGE**

*O. M. Nozikova*

The main techniques in sculpture using the ball as the basis of the composition described. By studying the various principles of shaping the ball in volume, the student can increase the limits of his creativity and try something new.

**Keywords:** ball, sculpture, plasticity, image, composition.

УДК 004.023

#### **ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ МЕТОДОВ ЭВРИСТИКИ В ПРОЕКТИРОВАНИИ ПРОМЫШЛЕННЫХ ИЗДЕЛИЙ**

*O. M. Nozikova*

*студент бакалавриата*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*Научный руководитель – Ю. В. Мавшова*

*член СД РФ, доцент  
кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»  
Института искусств и художественного образования  
Владимирского государственного университета  
(г. Владимир, Россия)*

В статье описаны основополагающие принципы методов эвристики в некоторых областях проектирования промышленного дизайна. Размер информации эвристических методов огромен – если в течение долгого времени изучать данную занимательную науку, дизайнер способен стать более квалифицированным специалистом и увеличить границы своего воображения.

**Ключевые слова:** эвристика, промышленный дизайн, методы, гирлянда ассоциаций, процесс обучения, творческий прогресс.

В практике обучения дизайну часто возникает такая ситуация, когда студенты сталкиваются с проблемами, связанными с поиском идей для проектируемого изделия. Это связано с недостаточно сформированной целью проекта, а также сказывается психологическое состояние учащихся, например, творческое «выгорание», вызывающее стресс и блокировку новых идей. Такие случаи нередки, что сильно усложняет прогресс в творческом мышлении [1].

Следует заметить, если целью является получение качественного продукта на заключительном этапе проектирования - необходим обширный эскизный поиск с большим количеством идей. В этом может помочь эвристика – наука, изучающая приемы для продуктивного творческого мышления. Эта практика творческого поиска является взаимодействием главных элементов поиска и методов активизации творческого процесса. Она помогает найти идеи, которые никогда бы не пришли в голову, а зачатую из крайне фантастических мыслей получается подходящий и разумный объект.

Основой этой науки являются эвристические методы – система принципов и правил, которые задают наиболее продуктивную систему действий дизайнера, решающего творческую задачу, активизируют интуитивное мышление, стимулируют генерирование идей и благодаря этому существенно усиливают эффективность решения творческих задач.

Для начала мы познакомимся с гирляндой ассоциаций Г. Я. Буша, признанного авторитета по повышению эффективности творческого мышления. Основы метода заключаются в создании гирлянд свободных ассоциаций, которые состоят из объектов и их свойств с последующим перенесением признаков этих

объектов на проектируемый объект [3]. Далее рассмотрим порядок выполнения данного метода на практике. Объектом нашего будущего проектирования будет являться стул.

Первый этап: выявление синонимов выбранного объекта и установка из них первой гирлянды – гирлянды синонимов. Синонимы для исследования: табуретка, стул, диван и кресло

Второй этап: случайных выбор вспомогательных объектов. Их можно написать, вспомнив нужные и интересные слова из своего опыта, или открыть словарь и позаимствовать там. Из данных слов появляется вторая гирлянда – гирлянда случайных объектов. Случайные слова: занавеска, решето, рыба. слух, чайник, книга.

Третий этап: создание комбинаций из элементов гирлянды синонимов объекта и элементов гирлянды случайных объектов. Они состояются из двух элементов путем попытки объединения каждого синонима проектируемого объекта с каждым случайным объектом. Со словом стул: стул – слух, стул – чайник, стул – книга, стул – занавеска, стул – рыба.

Четвертый этап: формирование списка признаков случайных объектов. Он образуется в виде прилагательных, обозначающих каждый объект. Эти списки называются гирляндами признаков. Книга: умная, многолистная, грустная, захватывающая, драматичная, с фонариком, энциклопедия.

Пятый этап: создание идей методом изначального присоединения к выбранному объекту и его синонимам признаков случайно выбранных слов. Например, громкий стул, стул с фонариком, дырявый стул.

Шестой этап: генерирование окончательной гирлянды ассоциаций. По очереди из признаков случайных объектов, которые были найдены на четвертом этапе, получают гирлянды свободных ассоциаций. Можно взять одно слово и придумывать ассоциации к каждому последующему. Гирлянда ассоциаций: Рисунок – живопись – абстракция – Малевич – Россия – медведь.

Седьмой этап: к словам гирлянды синонимов анализируемого объекта – в последовательности нужно добавить элементы гирлянд ассоциаций. Оценка, и выбор рациональных вариантов идей. Например, стул – Малевич, стул – злой.

Восьмой этап: Переоценка и разбор рациональных и интересных вариантов идей. Отбор рекомендуется проходить в какое-то определенное количество этапов. Сперва вычеркиваются точно не нужные и фантастические варианты. Затем из общего количества отбираются наиболее оригинальные варианты сомнительной полезности.



временного дизайна. Если углубленно погрузиться в изучение методов эвристического подхода, то мысли и идеи для будущих проектов способны стать более четкими и целенаправленными. Дизайнер, изучивший методы эвристики, обретет новое преимущество своего творчества, станет более успешным и высококвалифицированным мастером своего дела.

#### **Библиографические ссылки**

1. Гаврилов, Д. А. Искусство сильного мышления. Эвристика – наука будущего. – Москва: Вече, 2019. – 320 с.
2. Пушкин, В.Н. Эвристика-наука о творческом мышлении. Москва, 1967.
3. Метод гирлянд ассоциаций и метафор [Электронный ресурс]. – URL: [https://studopedia.ru/3\\_7917\\_metod-girlyand-assotsiatsiy-i-metafor.html](https://studopedia.ru/3_7917_metod-girlyand-assotsiatsiy-i-metafor.html)

### **EXPERIENCE IN USING HEURISTICS METHODS IN THE DESIGN OF INDUSTRIAL PRODUCTS**

*O. M. Nozikova*

The fundamental principles of heuristics methods in some areas of industrial design are described. The size of the information of heuristic methods is huge – if you study this entertaining science for a long time, the designer is able to become a more qualified specialist and increase the boundaries of his imagination.

**Keywords:** heuristics, industrial design, methods, garland of associations, learning process, creative progress.

УДК

### **СЮЖЕТ «ШЕСТВИЕ ПРАВЕДНЫХ» В ЦИКЛЕ РОСПИСЕЙ ДМИТРИЕВСКОГО СОБОРА**

*А. В. Рагимханов*

*студент бакалавриата*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*Научный руководитель – В. Н. Семенов*

*доцент*

Дмитриевский собор, объект Всемирного наследия, содержит в себе фрагменты монументальной живописи конца XII столетия, что вкупе с общей многочисленностью в России домонгольских памятников изобразительного искусства и оригинальной трактовкой рассматриваемого сюжета представляет особый интерес для данного исследования.

**Ключевые слова:** Дмитриевский собор, Всемирное наследие, русская романка, монументальная живопись, «Страшный суд».

Дмитриевский собор во Владимире, изображённый на рисунке 1, относится к числу тех памятников родной старины, которые веками определяли эстетические вкусы населения северо-восточной Руси и близлежащих регионов. Следует подчеркнуть, что построенный в конце XII столетия [9] по заказу суздальского князя Всеволода Юрьевича как его дворцовая капелла, он в своём роде является примером не только храма для всех подданных, но в первую очередь образцом семейного святилища, чем-то личным и обособленным. Действительно, это подтверждается тем, что на его северном, обращённом к средневековой торговой площади, фасаде имеется рельефное изваяние самого заказчика, восседающего на престоле и держащего на руках сына-наследника, что представлено на рисунке 2. В то же время рядом с ним, над центральным окном размещена скульптура с восседающим на троне предком Богочеловека по плоти царём Давидом, знаменующий собой грядущего царя Христа.

Всё это родство земное и небесное на стенах княжеской капеллы совершенно неслучайно, ведь Древняя Русь была жёстко связана законами социального происхождения, и князем становился лишь сын князя. Верхушка общества, хоть и была ограничена в правах местными обычаями и вечевыми правами «лучших людей» [2], однако же в силу своего богатства и знатности имела возможность устанавливать эстетические вкусы в первую очередь для самой себя и - по нисходящей - для всех остальных. Не князь учился у смерда, а смерд у князя, приносящего в контексте мировой религии на оукраины Древней Руси и плоды мировой культуры. Тем не менее правитель и каждый из его подданных были равны перед Богом, важнейшим действующим лицом на сцене Средневековья,

в честь которого создавались лучшие произведения всех возможных видов искусств.



Рисунок 1. Дмитриевский собор



Рисунок 2. Всеволод с сыном

Заметим, будучи оформлен западноевропейским инженером [8] в господствующем на тогдашнем Западе романском стиле, Дмитриевский собор с внешней стороны был украшен упомянутыми выше белокаменными рельефами, а внутри убран монументальной живописью. Союзно с формами архитектуры стенописи создают собой гармоничную безмолвную проповедь христианских представлений о правильном порядке вещей в мире, о грядущей вечной и блаженной жизни во Христе. При этом храм есть место, где происходит таинство Евхаристии - ключевой момент объединения человека с Богом, при котором незримо присутствуют все святые, угодившие Творцу своим благим выбором.

Следует подчеркнуть, что именно потому на западной стене церкви, в том направлении, куда уходит верующий после окончания Литургии, и изображают сцены итогового события для всех людей – Парусии - второго и страшного пришествия Христова, после которого переменить свой сердечный ответ на вопрос «с кем ты?» будет уже невозможно. Необходимо отметить, что к XII столетию на Руси традиция изображать данную композицию в пространстве церкви вполне укоренилась и до нас дошло несколько её образцов – копии погибших в Отечественную войну росписей храма Спаса на Нередице, фрагменты из Староладожского собора и ряд сюжетов из рассматриваемой нами церкви во Владимире.

Можно утверждать, что живописное убранство конца XII века в Дмитриевском соборе сохранилось чудом. Ведь большая часть древних росписей была

бездумно сбита в XIX веке в процессе так называемой «реставрации» [1]. Известно, что ещё было изображено средневековым иконописцем на ныне совершенно белых камнях интерьера храма. В связи с этим, проблему, поднятую в данной статье, следует рассмотреть в ряду сюжетов сохранившихся. Таковых до нашего времени дошло совсем немного: это две половины центральной композиции «Апостолы и ангелы», «Трубящие ангелы», «Шествие праведных», «Лоно Авраамово» и «Похвала Богородицы». Из всего перечисленного особый интерес представляет именно «Шествие праведных», показанное на рисунке 3. Не отвлекаясь на чисто искусствоведческий разбор вопроса авторства, тут лучше обратиться к классику [5], имеет смысл остановиться на содержании: выписаны апостол Пётр и идущая за ним группа людей, собранная только из женщин, во главе которой шествует преподобная Мария Египетская. В целом, казалось бы, сюжет не нарушает церковный канон, выдержан в строго иератической иконографии, достаточно динамичен и находится на своём месте в общей композиции «Страшного суда».



Рисунок 3. «Шествие праведных». Дмитриевский собор

Причём на старинных копиях данных фресок, опубликованных С.Г. Строгановым в 1849 году [6], мы можем прочесть ныне утраченную подпись над изображением: «АГИОС ПЕТРЪ ВЕДЕТ ВСІА СТЫА В РАІ», т.е. «Святой Пётр ведёт всех святых в рай», что представлено на рисунке 4. Однако традиционно святые в данном контексте группируются соответствующими их подвигу ликами, что согласуется с одной из важнейших литературных основ для художественной композиции «Второго и страшного пришествия Христова» - Житием

Василия Нового [7]. Здесь же иных групп, шествующих в рай, не наблюдается, так как прямо за рассматриваемым сюжетом помещены «Трубящие ангелы» - отдельный элемент сцены «Страшного суда».



Рисунок 4. Копия «Шествия праведных» из издания Строганова С. Г.

Отметим, что в случае, если праведники идут вместе, одной группой, как, например, через двести десять лет после создания рассматриваемой композиции будет изображать их прославленный Андрей Рублёв во владимирском Успенском соборе, то всё равно подчёркивается разделение на «сонмы, лики», согласно вышеупомянутому источнику. В Георгиевском соборе Старой Ладogi женщины в аналогичном сюжете стоят обособленно от всех, однако по вектору близости ко Христу их предваряет группа мужчин, что вполне соответствует христианской церковной гендерной субординации. К слову, иконография фигуры Марии Египетской там практически аналогична той, что имеется в Дмитриевском соборе. На росписях же Спаса-на-Нередице в рай группа женщин ведома обоими первоверховными апостолами – Петром и Павлом, причём последний идёт в группе с ними, а первый занимает своё отдельное в сюжете место «открывателя врат рая». На ещё более поздней 1647 года стенописи в Княгининском женском монастыре города Владимира «Шествие праведных» в аналогичном цикле «Страшного суда» представлено группой мужчин, в числе которых присутствует лишь одна женщина, что изображено на рисунке 5. Тенденция постепенного «умаления» внешней роли женщины в средневековом обществе находит своё отражение и в современном ему искусстве.



Рисунок 5. «Шествие праведных». Княгинин монастырь

При всём том не следует забывать об определённой свободе трактовки иконописцем отдельных сюжетов общей композиции. Действительно, мастер жил в мире, где главенствовал не только и не столько Бог, сколько заказчик, в число пожеланий которого могли входить, наравне с сакральными, устремлёнными в небеса, и вполне утилитарные земные вещи: потребность в славе и людской памяти. Уже в Софии Киевской, одном из самых ранних русских храмов, присутствуют изображения ктиторов с домочадцами, выполненные при их земной жизни, как это показано на рисунке 6. Кроме этого, Средние века любят метафору, иносказание, когда памятник не посвящается напрямую его заказчику, но делается это опосредованно, через имя святого покровителя, и Дмитриевский собор тут очевидный пример. На его фасаде размещено упоминаемое в начале статьи изображение самого донатора Всеволода-Димитрия с сыном на руках, а имя церкви относится к солунскому великомученику, в честь которого князь был крещён.



Рисунок 6. Дочери Ярослава Мудрого. София Киевская

Отметим, что местные летописи неоднократно упоминают и жену данного правителя [3, 4], что само по себе довольно необычно для этого жанра духовной литературы. Если не считать развёрнутого повествования о равноапостольной Ольге, основанного больше на легендах и вымысле, то супруга князя Всеволода Юрьевича – Мария Шварновна – наиболее очерченная в источниках женщина из домонгольской русской истории. Поэтому и её образ мог найти своё место в убранстве Дмитриевского собора. И он его нашёл, однако не в резьбе фасадов, а в живописи интерьеря. Действительно, «вся святые», ведомые апостолом Петром в рай, представляют из себя лишь преподобную Марию Египетскую с группой женщин, а это невольно вызывает ассоциацию со статусной княгиней, шествующей во главе блистательной свиты.



Рисунок 7. «Похвала Богородицы»

Завершает же общую композицию «Второго пришествия» в её райской части сцена с похвалой Богородицы, которую она принимает от архангелов Михаила и Гавриила, что изображено на рисунке 7. Уместно вспомнить, что Богоматерь тоже зовут Мария. Итак, средневековый изограф мастерски обыграл церковный изобразительный канон в контексте своего времени, преподав зрителям завершённую нравоучительную сцену дарования людям итоговой награды от Бога, в начале и конце разворота которой в образах святых «поставлено» имя жены князя-заказчика. Связывали ли супругов особые тёплые отношения любви и верности, ныне узнать невозможно, но потомки прозвали Всеволода, который был ключевой фигурой русской политической истории рубежа XII-XIII веков, Большим Гнездом именно из-за его славы добропорядочного семьянина, мужа.

На основании вышеизложенного закономерен следующий вывод: глава артели иконописцев, работавших в Дмитриевском соборе, хоть и был до определённой степени связан иератическим каноном, однако имел и долю свободы в решении отдельных сюжетов общей композиции, позволял себе вариативность по определённым и современным ему причинам. Таковых выше было выделено две: сердечные взаимоотношения заказчика росписей с собственной женой, чему в исторических источниках есть косвенные свидетельства, и субъективная компановка действующих лиц в контексте общей представленной взгляду зрителя картины с целью усиления эффекта восприятия заложенных в неё смыслов (открывает сюжетную линию Мария – святая, знаменитая своим покаянием, ведущая избранных в рай, а замыкает Мария – пресвятая Богородица и Царица). Предлагая такую попытку осмысления, следует отметить, что она не противоречит повсеместной для древности традиции изображать донаторов либо их небесных покровителей в интерьерах культовых сооружений, что, в свою очередь, неизбежно влияет на частное композиционное решение того или иного канонического произведения средневекового искусства.

#### **Библиографические ссылки**

1. Лазарев, В.Н. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. — Москва: Искусство, 2000. — 304 с.: ил.; 31×25 см.
2. Лонин, А.В. «Лучшие люди» в древнерусских литературных памятниках. Вестник КрасГАУ, 2011, №7. С.220-225
3. ПСРЛ. Т.1. Лаврентьевская летопись. Вып.2: Суздальская летопись по Лаврентьевскому списку, изд.2. - Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1927. С.424
4. ПСРЛ Т. 25. Московский летописный свод конца XV века. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1949. С.104
5. Сычев, Н.П. К истории росписи Дмитриевского собора во Владимире. В кн.: Грабарь И.Э., Лазарев В.Н., Косточкин В.В. (ред.) Памятники культуры. Исследование и реставрация. Выпуск 1. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1959. — 240 с.
6. Строганов, С.Г. Дмитриевский собор во Владимире на Клязьме. – Москва: 1849.
7. Творогов, О.В. Житие Василия Нового // Словарь книжников и книжности Древней Руси : [в 4 вып.] / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) ; отв. ред. Д. С. Лихачёв [и др.]. — Л. : Наука, 1987—2017. — Вып. 1 : XI — пер-

вая половина XIV в. / ред. Д. М. Буланин, О. В. Творогов. — 1987. — С. 142—143

8. Шаров-Делоне, С.А. Люди и камни Северо-Восточной Руси. XII век. Москва, 2007. С. 245-326

9. Шилов, А. А. Описание рукописей, содержащих летописные тексты. Вып. 1 // Летопись занятий археологической комиссии за 1909 г. СПб., 1910. Вып. 22. С.58

## THE PLOT OF THE "PROCESSION OF THE RIGHTEOUS" IN THE CYCLE OF PAINTINGS DMITRIEVSKY CATHEDRAL

*A. V. Ragimkhanov*

Dmitrievsky Cathedral, a World Heritage Site, contains fragments of monumental painting of the end of the XII century, which, together with the general scarcity of pre-Mongol monuments of fine art in Russia and the original interpretation of the subject under consideration, is of particular interest for this study.

**Keywords:** Dmitrievsky Cathedral, World Heritage, Russian Romanesque, monumental painting, "The Last Judgment".

УДК 7.06

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ДИЗАЙНЕ ВИЗУАЛЬНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ БРЕНДА

*А. А. Севастьянова*

*студент магистратуры*

*Департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна*

*Института культуры и искусств*

*Московского городского педагогического университета*

*(г. Москва, РФ)*

*Научный руководитель - Р. В. Пилюгин*

*кандидат педагогических наук, доцент*

*Департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна*

*Института культуры и искусств*

*Московского городского педагогического университета*

*(г. Москва, Россия)*

Влияние развития технологий на сферу дизайна. Инструменты на базе искусственного интеллекта. Задачи, выполняемые ИИ по разработке дизайна визуальной айдентики. Использование нейронной сети в дизайне, определение генеративного дизайна. Изменения в процессе работы современного дизайнера.

**Ключевые слова:** визуальная идентификация, айдентика, бренд, генеративный дизайн, искусственный интеллект, искусственная нейронная сеть.

Развитие технологий и цифровизация общества влияет на все сферы жизни человека. Новые технологии используются в подавляющем большинстве видов деятельности, в том числе в графическом дизайне.

На протяжении истории с цифровым и техническим развитием менялся и развивался сам дизайн. С изобретением глобальной сети и первых компьютеров стали появляться специализированные программы и новые направления деятельности: UX/UI и motion дизайн, цифровая живопись и иллюстрация, гейм-дизайн и 3D-моделирование. Таким образом, компьютер, ноутбук, графический планшет и целый пакет программ стали неотъемлемой частью деятельности любого современного дизайнера.

Сегодня существует несчётное количество ПО, приложений и технологий, предназначенных для разных видов дизайна. Список новых изобретений постоянно пополняется и всегда нацелен на автоматизацию, упрощение и ускорение процесса работы. В направлении визуальной идентификации брендов с развитием технологий появились новые способы привлечь внимание аудитории и взаимодействовать с ней. Дизайнер айдентики находится в непрерывном процессе изучения новых тенденций, инструментов и применяет их в своих проектах. Поэтому любой бренд с течением времени может удивить новыми способами привлечения внимания и уникальной рекламой.

Процесс разработки визуальной идентификации, в частности, фирменного стиля, сильно упрощают развивающиеся технологии искусственного интеллекта (ИИ). Хотя многие дизайнеры и люди, работающие в других сферах, опасаются ИИ ввиду возможного замещения им человека, на данный момент подобные технологии берут на себя многие рутинные задачи и даже помогают в поиске креативных решений.

Искусственный интеллект способен упростить значительную часть рабочего процесса. Он намного быстрее проанализирует большой объем данных, современные тренды, предложит необычные варианты решений и сможет подтолкнуть в нужном направлении [7].

Инструменты на основе ИИ способны упростить многие задачи в разработке визуальной идентификации бренда [7]:

- Создание цветовой палитры. Существует большое количество сайтов, например, Khroma и Coolors, генерирующих гармоничную цветовую палитру как по заданным цветам, так и по цветовым схемам и комбинациям.
- Выбор шрифтов. Сервис Fonjoу использует глубокое машинное обучение для того, чтобы предложить дизайнерам сочетающиеся комбинации шрифтов. В основе этой технологии лежит нейронная сеть, анализирующая все существующие шрифты по постоянным параметрам: размер, наклон, семейство, присутствие или отсутствие засечек и в зависимости от желаемой величины контрастности генерирует максимально подходящие комбинации шрифтов заголовка, подзаголовка и основного текста [2].
- Преобразование наброска сайта с бумаги в готовый редактируемый прототип. Этой функцией обладает инструмент Uizard, в основе которого лежит машинное зрение и обучение.
- Создание названий, слоганов, заголовков, продающего описания, рекламных объявлений и другого текста с помощью генераторов на базе ИИ.

Все вышеприведенные способности технологий искусственного интеллекта никак не отменяют важность работы человека, поскольку для создания качественного продукта дизайна всегда была и будет важна эмпатия и возможность поставить себя на место аудитории, на что машина никогда не будет способна. Так, в своей работе Маршалл Маклюэн говорит о всех изобретенных предметах быта, механизмах и технологиях как о расширении возможностей человека, которые не заменяют, а только усилят и дополнят человеческий потенциал [5].

Однако ИИ может не только ассистировать и помогать дизайнеру, но и сам создавать полноценные работы. В последние годы часто встречаются примеры использования «генеративного дизайна» крупными компаниями. Этот термин можно определить как методику проектирования объектов дизайна с использованием заданных алгоритмов и параметров, выполняемых частично или полностью автономной системой, то есть не человеком [3]. Среди примеров использования искусственной нейронной сети (ИНС) в дизайне идентификации бренда можно выделить ограниченную серию банок Nutella Unica, выпущенную в Италии в 2017 году. Алгоритм ИНС использовал базу данных из узоров и паттернов и сгенерировал 7 миллионов уникальных дизайнов упаковки, и таким образом каждая банка Nutella на полках магазинов была одна в своем роде, что привело к сильному ажиотажу среди покупателей и

за один месяц вся серия была распродана [0]. Таким образом, применение ИНС стало частью мощной рекламной кампании бренда.

В России тоже есть примеры использования ИНС в дизайне айдентики. В студии Артемия Лебедева на протяжении года искусственный интеллект выполнял заказы на экспресс-дизайн логотипов, а клиенты даже не догадывались, что эту работу выполнял не человек. Николай Иронов (так назвали ИИ) был анонсирован студией в 2020 году и сейчас его портфолио насчитывает сотни коммерческих проектов для баров, кофеен, магазинов и других компаний. Работы этой системы получили неоднозначную реакцию в дизайнерском сообществе. Сами создатели сети считают, что искусственный интеллект способен создать более смелый и необычный дизайн, чем человек, из-за отсутствия страха и каких-либо эмоций [4]. Кроме этого, дизайнер всегда будет действовать в рамках своего опыта и насмотренности и не сможет создать что-то совершенно новое без своего отпечатка. Однако с этим мнением многие не согласны и считают эмпатию и эмоции важнейшей составляющей дизайна и творчества в целом, а результаты работы ИНС неэстетичными и нечитаемыми.

Рано или поздно с развитием возможностей искусственного интеллекта спектр задач дизайнера может измениться. Ризаева А. Д. считает, что дизайнерам следует обладать навыками программирования и изучать языки наравне с другими предметами в образовательных учреждениях [6]. По её мнению, дизайнерам важно подстраиваться под непрерывный технологический прогресс и пользоваться всеми возможностями, которые предоставляют технологии, поскольку это делает работу дизайнера эффективнее и расширяет границы.

Исходя из этого, можно сделать вывод, что современный дизайн как процесс претерпевает значительные изменения в связи с появлением новых технологий. Развитие инструментов, автоматизирующих разработку дизайна, сильно облегчает процесс и в то же время расширяет границы деятельности. Поэтому современному дизайнеру важно изучать и пользоваться новыми технологиями, чтобы повышать свою конкурентоспособность. Применение искусственного интеллекта в дизайне не обесценивает труд человека, поскольку для того, чтобы создать качественный проект, особенно в направлении визуальной айдентики, важно понимать клиента, ставить себя на его место, обладать эмоциями и эмпатией, чего компьютер не может.

### Библиографические ссылки

1. Aouf, R. Sabina «Algorithm designs seven million different jars of Nutella» – URL: <https://www.dezeen.com/2017/06/01/algorithm-seven-million-different-jars-nutella-packaging-design>. Дата обращения – 15.04.2022
2. «How it works: Font pairing in design, font pairing with machine learning» – URL: <https://fontjoy.com/pairing/>. Дата обращения – 20.04.2022
3. Margaret A. Boden, Ernest A. Edmonds, «WHAT IS GENERATIVE ART? » // Centre for Cognitive Science Creativity & Cognition Studios. University of Sussex University of Technology, Sydney, 2006. – 31 с.
4. Звягин, И. «Интервью с создателями нейросети Николай Иронов: как он устроен, в чем вообще фишка и почему все зовут его Колей» – URL: <https://habr.com/ru/post/513680/>. Дата обращения – 25.04.2022
5. Маклюэн, М. Понимание медиа: внешние расширения человека / М. Маклюэн; пер. с англ. В. Г. Николаева; закл. Ст. М. Вавилова. – Москва; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – 464 с.
6. Ризаева, А.Д. «Генеративный дизайн: программирование, как новый инструмент деятельности дизайнера» // Материалы VII Международной студенческой электронной научной конференции «Студенческий научный форум» – URL: [www.scienceforum.ru/2015/921/11673](http://www.scienceforum.ru/2015/921/11673). Дата обращения – 01.05.2022
7. «Роль искусственного интеллекта в дизайне» / Uprock – URL: <https://www.uprock.ru/articles/rol-iskusstvennogo-intellekta-v-dizayne>. Дата обращения – 15.04.2022

## THE USE OF NEW TECHNOLOGIES IN THE DESIGN OF VISUAL BRAND IDENTIFICATION

*A. A. Sevastyanova*

Influence of technology development on the sphere of design. Tools based on artificial intelligence. Tasks performed by AI in the development of visual identity design. Using a neural network in design, defining generative design. Changes in the work of a modern designer.

**Keywords:** visual identification, identity, brand, generative design, artificial intelligence.

**РАЗВИТИЕ РЕСТАВРАЦИОННЫХ МАСТЕРСКИХ  
ВЛГУ ИМЕНИ А. Г. И Н. Г. СТОЛЕТОВЫХ КАФЕДРЫ ДИИР  
(НА ПРИМЕРЕ РЕСТАВРАЦИОННЫХ МАСТЕРСКИХ ВХНРЦ  
ИМЕНИ АКАДЕМИКА И.Э. ГРАБАРЯ)**

***А. П. Сошникова***

*студент магистратуры*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

***С. В. Красулина***

*художник-реставратор II категории, старший преподаватель*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

В данной научной статье предоставлено комплекция и развитие оборудования реставрационных мастерских с XX века по настоящее время на основе реставрационных мастерских на примере Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря. Влияние центра положительно влияет на развитие и потенциал таких реставрационных мастерских, как во Владимирского Государственного Университета имени А.Г. и Н.Г. Столетовых.

***Ключевые слова:*** всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря, мастерские, оборудование, реставрация, живопись, специалисты.

На официальном сайте «Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря» написано [2], что история центра имени И. Э. Грабаря началась с 10 июня 1918 года. Одним из основателей реставрационных мастерских в СССР являлся Игорь Эммануилович Грабарь, известный русский и советский художник-живописец, реставратор и искусствовед. Благодаря деятельности Игоря Эммануиловича был собран совет

реставраторов того времени и выдающихся ученых, искусствоведов, опытных реставраторов и практиков, сказано на официальном источнике Википедии [1].

По данным научной статьи Садарова А. А., Семечкин П. А., Темерина О. С. «Сто лет реставрационному центру имени И. Э. Грабаря» [2], в настоящий момент в центре находятся реставрационные мастерские, в которых есть оборудование для физико-химических исследований, научной экспертизы и хранения информации о картинах с фото фиксацией. Выше перечисленная деятельность позволяет мастерам центра осуществлять научную деятельность по изучению истории и культуры, с возможностью повышения квалификации специалистов в сфере реставрации.

В научной работе Садарова А. А., Семечкин П. А., Темерина О. С. «Сто лет реставрационному центру имени И. Э. Грабаря» сделано исследование [3] того, что с 1925 г. в ЦГРМ были созданы лаборатории с исследованием работ через рентгеновские лучи для выявления новых записей после 16 века. Формировались лаборатории с микро- и макрофотосъемкой, а также изучались масла, краски и лаки. Новые специалисты, учились у профессиональных реставраторов с большим стажем, но совершенствовались на личном опыте. В результате, центр имени И. Э. Грабаря создал место для работы новых специалистов, где до настоящего времени дается большая возможность приобрести опыт и знания, для изучения базовых технологий реставрации различных видов деятельности: от реставрации графики до реставрации станковой живописи, как сказано авторами Садарова А. А., Семечкин П. А., Темерина О. С. в научной публикации «Сто лет реставрационному центру имени И. Э. Грабаря» [3].

Особенности рабочего пространства мастерских позволяют удобно и эргономично организовать деятельность реставраторов. Комбинация оборудования может передвигаться соответствии с размерами реставрационных работ. Например, в состав габаритного оборудования данных мастерских ткани входит: комбинированные рабочие места с микроскопом, рабочий стеклянный стол, мобильные напольные светильники, сменная лампа для лупы, стереолупа, шкафы металлические для хранения и картотека. В отличие от мастерских ткани в мастерских для реставрации графики входит оборудование, как: рабочий стол с реставрационным настольным штоковым прессом, большие студийные мольберты, реставрационные столы с подсветкой, шкаф драйверного типа, шкаф «практика», световой вакуумный стол, стеллажи для сушки фондов, промывочные ванны с множественным сливом, рабочий стол с книжной колыбелью и вытяжка. В состав габаритного оборудования для мастерских живописи и темперной живописи входит: мобильный светильник дневного света, вытяжка,

шкафы металлические для хранения, картотека, мольберты, комбинированное рабочие места с микроскопом, приставной мобильный столик реставратора, рабочий стол для реставрации картин, стол трансформер для реставрации живописи и графики [3]. Оборудование мастерских позволяет грамотно и экономично использовать пространство помещений мастерских, таким образом, чтобы специалистам было комфортно находиться и передвигаться по помещению.

Вышеперечисленное оборудование имеет важное значение для рабочего пространства специалистов и служить примером в сфере реставрации от небольших реставрационных мастерских до Всероссийских реставрационных центров Российской Федерации. В настоящее время, кроме Центра имени И. Э. Грабаря и других всероссийских исследовательских центров сформировались филиалы или отдельные реставрационные мастерские, существует и развивается образовательная среда для будущих специалистов и во Владимирской Государственном Университете имени А.Г. и Н.Г. Столетовых при кафедре «Дизайна, изобразительного искусства и реставрации». На кафедре находятся две мастерские по консервации и реставрации масляной и темперной живописи в состав габаритного оборудования входят: столы масляной и темперной живописи с индивидуальным освещением, микроскопы на подставках, холодильники, стеллажи для хранения картин и шкафы для хранения икон. Помещение фотолаборатории находится шкафы для документации, дистилляторы, лампы УФЛ, фотооборудование, компьютеры. Таким образом, можно сказать, что реставрационные мастерские при кафедре «Дизайна, изобразительного искусства и реставрации» постепенно развиваются и имеют большой потенциал для возможности студентов и специалистов, в работе с новейшим оборудованием и материалами для выполнения реставрационных работ.

В результате проделанной работы можно сказать, с начала XX века до настоящего времени нарастает потенциал специалистов и комплектация мастерских в сфере реставрации и консервации культурного наследия. На примере мастерских Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени И. Э. Грабаря формируется положительное влияние на региональные мастерские такие, как на кафедре ДИИР ВлГУ имени А.Г. и Н.Г. Столетовых, на оборудование и организацию рабочего пространства, на технику и материалы для выполнения различных реставрационных работ.

### **Библиографические ссылки**

1. Википедия официальный сайт // ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря / [Электронный ресурс]. Режим досту-

па:[https://ru.wikipedia.org/wiki/Всероссийский\\_художественный\\_научно-реставрационный\\_центр\\_имени\\_И.\\_Э.\\_Габаря](https://ru.wikipedia.org/wiki/Всероссийский_художественный_научно-реставрационный_центр_имени_И._Э._Габаря) (дата обращения: 13.05.2022).

2. Официальный сайт «Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Габаря» // Главная страница. / [Электронный ресурс] URL: <http://www.grabar.ru/index.php> – Дата обращения: 08.05.2022.

3. Садарова, А. А., Семечкин, П. А., Темерина, О. С. Сто лет реставрационному центру имени И. Э. Габаря [Электронный ресурс] / Садарова А. А., Семечкин П. А., Темерина О. С. // [cyberleninka.ru](http://cyberleninka.ru) – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sto-let-restavratsionnomu-tsentru-imeni-i-e-grabarya> (дата обращения: 09.05.2022).

**DEVELOPMENT OF RESTORATION WORKSHOPS VLSU NAMED AFTER A. G. AND N. G. STOLETOV OF THE DEPARTMENT OF DIIR (ON THE EXAMPLE OF THE RESTORATION WORKSHOPS OF THE VHNRC THE NAME OF ACADEMICIAN I. E. GRABAR)**

*A. P. Soshnikova*

This scientific article provides a complete set and development of equipment for restoration workshops from the XX century to the present on the basis of restoration workshops on the example of the All-Russian Artistic Scientific and Restoration Center named after Academician I.E. Grabar. The influence of the center has a positive impact on the development and potential of such reservation workshops as the Vladimir State University named after A.G. and N.G. Stoletov.

**Keywords:** all-russian artistic research and restoration center named after academician I.E. Grabar, workshops, equipment, restoration, painting, specialists.

## У ИСТОКОВ СИРИЙСКОЙ ХРИСТИАНСКОЙ ЖИВОПИСИ

**Л. Сунаиж**

*студент магистратуры*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(Владимир, Россия)*

**Научный руководитель – А. И. Скворцов**

*кандидат искусствоведения, профессор*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(Владимир, Россия)*

В статье рассказывается о христианском искусстве, зародившемся в Сирии, а также представлены наиболее важные сирийские христианские произведения искусства, богатые религиозными темами, заимствованными из Евангелия, на которые повлияло естественное сирийское окружение с III по XVIII век.

**Ключевые слова:** искусство, Сирия, сирийская христианская живопись, Византия, иконография, Пальмира, Дюра-Эвропос, сирийская миниатюра, сирийский фрески, музейные собрания.

Сирия приняла христианство, которое зародилось в Иерусалиме и распространилось по всему миру. Она породила сирийское христианское искусство, которое повлияло на христианское искусство в целом. Сирия оказала наибольшее влияние на появление и развитие иконы в том виде, в котором она дошла до нас сегодня.

Истоки христианского искусства восходят к II–III векам, когда первые христианские художники начали украшать стены и своды катакомб. Из-за преследований, которым художники подвергались со стороны официальных властей, они могли выражать свои мысли только образно или в символах, представлявших христианские идеи и учения. Процветание и богатство Пальмиры совпали с самыми трудными этапами христианства, наполненными страхом и преследованиями, и художники работали с непревзойденной секретностью и настойчивостью, чтобы показать свое искусство в этом

языческом регионе [1].

В III веке Сирия постепенно начала переходить в христианство. Художники и скульпторы, работавшие на язычников и евреев, обратились к написанию икон после того, как они присоединились к христианству. Поэтому мы видим влияние пальмирского искусства на христианские иконы, особенно на ранних христианских рисунках в Домашней церкви Дура-Эвропос. Помимо росписей катакомб, носящих погребальный характер, это древнейший из известных живописных циклов христианского искусства, декорирующий помещение для богослужений и имеющий единую иконографическую программу.

Одним из главных достижений сирийской христианской живописи являются фрески в античном городе Дура-Эвропос (Рисунок 1.). Он входил в провинцию Пальмира, позже стал местом христианских поселений. Церкви в домах были, согласно Р. Краутхаймеру, “переходными” архитектурными типами на пути к настоящему христианскому храму. Фрески были исполнены между 232 и 256 гг. Среди дошедших до нас фресок, часть которых имеет красный фон, открыты следующие сцены: Добрый Пастырь, Исцеление расслабленного, Адам и Ева, Хождение Христа по водам, Давид и Голиаф, Мироносицы у гроба Господня, Самаритянка у колодца. Стиль фресок, не обнаруживающий никаких следов западных влияний, отличается большой примитивностью (фронтальное положение фигур, плоскостная трактовка, разобщенность композиционных звеньев). А роспись капеллы, в которой встречается одно из самых ранних изображений Христа, наглядно показывает, насколько богатыми были сюжеты сирийской иконографии уже на ранних этапах своего развития [2].



Рисунок 1. Дура-Эвропос. Дом-церковь, между 232 и 256 гг.  
Йельская художественная галерея, США

Двигаясь от III к IV веку, мы заметим переход искусства с его христианскими фресками в катакомбы. Христианские катакомбы (наиболее известные находились в Пальмире) распространились в Сирии и включали красочные рисунки на религиозные темы. Художники использовали христианские символы, такие как Голубь (символ Христа), крест и цветочные декоративные элементы, окрашенные в черный, красный, бордовый и желтый цвета, которые были выражением христианского послания благой вести, надежды и желания спасения, вдохновленного Библией. Мы находим виноградную лозу, которая показывает Царство Божье [3] (“молитесь, Я – виноградная лоза, а вы – ветви” [4]).

Икона Сергия и Вакха датируется V или VI веком (Рисунок 2.). Она была найдена в монастыре Святой Екатерины на Синае. Она была перенесена в Киев (Музей Варвары и Богдана Ханенко) в середине XIX века. Святые представлены погрудно, неподвижно и торжественно держащими перед зрителем кресты – символы своей мученической смерти. На шеях – железные обручи, которые, по легенде, были надеты на них, когда по приказу императора Максимиана их водили в женских одеждах на посмеяние по Риму. Хотя в иконе «Сергий и Вакх» больше иконописных черт, в ней также присутствуют и античные традиции, проявляющиеся в богатстве оттенков, в типах лиц, в их далекой от аскетизма чувственности [5]. Исследователи подтвердили, что она была написана в Сирии, основываясь на стиле рисования, уходящем корнями в искусство Пальмиры, а также с точки зрения стиля рисования волос, лица, рук и общих черт [6].

Антиохия всегда была одним из важнейших центров Сирии. Вокруг нее располагались Каппадокия, Малая Азия, Палестина. Там жили арамейские народы. В VI веке появились антиохийские миниатюры (*syriac*). У жителей Антиохии было другое сознание и восприятие катехизиса сопровождалось суровым аскетизмом и эмоциональной эйфорией. Практически все рукописи пурпурные. Это связано с желанием придать большую сохранность пергаменту, а также с требованиями большей нарядности. В целом, традиция красных и пурпурных цветов является античной, она встречается во фресках Дура-Эвропос [7] (Рисунок 1).



Рисунок 2. Икона Серги и Вакхи. V или VI вв. Синай. Музей Варвары и Богдана Ханенко в Киеве

Антиохийская книга включает: «Евангелие Рабуллы», «Венский «Генезис» и «Россанский кодекс», «Синопское Евангелие». «Евангелие Рабуллы» (586 г.) находится в библиотеке Лауренция во Флоренции, Италия (Рисунок 3.). Оно считается древнейшим рукописным памятником. «Евангелие Рабуллы» содержит древнейшее изображение распятия и древнейшее изображение четырех евангелистов, а также разные темы, такие как Благовещение, Крещение, Рождество, Исцеление слепого, Воскресение и т.д. В оформлении «Четвероевангелия Рабуллы» следует отметить специфически сирийские черты. Так, в обрамлении канонов наряду с полуциркульными арками изображены и арки подковообразной формы. Исследователи считают, что такая форма появилась на листах сирийских, греческих и армянских кодексов как отражение конструкции, известной в сиро-палестинской архитектуре. Как своеобразную черту сирийских рукописей отмечают особый вид кивория с верхом в виде конуса с необычно изгибающимися боками, на котором растут цветы и зелень и прогуливаются птицы [8].

На протяжении долгого времени Каламун. горный район между Дамаском и Хомсом в Сирии, был населен византийскими и сирийскими православными общинами. В нескольких святилищах настенные росписи, к сожалению, часто поврежденные, свидетельствуют о расцвете христианской культуры в период с одиннадцатого по тринадцатый век. Его примеры сохранились до наших дней: Набк (монастырь св. Моисея аль-Хабаша) (Рисунок 5.), Кара (монастырь Свя-

того Иакова Изуродованного) (рис 6), Кара (церковь святых Сергия и Вакха), Хомс (церковь Святого Элиана).

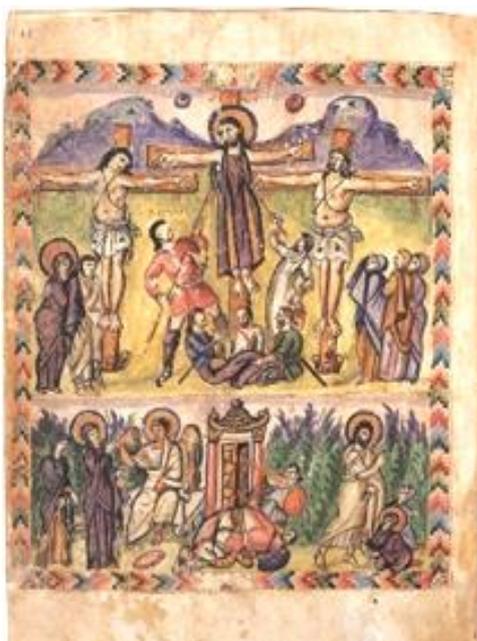


Рисунок 3. «Евангелие Рабуллы» (586 г.). Распятие, Воскресение. Сирия. Хранится в библиотеке Лауренция во Флоренции (Италия)

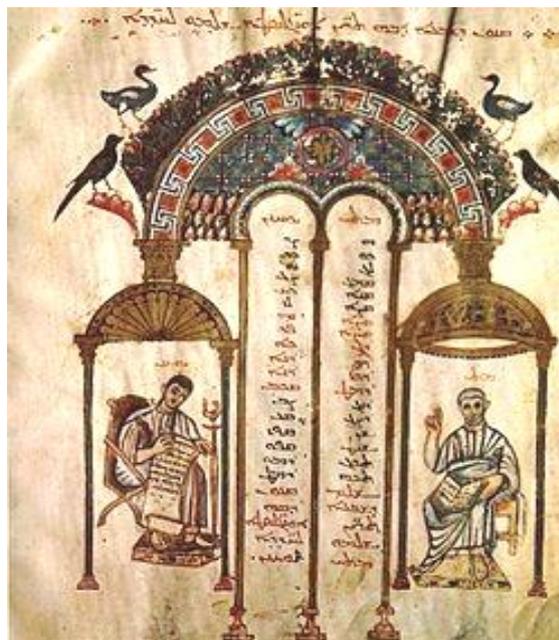


Рисунок 4. «Евангелие Рабуллы» (586 г.). Сирия. Хранится в библиотеке Лауренция во Флоренции (Италия)

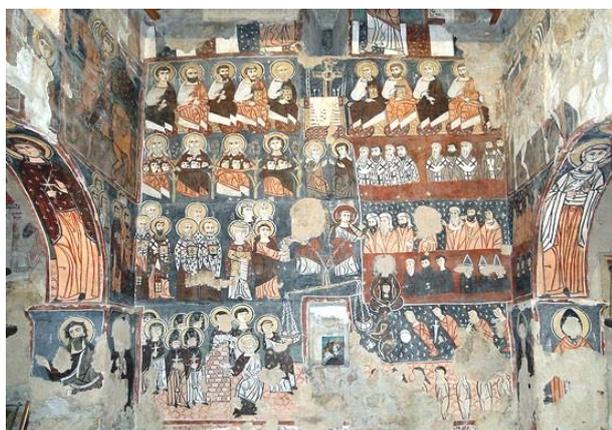


Рисунок 5. Набк, монастырь св. Моисея аль-Хабаша



Рисунок 6. Кара, монастырь Святого Иакова Изуродованного

Ученые утверждают, что эти картины и фрески относятся ко времени, когда церкви в Леванте были украшены во время крестовых походов, то есть в исторический момент соприкосновения Востока и Запада. Очевидно, для украшения церквей были приглашены византийские или римские мастера, и местные ма-

стера продолжали практиковать свое искусство в форме миниатюр и фресок, сохраняя при этом свои традиционные методы [9]. Фрески в монастыре Святого Моисея – наиболее яркий тому пример (Рисунок 5.). Фрески были написаны на синем и красном фоне с темно-черными полосами. Мотивы явно восточные и похожи на те, которые есть в «Евангелии Рабуллы» (Рисунок 4.).

В XVII веке появились сирийские иконографические школы, похожие на византийскую иконографическую школу, но сирийские художники придали своим иконам особый вид, на который повлияла восточная среда. Например, икона Христа Пантократора, написанная в XVIII веке, одна из восточных икон, хранящихся в Эрмитаже (Рисунок 7.). Средняя часть Послания, содержащая Дейсусную композицию, поступила в Эрмитаж в 1935 году, она была передана из Государственного Русского музея; ранее находилась в коллекции Н. П. Лихачева.

Икона сирийского стиля из города Алеппо, контрастные местные цвета делают икону особенно праздничной. Здесь ничто не напоминает о греческих прототипах. Все очень индивидуально и оригинально с точки зрения использования синего и красного цветов, восточных мотивов и надписей на арабском языке. Красная туника Христа перевязана на талии белым поясом, точно так же, как это делали местные жители. Кожа рук и лица Христа сероватая, смуглая, как будто обожженная жарким южным солнцем. Черты лица носят почти этнографический характер.

Сирийское христианское искусство - это гибкое искусство, родившееся в результате сочетания предыдущих цивилизаций, которое со временем адаптировалось к развитию иконы и добавило черты, принадлежащие ему одному.



Рисунок 7. Икона Христа Пантократора. Сирия. XVIII в. Эрмитаж (Россия)

### Библиографические ссылки

1. Заят, Д. И. Икона имеет арабские корни человеческой цивилизации. Журнал цивилизации. № 117.
2. Лазарев, В.Н. История византийской живописи. Текст и таблицы / В.Н. Лазарев.– Москва: Искусство, 1986. – С. 28.
3. Новый Завет.
4. Ветхий Завет
5. Лихачева, В.Д. Искусство Византии IV–XV веков. – Л. : Искусство, 1981. – 71 с.
6. Заят, И. Вожди востока и их иконы (документы по сирийской археологии) / И. Заят.– Дамаск, 2003. – 11 с.
7. Колпакова , Г.С. Искусство Византии. Ранний и Средний периоды / Г.С. Колпакова. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 225 с.
8. Айналов, Д.В. Эллинистические основы византийского искусства / Д. В. Айналов.– СПб.,1900. – С. 49.
9. Каталог выставки «Великолепие христианского Востока». – Франкфурт, 2004. – С. 35.

### AT THE ORIGINS OF SYRIAN CHRISTIAN PAINTING

*L. Sunish*

The article talks about the beginning of Christian art that originated in Syria, and presents the most important Syrian Christian paintings rich in religious themes derived from the gospel, and influenced by its natural Syrian surroundings from the third century to the eighteenth century.

**Keywords:** art, Syria, Syrian Christian art, Byzantine, iconography, Palmyra, Dura-Europos, Syrian miniatures, Syrian frescoes, museum collections.

**ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ СОДЕРЖАНИЯ ОБУЧЕНИЯ  
ЖИВОПИСИ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ К ПОСТУПЛЕНИЮ В ВУЗ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ**

***В. Е. Терентьева***

*студент магистратуры*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*Научный руководитель: Л. А. Кошелева*

*кандидат педагогических наук, доцент*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

Цель статьи заключается в искусствоведческом аспекте содержания обучения живописи на примере натюрморта, который играет одну из ключевых ролей в процессе подготовки к поступлению в ВУЗ.

***Ключевые слова:*** изобразительное искусство, натюрморт, живопись, художник-педагог, искусствоведческий анализ.

Общеизвестно, что в современном образовании одной из главных задач выступает повышение качества подготовки высоко дипломированных специалистов, в том числе и на художественно-графических факультетах. Профессиональное образование с художественно-педагогической направленностью постепенно теряет привлекательность среди абитуриентов в силу недостаточной мотивации.

Известными специалистами в области художественной педагогики являются Н.Н. Ростовцев, А. П. Яшухин, А.С. Пучков, А.В. Триселев и др. Традиционно в основе художественного образования заложены теоретические и практические основы академических знаний. В области изобразительного искусства среди учебных специальных дисциплин важное место занимает живопись, как универсальный академический предмет, вмещающий в себя решение задач еще ри-

сунка и композиции. Одну из ключевых ролей в обучении живописи играет натюрморт.

В изобразительном искусстве натюрморт (от фр. *Nature morte* – «мертвая природа») – это изображение неодушевленных предметов, объединенных в единую композиционную группу. Он является удобным и эффективным для занятия, так как находится в одинаковых условиях мастерской или другого помещения, а также осматриваемый с малого расстояния и неподвижен.

Внимательно рассматривая форму и пропорции предметов, перепады величин и их композиционную связь, колористическое состояние и общие локальные цвета, а также контрасты света, можно долго и до мельчайших подробностей писать натюрморт с натуры. «В результате работы над натюрмортом у начинающих развивается умение композиционно мыслить и организовывать натуру, целно передавать ее характеристики, воспитывается чувство формы, материальность, цвета, красоты природы...

Натюрморт является хорошей школой идейно-творческого воспитания будущего художника-педагога. Художественный вкус и такт, живописная культура и творческая самостоятельность нужны, чтобы уметь подмечать интересные композиции и сюжеты в окружающей действительности, подбирать предметы и организовывать натюрморт, расставляя пластические и поэтические акценты.» [2].

Несмотря на это обстоятельство, современный образовательный процесс профессиональной направленности нуждается в конкретных методических разработках, соответствующих современным требованиям. Из этого вытекает *проблема*: необходимость разработки методики, способствующей укреплению мотивации к получению профессии.

*Предмет исследования*: методика обучения, развивающая живописные умения и навыки.

*Объект исследования*: учебный процесс по живописи в формате подготовительных курсов.

*Цель исследования*: разработать методику обучения живописи, эффективно развивающую специальные умения и навыки, необходимые для поступления в ВУЗы с художественно-педагогической направленностью.

Исходя из поставленной цели, вытекают следующие *задачи*:

- провести искусствоведческий анализ этапов развития живописного натюрморта;
- раскрыть особенности живописных техник: гуашь, акварель, масло;

- провести анализ содержания и методов обучения живописному натюрморту учащихся подготовительного отделения ВУЗа;
- сформулировать методические положения процесса обучения и разработать саму методику обучения живописного натюрморта на подготовительном отделении.

*Гипотеза:* методика будет эффективной, если используются методы обучения, мотивирующие к получению профессии; отобрано содержание обучения и определена его последовательность.

*Новизна* будет связана с подходом к обучению в том, чтобы через обучение мотивировать к художественно-педагогической профессии.

Тема исследования обуславливает необходимость проведения искусствоведческого анализа этапов развития живописного натюрморта.

В процессе изучения искусствоведческой литературы установлено, что самые первые натюрморты были созданы еще в 15 веке до н.э. Изображение еды, цветов можно увидеть на античных мозаиках и фресках, которые украшали интерьеры домов.

Но как самостоятельный жанр, натюрморт реализуется в 16 веке. Первой известной работой является произведение «Вид с куропаткой, латной рукавицей и арбалетным болтом» художника Якопо де Барбари из Венеции. Историки искусства также относят к «первому натюрморту» работу Кароладжо «Корзина с фруктами» 1596г. Художники начинают подробно изучать окружающие их предметы.

В 17 веке благодаря скрытому символизму изображаемых предметов получает популярность аллегорический натюрморт – ванитас.

Наибольший вклад в развитие жанра внесли голландские и фламандские живописцы при создании своих натюрмортов-обманок («tromplei»), «цветочных», «охотничьих» и «кухонных» натюрмортов. Это такие художники как Самуэль ван Хоотстратен и Корнели Норбертус Гейсберхт, Ян Брейгель старший и Якоб (Жак) де Гейн Младший, Флорис ван Дейк и Виллем Клас Хеда, Питер Клас и многие другие. Художники старались в точности передать цвет, свет, пространство, воздушную перспективу.

В начале 18 века и в русской живописи появляется натюрморт. В 1730 годах учащиеся «Карповской школы» Феофана Прокоповича пишут некоторое количество «обманок», где изображены в основном мелкие бытовые предметы, книги, инструменты и ноты. Эти натюрморты удивляют своей натуралистически точной передачей формы, объема и фактуры. В этот период задача сверхреали-

стичного изображения предметов была очень востребована, так как учила художников по-новому взглянуть на окружающий мир.

«Оживает» натюрморт в России в начале 19 столетия. «Академическое направление сочетало добротный натурализм с идеализацией традиционных объектов изображения – плодов, букетов, охотничьих трофеев. К академизму тяготели А. Валувев, И. Хруцкий» [4].

В конце 19 – начале 20 века натюрморт стал полноправным наряду с другими жанрами. Художники старались углубить возможности изобразительного языка, посредством активного поиска цвета, формы и композиции. Это все особенно ярко прозвучало в натюрморте. Обновленный современными темами, художественными образами и приемами натюрморт развивался очень стремительно. Он преодолел свой путь от импрессионизма до абстрактного формотворчества всего за 15 лет.

Натюрморт, как отдельный жанр искусства, отличается значительными изобразительными возможностями. Он передает не только внешний, материальный смысл предметов, но и отображает немаловажные стороны жизни целых эпох и важнейших исторических событий. Это является следствием того, что художник не случайно выбирает предметы изображения. Он демонстрирует личное отношение к миру через собственные мысли и чувства. «В лучших своих проявлениях он становится действенным средством идейного и эстетического воспитания людей, формируя их вкусы, понятия, представления... Особенно важно помнить об этом молодым художникам.» [1]. Настоящий художник находит себя в искусстве, благодаря обогащению своих знаний и поглощению всего лучшего, что некогда создали великие мастера прошлого

### **Библиографические ссылки**

1. Пучков, А.С., Триселев А.В. Методика работы над натюрмортом: учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов по спец. № 2109 «Черчение, рисование и труд». / А.С. Пучков, А.В. Триселев. – Москва: Просвещение, 1982. – 160 с., ил.
2. Яшухин, А.П. Живопись: учеб пособие для учащихся пед. уч-щ по спец. № 2003 «Преподавание черчения и изобраз. Искусства» / А.П. Яшухин. – Москва: Просвещение, 1985. – 288с., ил., 8 л. ил.
3. История натюрморта в России. [Электронный источник] // 2015. 24 июня. URL: [https://studopedia.ru/12\\_17929\\_istoriya-natyurmorta-v-rossii.html](https://studopedia.ru/12_17929_istoriya-natyurmorta-v-rossii.html) (дата обращения: 19.11.2021)

4. Рубрика: Западно-европейский натюрморт XIX-XX веков. [Электронный источник] // Леон Биджу, натюрморт, румынская живопись. 2018. 24 апреля. URL:<https://onaturmorte.ru/category/zapadno-evropeiskiy-naturmort-xix-xx-vekov/> (дата обращения 17.03.2022)

## ART CRITICISM ASPECT OF THE TEACHING CONTENT PAINTING IN THE PROCESS OF PREPARING FOR ADMISSION TO A UNIVERSITY OF ARTISTIC AND PEDAGOGICAL ORIENTATION

*V. E. Terentyeva*

The purpose of the article is the art criticism aspect of the content of teaching painting on the example of still life, which plays one of the key roles in the process of preparing for admission to university.

**Keywords:** fine art, still life, painting, artist-teacher, art history analysis.

УДК 7.05

## ПРОЕКТИРОВАНИЕ ГРАФИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ

*Е. С. Токарь*

*студент бакалавриата*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*Научный руководитель: Н. А. Варламова*

*член СД РФ, доцент*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

В статье обоснована актуальность разработки графического обеспечения благотворительных мероприятий, раскрывается взаимосвязь визуальных характеристик графического сопровождения со спецификой и целями проведения вы-

шеописанных мероприятий. Выявлены закономерности создания визуальной среды, выполняющей коммуникативную и информационную функции.

**Ключевые слова:** графическая концепция, графическое сопровождение, визуальная коммуникация, благотворительность, благотворительные мероприятия.

Одной из форм социального взаимодействия в современном обществе является благотворительная деятельность. По мнению архимандрита Никифора, *благотворительность* - оказание помощи нуждающимся, милосердие, милость.

Подчеркнём, что благотворительные организации нуждаются в популяризации своей деятельности, вовлечении новых спонсоров, волонтеров. Одним из эффективных способов является проведение фестивалей, цель которых – информирование людей о возможных формах участия в благотворительности. Согласно мнению М.С. Любченкова, фестиваль можно рассмотреть, как одну из форм организации внутрикультурного и межкультурного обмена, удовлетворяющую потребностям аудитории в смене видов деятельности, самовыражении и развлечении, а также создающую особую реальность, с отдельными правилами, которая может выступать имитацией другого мира, другой модели социальных отношений [2].

Значимым компонентом фестиваля, с позиции дизайна, служит визуальнo-графическая концепция, позволяющая реализовать информационную и коммуникативную функции. Таким образом, весьма актуальным является проектирование графической концепции, способствующей идентификации мероприятия, оптимальной подаче информации и гармоничному эстетическому восприятию [5].

Дизайн-концепция – смысловое содержание проектируемого объекта, идейно-тематическая база проектного замысла, выражающая художественно-проектное мировоззрение автора [3].

Следует подчеркнуть, что к элементам графической концепции можно отнести логотип, фирменные шрифты, колористическую концепцию, слоган, графические изображения. Носителями названных элементов могут быть плакаты, афиши, контейнеры для благотворительных сборов, а также различная сувенирная продукция, соответствующая тематике мероприятия [6].

Основой графической концепции является визуальный образ. Заметим, что в философии образ понимают как «репрезентацию», «отражение», «представление», в то же время в психологии - это формируемое в сознании человека мысленное (ментальное) представление воспринимаемого им объекта. На основании названных определений, под визуальным образом графической концепции мы понимаем совокупность изобразительных элементов, формирующих в со-

знании зрителя специфическое представление, соответствующее позиционированию мероприятия.

Заметим, что выразительность образа определяется наиболее точным отображением специфических особенностей фестиваля. Так, представляется необходимым определить, какой вид благотворительной деятельности используется. Среди них можно выделить следующие: по времени планирования, территориальному охвату, профессиональной, технологической, конфессиональной, национальной, возрастной направленности; источникам поддержки. На основании рассмотренных данных можно определить актуальные приёмы, которые будут наиболее эффективными в привлечении внимания целевой аудитории.

Рассмотрим процесс разработки графического обеспечения на примере фестиваля «Рок в защиту животных», это международный фестиваль, направленный на решение актуальных на сегодняшний день проблем жестокого обращения с животными.

В процессе исследования было выявлено несколько подходов к разработке графического обеспечения фестивалей. Рассмотрим их подробнее: – стилизация на основе силуэта – одноцветного контурного изображения на фоне другого цвета. В графическом дизайне силуэт – плоскостное изображение профилей фигур и предметов.



Рисунок 1. Плакаты фестиваля «Герои среди нас», «Добрая Уфа» с использованием силуэта



Рисунок 2. Графическая концепция музыкального фестиваля – «Lollapalooza» с элементами иллюстрации



Рисунок 3. Графическая концепция фестиваля «Усадьба Jazz» с использованием паттерна и орнамента

– графическая концепция с использованием иллюстрации – изображений, графиков или схем, которые отображают сюжет или идею. Изображения могут иллюстрировать историю или сопровождать текст и раскрывать концепцию.



Рисунок 4. Плакат-афиша рок-фестиваля – «Чернозём» с элементами иллюстрации

– стилизация с помощью паттерна или орнамента. Отметим, что паттерн (от англ. – pattern) - схема узора, которая повторяется неоднократно в ряду. Орнамент - художественное украшение, узор, построенные на ритмическом чередовании геометрических или изобразительных элементов, использующих растительные и животные мотивы [4].

– стилизация на основе коллажа - (от фр. *collage* — оклеивание, приклеивание) техники и основанной на ней разновидности декоративного искусства, заключающейся в вырезании фигур по контуру из какого-либо материала: разноцветной бумаги, картона, ткани, кожи и в прикреплении этих фигур к основе [1].

– стилизация ручной графики. Основой такого приёма является рукопись или рисунок, выполненные вручную или их имитация.



Рисунок 5. Плакаты фестиваля «Боль» на основе коллажа



Рисунок 6. Плакаты фестивалей на основе стилизации ручной графики

– геометрическая стилизация, видоизменение, упрощение объекта под различные геометрические формы. Такой приём упрощает процесс восприятия, делая изображение более удобным, но наиболее действенным из возможных способов, позволяя сделать объект более запоминающимся, лаконичным и узнаваемым.



Рисунок 7. Геометрическая стилизация в графике ветклиники «Ветеритерия»

Одним из ярких примеров геометрической стилизации является стиль конструктивизм и супрематизм. Конструктивизм - направление в изобразительном искусстве, архитектуре и дизайне 20 в., поставившее своей целью художественное освоение возможностей современного научно-технического прогресса. Супрематизм - одно из направлений в абстрактном искусстве, заключающееся в сочетании окрашенных простейших геометрических фигур (квадрат, круг, треугольник) или наложенных на плоскость объёмных форм.



Рисунок 8. Геометрическая стилизация в плакатах

Рассмотрев описанные выше способы создания графического сопровождения мероприятий, а также цели и особенности проведения фестиваля «Рок в защиту животных», было выбрано несколько вариантов.



Рисунок 9. Эскизный поиск логотипа №1

На рисунках 9, 10 представлен эскизный поиск вариантов логотипа на основе контрастных силуэтов, соответствующих тематике фестиваля: чёрные буквы и кот, жёлтая молния, зелёные глаза и другие контрастные цвета и элементы. Предыдущие варианты оказались чрезмерно детальными и сложными для восприятия, а также не до конца отображали суть фестиваля.



Рисунок 10. Эскизный поиск вариантов логотипа №2

На рисунке 11 изображён поисковый вариант логотипа, в основе которого два основных силуэта – чёрный кот, красная гитара, стилизованные под простые формы – круг, линия, полукруг. Позже, было принято решение упростить и гитару – красный, жёлтый и чёрный круги, линии и треугольник. Логотип стал выглядеть более лаконичным, простым, но при этом контрастным и способным запомниться почти с первого раза.



Рисунок 11. Эскизный поиск вариантов логотипа №3

Исходя из существующих образов, была разработана серия плакатов на основе модульных элементов, используемых в логотипе, а также составлены силуэты различных животных. Каждый плакат посвящён определённой сфере защиты животных: ненадлежащее содержание в неволе, загрязнение среды обитания, браконьерство и т.д.

Так, например, в одной из работ был сделан акцент на одну из самых жестоких процедур для кошек - удаление когтей. Плакат с собакой, чья цепь разрывается от молнии, символизирует главные задачи и стремления фестиваля – защитить, освободить животных от насилия. Один из плакатов затрагивает также проблему экологии и загрязнения среды обитания многих животных, в том числе и рыб. Зелёные извилистые линии одновременно символизируют и водоросли, и отходы, и музыкальные волны с нотами.



Рисунок 12. Эскизный поиск и варианты плакатов-афиш с использованием модульной сетки



Рисунок 13. Эскизный поиск и варианты плакатов с использованием модульных элементов

Это даёт отсылку на разностороннюю направленность фестиваля. В плакате также использован один из официальных лозунгов фестиваля: «Пришёл, увидел, защитил!»

Также использован приём графической рифмы, когда форма одного образа переходит в форму другого. Таким образом, включение в плакаты образов музыкальной тематики, подчёркивает особенности фестиваля.

Исходя из вышеописанного, можно сделать вывод, что разработанное графическое обеспечение позволяет популяризировать проблемы защиты животных за счёт ярких эмоционально выразительных образов, а также привлечь волонтеров и, соответственно, побуждает к участию в фестивале.

### Библиографические ссылки

1. Крючкова, В. А. Коллаж /А.В. Крючкова // Большая российская энциклопедия, 2009. — 481 с.
2. Любченков, М.С. Фестиваль как фактор субкультурной консолидации/М.С. Любченков // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. – 2016 г. – №3 – С. 7.

3. Миневрин, Г.Б. Дизайн : Иллюстрированный словарь-справочник. / Б.Г. Миневрин // Московский архитектурный институт, Кафедра «Дизайн архитектурной среды». Москва: Архитектура-С, 2004. — 288 с.
4. Ушаков, Д.Н.: Толковый словарь русского языка/ Д.Н. Ушаков. — Москва.: Государственный институт «Советская энциклопедия», 1935–1940. — 704 с.
5. Чихольд, Ян – «Новая типографика. Руководство для современного дизайнера», Студия Артемия Лебедева, 2018 г., 248 стр.
6. Эйри, Дэвид – «Логотип и современный стиль. Руководство дизайнера», Питер, 2016 г., 224 стр.

## DESIGNING A GRAPHIC CONCEPT CHARITY EVENTS

*E. S. Tokar*

The article substantiates the relevance of the development of graphic support for charitable events. The author gives a definition of charity, charitable events and reveals several forms of expression of charitable activities. The article also reveals the relationship between the characteristics of graphic support with the specifics and goals of the above activities. The patterns of creating a visual environment that performs communicative and navigational functions are revealed.

**Keywords:** charity, charity events, rally, organization, graphics, concept, graphic support, visual communication.

УДК 73

## МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

*С. А. Федоренкова*

*студент бакалавриата*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*Научный руководитель: П. В. Мавшов*

*член СХ России, доцент*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

Статья посвящена комплексному изучению междисциплинарного подхода в художественном образовании. Выделяются и описываются пути для эффективного обучения в сфере искусства.

**Ключевые слова:** художественное образование, междисциплинарный подход, скульптура, рисунок, живопись, пленэр.

На сегодняшний день, одной из актуальных задач художественного образования, является поиск нового подхода к обучению, который позволит отвечать потребностям нашего времени, не отставать от вызовов многомерной социальной реальности и решать сложный характер возникающих проблем. Так, современная образовательная парадигма фокусируется на принципе сложности и междисциплинарности, интеграции различных научных методов [1].

Следует подчеркнуть, что междисциплинарность является основным условием построения инновационной модели развития художественного образования. Важно отметить, что данный подход способствует не только раскрытию потенциала учащихся в конкретной дисциплине, но и стремлению сделать связи между различными предметными областями более прозрачными [2].

Многочисленные исследования показывают, что причина, по которой большое значение придается изучению законов рисунка, заключается в том, что он обеспечивает фундаментальную основу для различных художественных направлений. [4] Так, например, методы и приемы, используемые в процессе рисования, являются определяющими факторами в достижении ожидаемых результатов по другим дисциплинам. Таким образом, появляется целая система планомерного изложения знаний и последовательного развития умений и навыков в изучении основ рисунка, без которых намного труднее овладеть законами живописи, пространственного построения формы и объема в скульптуре [3].

Вместе с тем, пластическое искусство также предполагает не усвоение отдельных друг от друга знаний, умений и навыков, а овладение ими в комплексе. В связи с этим, система методов обучения становится наиболее эффективной. Более того, цель курсов скульптуры – дать студентам возможность устанавливать связи между поверхностями и объемами, составляющими единое целое, развить способности восприятия трехмерных форм. Данная взаимосвязь задач в работе со скульптурой, помогает точнее осваивать основы академического ри-

сунка, формируя у студентов образное мышление, выводящее их на новый уровень исполнения работ.

Наряду с этим необходимо отметить, что для достижения целей обучения пластическому искусству, важными факторами являются дисциплины, которые проводятся параллельно с курсом скульптуры. Так, одним из наиболее эффективных способов развития художественно-творческих способностей является пленэрное рисование. Роль пленэра заключается не только в развитии эстетического восприятия мира, передачи эмоционального переживания, от увиденного, но и в возможности использовать знания о законах построения линейной и воздушной перспективы. Применение данных знаний на практике способствуют формированию пространственного мышления, наблюдательности, целостности художественного видения, умения выстраивать композиционную структуру произведения. Данные способности являются важнейшими составляющими развития будущих мастеров рисунка, живописи и скульптуры.

В настоящее время, поиск новых перспектив в междисциплинарных исследованиях становится, особенно актуален в области культуры и искусства, а также в гуманитарных и социальных науках в целом. Формирование систематических знаний студентов о развитии изобразительного искусства с древних времен до наших дней также помогает освоению других специальных дисциплин. В этом контексте культурологическая ориентация преподавания философии, психологии, педагогики, истории изобразительного искусства позволяет решать ряд образовательных проблем: нравственно-эстетическое воспитание и вовлечение в культурные ценности; развитие критического восприятия и интерпретации произведений искусства, умение ориентироваться в художественных стилях и движениях. Таким образом, будущие художники не только учатся решать непосредственные профессиональные задачи, но и накапливают идеологический и художественный опыт прошлого, приобретают способность интерпретировать его [5].

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод о том, что междисциплинарный подход стремится видеть общие цели, которые выходят за рамки предметного уровня, тем самым предоставляет обучающимся более осмысленно познавать различные дисциплины в сфере искусства. Мысли и предложения о необходимости применения межпредметных связей рассматриваются давно, и сейчас нужно смело заявить о необходимости воплощать теорию в практику, более внимательно относясь к выбору упражнений, находя взаимосвязь между дисциплинами.

### Библиографические ссылки

1. Бабанский, Ю. К. Интенсификация процесса обучения / Ю. К. Бабанский. - Москва : Знание, 1987. - 78,[2] с. : ил.
2. Бабанский, Ю.К. Оптимизация процесса обучения: Общедидактический аспект / Ю.К. Бабанский.- Москва: Педагогика, 1977. - 254 с.
3. Занков, Л.В. Избранные педагогические труды / Л.В. Занков. - Москва, 1990. - 418 с. ISBN 5-7155-0200-4
4. Ростовцев, Н.Н. Учебный рисунок/ Н.Н Ростовцев. – Москва, 1985.
5. Скаткин, М.Н. Проблемы современной дидактики / М.Н. Скаткин. - Москва, 1984.- 95 с.
6. Смирнов, С.Д. Педагогика и психология высшего образования: от деятельности к личности: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. Заведений / С.Д. Смирнов. Москва: Издательский центр «Академия», 2001.

### INTERDISCIPLINARY APPROACH IN ART EDUCATION

*S. A. Fedorenkova*

The article is devoted to the complex study of the interdisciplinary approach in art education. The ways for effective education in the field of art are highlighted and described.

**Keywords:** art education, interdisciplinary approach, sculpture, drawing, painting, plein air.

УДК 745/749

### СРАВНЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ГОРЯЧЕГО И ХОЛОДНОГО БАТИКА

*Н. М. Федотова*

*студент бакалавриата*

*Института искусств и художественного образования  
кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*Научный руководитель: Т. В. Гребнева*

*член СХ России, доцент*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»  
Института искусств и художественного образования  
Владимирского государственного университета  
(г. Владимир, Россия)*

В статье рассматриваются различия техник холодного и горячего батика в их технологических, исторических и художественных особенностях.

**Ключевые слова:** техника, батик, красители, контурирование, приёмы.

Техника росписи ткани под названием батик появилась в Азии на Азии. Именно от слова «анбатик», что обозначает в переводе с индонезийского языка рисовать, писать произошло современное название техники батик.

Основными материалами для техники «батик» являлись и до сих пор остаются красители и резерв. А хлопковые ткани ручной выделки после подготовки становились основой для работы. За тем шла долговременный процесс росписи, который растягивался на несколько дней. Начиналась роспись нанесением контуров горячим воском, за тем окрашивание и сушка, по количеству слоёв каждого цвета процесс повторялся.

Мотивами техники «батик» становились и абстрактные композиции, и разнообразные по сложности орнаменты для обогащения одежды, так же и многофигурные композиции и жанровые изображения для украшения как храмов, так и жилищ.

Заметим, что в древние времена техника «батик» была популярна не только на родине своей- Индонезии, но и в Индии где роспись получила новые названия, такие как «лахерия» и «бандхана». Так же батик получил своё распространение и на родине шёлка, Китае, где получил новое название «лацзэ», что в переводе означает «узоры воском» [1].

Стоит обратить внимание, что после Индии и Китая батик появился и в Японии, на новом месте данную технику стали называть «рокети». Опираясь на полученные знания и свои жители страны восходящего солнца создали замечательные ткани с традиционными узорами, которые стали основой для изготовления одежды – кимоно.

Стоит отметить, что Батик в Европе появился лишь в начале XVII века. Техника прошла через модернизацию и превратилась в полу промышленный метод окрашивания тканей [1].

Обратим внимание, что Батик, вытесненный набойкой по ситцу, начиная с середины XVIII века почти на половину столетия становится техникой, кото-

рую используют лишь ремесленники. Лишь благодаря немногим художникам, энтузиастов этой техники, которые ездили на родину техники ради тщательного изучения основ и особенностей, батик снова стал модным в начале XX-го века в Англии, в Европе и в Америке.

Общеизвестно, что большую часть XX века Россия оставалась за «железным» занавесом, поэтому мировые модные тенденции не могли проникнуть и развиваться на территории страны. Появлением Батика в России мы обязаны Ирине Трофимовой – заслуженный художник России, которая и привезла из-за границы эту технику. Влияние этого мастера позволило появиться целой плеяде мастеров, основой творчества которых являлся Батик.

Отметим, что бурное развитие техники батик произошло во второй половине и конце XX века. Этот подъём сопровождался появлением новых и ярких имён и открытием новых и необычных направлений; а именно родоначальником монументального батика была Ирина Трофимова; автором «философского» батика и «техники Давыдова» стал Сергей Давыдов; «повествовательный» батик появился благодаря Татьян Шихиревой; «офортный» батик возник благодаря Виктории Кравченко; Юрий Булычёв создавал работы, которые в последствии стали направлением «традиционного» ботика; «живописный» возник благодаря Виктору Парийскому, а Евгений Архиреев и Юрий Ярин создали направление «обратного» батика; «экспериментальный» батик появился на основ работ Александра Талаева. Не только эти мастера, но многие другие внесли свой вклад в развитие техники, а значит остались и в истории росписи «батик» [1].

Появление холодного батика - в начале 20 века была найдена альтернатива воску. Был изобретён резервирующий состав. Из-за этих изменений возникли артели, где художники использовали для росписи по шёлку в производстве технику холодного батика. Виток популярности этой техники пошёл от 1936 года [3].

В нашу эпоху батик является одним из ведущих направлений декоративного искусства. Особенности этой техники напоминают и акварель, и графику, и витраж, и мозаику. Мастера дизайна часто используют в своих работах эксклюзивные ткани, созданные на основе Батика.

Сравнение художественных особенностей горячего батика и холодного батика на примере порядка выполнения росписи в двух техниках параллельно.

Первый этап и в технике горячего и в технике холодного батика предполагает подготовку ткани. Новую ткань стирают, при необходимости кипятят с мылом.

Следующий этап - подготовка картона. В горячем и холодном батике этот этап одинаков. Нужно выбрать или придумать рисунок, увеличив его до размера работы.

Третий этап в обеих техниках это перенос контуров изображения с картона на ткань. Ткань натягивается с помощью обычных кнопок или строительного степлера на рамку. Подложив снизу ткани картон, карандашом аккуратно переносятся контуры с рисунка.

Затем идёт этап контурирования. Наносим резерв в холодном батике и воск в горячем батике на ткань слегка касаясь «носиком» трубочки рабочей поверхности. Контур нужно наносить равномерно, стоит обратить внимание, что контур обязательно должен быть замкнут именно в холодном батике, потому как без границ, образованных контуром, на ткани краска будет расплываться бесформенными пятнами. Не обязателен замкнутый контур только в горячем батике. Плавно и не торопясь следует наносить контур по намеченной карандашом траектории, без резких движений и остановок, потому что резерв должен крепко впитаться тканью, насквозь. Затем в холодном батике нужно подождать не менее сорока - пятидесяти минут до полного застывания резервирующего состава, в горячем же батике восковой контур высыхает сразу [2].

Пятым этапом является наложение краски. В горячем батике краска наносится кистью, а на места на которые краска больше не должна попадать наносится либо воск, либо парафин. Количество слоёв воска и краски не ограничено. Возможно наложение и смешивание краски на поверхности ткани. Поэтому работа получается живописной.

В холодном батик, только убедившись в надёжности резервирующего состава, можно приступать к окрашиванию. Самым интересным и ответственным является этап - прорисовка фрагментов. Краска накладывается со стороны самого темного места и накладывается равномерно или распускается, растягивается по всему фрагменту. Можно применять соль, она оставляет после себя создавая красивую фактуру разводов. И так фрагмент за фрагментом и прорисовывается все панно.

Каждый фрагмент обособлен и цвет кладётся локально, без возможности смешивания и наложения. Поэтому работа получается графичной [3].

Заключительная отделка. Снимаем ткань с подрамника. В холодном батике на этом моменте этап заканчивается, а в горячем батике работа кладётся на ткань и газеты и ими же и накрывается. С помощью утюга вытапливается воск, который впитывается в газеты. Когда газета пропитывается воском или пара-

фином, нужно её заменить на чистую. Процесс повторяется до полного очищения работы от парафина.

Следующий этап это закрепление краски на ткани, запаривание. В горячем и холодном батике этот этап одинаков.

Закрепление краски на ткани. Первый способ Работу заворачивается в ткань или бумагу. Запаривание можно проводить в большой кастрюле, ведре или баке, дно которого заливают водой (толщина слоя воды не более 5 см.). От ручки к ручке бака протягивается веревка из синтетической нити, к которой подвешивают перевязанный бечевкой сверток с работой. Крышка бака накрывается свернутым в 2 раза махровым полотенцем. Бак нагревается на электрической или газовой плите. Если работа небольших размеров и свернута в 2-4 раза, продолжительность запаривания может не превышать 30 минут, если работа большая (платок, шарф) и свернута много раз, запаривать следует 60-90 минут [4].

Восьмой этап одинаков. Ткань стирается при 60 градусах, промывается, прополаскивается, затем высушивается и проглаживается.

Последний и девятый этап это - оформление батика. Оформляется работа как панно самостоятельно или в багетной мастерской.

На основании сравнения порядка и методов работы над горячим и холодным батиком выявились существенные отличия в художественных возможностях. Если в горячем батике краски перетекают друг в друга, накладываются и смешиваются, образуя тем самым живописность в работе, контур используется, но не является основой, из-за этого образы не чётки, но живописны. В холодном батике контур основа рисунка, она граница цветовых пятен-заливок, чёткость рисунка и равномерность пятен придаёт холодному батик, характерную графичность. Обе техники потрясающи и позволяют решать разные художественные задачи, именно эта возможность и привлекает художников использовать и развивать обе эти разнообразные и интересные техники.

### **Библиографические ссылки**

1. Давыдов, С. Г. Батик : техника, приемы, изделия / Сергей Давыдов. - Москва : АСТ-Пресс, 2010. - 183 с. : цв. ил.; 26 см. - (Энциклопедия).; ISBN 978-5-462-00442-1
2. Батик: история возникновения. Китайские и индонезийские корни батика. Сайт Специалист.<https://spetsialistcorp.ru/novosti/batik-istoriya-vozniknoveniya>
3. Шаламова В.Г Исследовательская работа "Холодный батик". <https://nsportal.ru/ap/library/khudozhestvenno-prikladnoe-tvorchestvo/2012/07/30/issledovatel'skaya-rabota-kholodnyy-batik?>

## COMPARISON OF ARTISTIC AND TECHNOLOGICAL FEATURES OF HOT AND COLD BATIK

*N. M. Fedotova*

The article discusses the differences between the techniques of cold and hot batik in their technological, historical and artistic features.

**Keywords:** technique, batik, dyes, contouring, techniques.

УДК 75.017.2

### ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТРУДОВ НИКОЛАЯ КРЫМОВА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ ЗАКОНАМ ПЕРЕДАЧИ ТОНА В ЖИВОПИСИ

*Н. М. Федотова*

*студент бакалавриата*

*Института искусств и художественного образования  
кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*Научный руководитель: В. Л. Лецев*

*член СХ России, доцент*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

В статье рассматриваются положения которые выделил Николай Крымов в своих теоретических трудах и реализация их на занятиях студентов художественных ВУЗов.

**Ключевые слова:** живопись, тон, освещённость, задание, студент.

Прежде чем начать рассматривать законы живописи находящиеся в трудах Николая Крымова стоит напомнить, что автор - русский советский живописец и педагог. На его счету не только множество превосходнейших живописных по-

лотен, но и несколько статей, в полной мере раскрывающих важнейшие темы живописи [1].

Стоит обратить внимание на то, что подчёркивает автор: передача общего тона, а более точно как общего потемнения или посветления светосилы является главной задачей живописи [3]. Степень светосилы света так же является тоном. В связи с этим на занятиях по живописи перед студентами ставится одна из первых и главных задач – передача общего тона в учебных постановках. В независимости от условий состояния среды, в которых находятся изображаемые объекты студенты должны уметь грамотно передавать тоновой диапазон в учебной работе.

Заметим, что понятия реалистичной живописи, которое даёт Николай Петрович представлено таким образом: « живопись есть передача тоном полюс цветом видимого материала. » [2]. Применение именно такого подхода на занятиях является задачей для каждого студента. Усложнение заданий, условий позволяют более глубоко осмыслять нюансы среды и диапазона тона.

«Если мы неверно определим общий тон то цветовые отношения станут ошибочными и изображение не будет живописным.» [2]. Частные тоновые отношения подчиняясь общему тону среды позволяют определить верные цветовые отношения между контрастами и нюансами, что позволяет ещё больше увеличить реалистичность изображения.

Верно взятые тоновые отношения позволяют точно передать материальность предметов без излишней детализации, а так же передать свето-воздушную среду в разных состояниях. Стоит обратить внимание, что Николай Крымов в своём определении реалистической живописи говорит о передаче видимого материала. « Передача материала какого-либо предмета, помещенного на таком расстоянии или находящегося в таких условиях, когда этот материал не воспринимается зрительно глазом, противоречит существу реалистической живописи. » [2]. Чрезмерная детализация легко может нарушить целостность предмета, да и всей композиции. Ошибка в передаче общего тонового диапазона может нарушить правдивость в передаче освещённости в работе. Пренебрегая условия, влияния среды на натуру, студенты перестают осмысленно изображать натуру, а значит и точная передача чего-либо становится не возможным. Только при условии осмысленного понимания тоновых отношений, а на их основе и цветовые отношения передача реалистического изображения возможно.

Бывают моменты, когда материал воспринимаемого предмета теряет свои материальные свойства в какой то среде. Если изображать предмет таким как

мы его понимаем, опираясь на свои знания, а не так как он видится в настоящей обстановке, определённо, это может привести к натурализму.

Стоит объяснить на примере: в тёмном углу, без прямого освящения находится ваза. Определённо в таких условиях она теряет свою материальность, поэтому изображать её следует именно так как её воспринимает глаз, в условиях сложившихся в данную минуту. Если вазу изобразить основываясь лишь на знаниях, а не такой как она выглядит в данных условиях изображения совсем не будет отражать видимую реальность, что в живописи неприемлемо. Это понятно, ведь в таких условиях ваза будет выглядеть иначе, а именно намного темнее, чем в условиях прямого освещения. Стоит обратить внимание на то, что передача невидимого, но понимаемого на основе характеристик, материала является в живописи одним из элементов натурализма. Опирайтесь только на знания о предмете нельзя. В конкретной среде природы диктует характер изображаемого предмета и студент в процессе работы должен это учитывать. Не только в аудиторных занятиях, но и выходя на пленэре стоит учитывать эту закономерность.

Пейзажная композиция солнечным днём в частях света светлее частей светов в сумрачный день. Вечером световые зоны темнее дневных. В лунной ночи и свет и тень темны по сравнению с состоянием объектов в иных освещенностях. Передача материала зависит от верной передачи светосилы взятого момента. Именно верный тон, а не отделка мелких деталей решает материал предметов [3].

Условия освещённости, прямой или рассеянный свет, яркость источника освящения всё это влияет на тоновой диапазон и на цветовые отношения.

На занятиях мы решаем различные задачи. В живописи в каждой постановке: сочетание тонов, цветов и характерность освещённости разнятся, а значит меняются вместе с ними сложность написания работы и возможности палитры. Но весь учебный процесс так или иначе заставляет всё снова и снова обращать внимание на тоновые отношения внутри цветов изображаемого объекта.

Постоянная работа с натурой развивает чувствительность к тону и цвету студента. Каждое сочетание цветов и тона, каждое изменение освещения заставляют следить и лучше понимать, представлять, а значит и писать что-либо с помощью тона верно отображать действительность.

### **Библиографические ссылки**

1. Википедия. Статья: «Крымов, Николай Петрович»

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%80%D1%8B%D0%BC%D0%BE%D0%B2,%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9\\_%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%80%D1%8B%D0%BC%D0%BE%D0%B2,%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9_%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87)

2. О живописи. Статья Николая Петровича Крымова. Белый город Москва, 2001.

3. Значение тона в живописи. Статья Николая Петровича Крымова. Белый город Москва, 2001.

## USING THE WORKS OF NIKOLAI KRYMOV IN THE PROCESS OF TEACHING STUDENTS THE LAWS OF TONE TRANSMISSION IN PAINTING

*N. M. Fedotova*

The article discusses the provisions that Nikolai Krymov highlighted in his theoretical works and their implementation in the classes of students of art universities.

**Keywords:** painting, tone, illumination, assignment, student.

УДК 745.5

## ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ ФОРМИРОВАНИЯ СПЕЦИАЛЬНЫХ УМЕНИЙ И НАВЫКОВ В ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ У СТУДЕНТОВ ВУЗА НА ОСНОВЕ СТИЛИЗАЦИИ ОБРАЗА КОНЯ

*Т. С. Чернова*

*студент магистратуры*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*Научный руководитель – Л. А. Кошелева*

*кандидат педагогических наук, доцент*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

Исследование вопроса о формирования у студентов специальных умений и навыков в декоративном искусстве на основе стилизации образа коня предполагает проведение искусствоведческого анализа.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, декоративное искусство.

Образ коня издавна привлекал человека и широко использовался народными мастерами в декорировании изделий. Свою актуальность он не утратил и в наше время. Образ коня - один из распространённых образов в современном народном и декоративно-прикладном искусстве. Расширение возможностей творческой самореализации студентов художественно педагогической направленности обуславливает поиск новых траекторий образовательного процесса, в частности в области декоративно – прикладного искусства. В связи с этим, представляется актуальным исследование вопроса формирования специальных умений и навыков в декоративном искусстве у студентов вуза на основе стилизации образа коня.

*Цель исследования :* теоретически обосновать и разработать методику формирования специальных умений и навыков в декоративном искусстве у студентов вуза на основе стилизации образа коня.

*Задачи исследования:* проанализировать искусствоведческую и специальную литературу с целью выявления разнообразия приемов используемых при передаче образа коня в народном декоративно – прикладном искусстве; сформулировать методические положения процесса формирования специальных умений и навыков в декоративном искусстве у студентов вуза; разработать методику обучения декоративному искусству студентов с использованием стилизации образа коня в народном искусстве.

*Гипотеза исследования:* обучение декоративному искусству студентов будет эффективно, если образ коня в народном искусстве использовать как средство формирования специальных умений и навыков.

Исследование вопроса о формирования у студентов специальных умений и навыков в декоративном искусстве на основе стилизации образа коня предполагает проведение искусствоведческого анализа.

Художественный опыт использования образа коня в декоративном искусстве характеризуется определенными этапами исторического развития. Прежде всего речь идет о народном декоративном искусстве. Декоративно–прикладное искусство – вид художественного творчества, который охватывает различные разновидности профессиональной творческой деятельности, направленной на

создание изделий, тем или иным образом совмещающих утилитарную, эстетическую и художественную функции.

Произведения народного декоративного искусства - это символично, аллегорично и сказочно. Каждый предмет народного искусства наделен собственным художественным образом. В этих образах закладывается тайный смысл. Изображение лошади используется в качестве символа солнца, жизненной силы и красоты. Образ коня можно найти в разных видах народного искусства (глиняная игрушка, резьба по дереву, гончарное искусство, ювелирные изделия, текстиль, вышивка, роспись и т. д.)

Конь - хранитель домашнего очага, символ доброты. На него возлагали надежду на урожай. Детям давали игрушечных лошадок как оберег и талисман (Рисунок 1.). В некоторых мифах славянских народов сказано, что солнце через небосвод тянут кони. Отсюда и традиционное украшение избы - солярные символы и конек на крыше.



Рисунок 1. Обереги и талисманы

В процессе исследования данного вопроса целесообразно ограничиться определенным кругом народных промыслов наиболее часто использующих в композиции образ лошади. На основании проведенного искусствоведческого анализа выявлено, что тема лошади хорошо выражена в таких видах русских народных промыслов как: Мезенская, Городецкая, Борецкая и Палехская росписи, а также Дымковская, Карогопольская, Гороховецкая.

Конь в Мезенской росписи является оберегом, символом восхода солнца, имеет только два цвета - красный и черный. Длинные и тонкие ноги лошадей завершались на концах изображением перьев, подобных птичьим (Рисунок 2.).

Три яруса в Мезени - три мира (подземный, наземный, небесный). Вереницы черных и красных коней располагаются в нижнем ярусе. Размещенные вокруг них знаки подчеркивают их неземное происхождение.



Рисунок 2. Мезенская роспись

У Городецких лошадок изящная шея, тонкие ноги, на нем богатая упряжь, а пышный хвост струится водопадом. Традиционно лошади изображаются в черном цвете. По характеру изображения конь в городецкой росписи всегда величав и торжественен (Рисунок 3.).



Рисунок 3. Городецкая роспись

В Борецкой росписи конь изображался обычно один, красный или золотой, по форме крепкий, тяжелый, с резво выброшенной вперед ногой (Рисунок 4.).

Палехской миниатюре свойственна некоторая вытянутость и сплюсненность форм. Лошади пишутся декоративно, их силуэты изящны, цветовая трактовка разнообразна (Рисунок 5.).

Что касается расписных игрушек лошадок, то в Каргопольской есть двуглавый конь - олицетворение дня и ночи, единство двух миров (Рисунок 6.).

Дымковская роспись выполнена в ярких цветах, призывающая познать радость жизни. Дымковские лошадки раскрашены в ярко голубых тонах или в "яблочко".

Гжельская роспись изначально выполнялась исключительно синей краской на белоснежном фоне. Гжельские лошадки очень узнаваемы.



Рисунок 4. Борецкая роспись

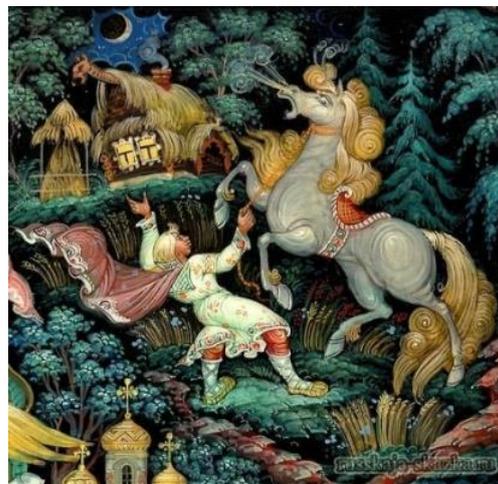


Рисунок 5. Палехская роспись



Рисунок 6. Каргопольская игрушка

Помимо народного искусства образ лошади довольно часто используется в иконописи. Конь - посланник Бога. Не случайной является масть коня. На рус-

ских иконах, изображающих змееборство, лошадь почти всегда белая или огненно красная. Красный цвет представляет собой пламя, что соответствует огненной природе коня. Белый - это цвет потусторонних существ, потерявших телесность. Везде, где конь играет культовую роль, он белый. Так святой воин Георгий на древней русской иконе изображен на белом коне, что символизирует грядущую победу (Рисунок 7.).



Рисунок 7. Святой Великомученик и Победоносец Георгий

Знакомство с художественным опытом использования образа коня в декоративно прикладном искусстве является неотъемлемой составляющей содержания обучения декоративному искусству. Исходя из выше сказанного можно составить хронологическую классификацию по данной теме и взять ее за основу структурирования учебного материала.

Основные сведения об использовании образа коня в народном декоративном искусстве.

*Городецкая роспись:* существует с середины XIX века в районе города Городца (Нижегородская область).

Цвета: ярко – зеленый, напряженный красный, глубокий синий, иногда черный.

Традиционный Городецкий конь черного цвета, с изящной шеей, тонкими ногами и пышным хвостом.

*Мезенская роспись:* возникла в начале XIX века в низовьях реки Мезень Архангельской области.

Цвета: красный и черный (сажа и охра).

Кони красного цвета, тонконогие, изящные, с тонкими «паучьими» ножками, летящими черными хвостами и гривой.

*Палехская ростись*: возникла в поселке Палех Ивановской области 1920 года.

Цвета: радуга красок на черном фоне.

Кони сказочные, изящные, с тонкими ногами, лебединой шеей и густой гривой.

*Борецкая ростись*: село Борок (берег северной Двины).

Цвета: основной красный, дополнительные: зеленый, желтый, оранжевый, коричневый. Для обводки – черный. Фон – белый.

Конь сильный, крепкий, могучий, красного, оранжевого или зеленого цвета.

Краткий искусствоведческий анализ художественного опыта использования образа коня в декоративном искусстве является первоначальным этапом в исследовании проблемы формирования у студентов специальных умений и навыков в декоративном искусстве на основе стилизации образа коня.

### **Библиографические ссылки**

1. Стародуб, К. И. Рисунок и живопись : от реалистического изображения к условно-стилизованному : учебное пособие / К. И. Стародуб, Н. А. Евдокимова. - Ростов-на-Дону : Феникс, 2009. - 190 с., [8] л. цв. ил. : ил.; 24 см. - (Высшее образование).; ISBN 978-5-222-15461-8
2. Кузнецова, Э. В. Исторический и батальный жанр : Беседы о рус. и сов. живописи. Кн. для учителя / Э. В. Кузнецова. - М. : Просвещение, 1982. - 192 с. : ил., 8 л. цв. ил.; 22 см.
3. Круглов, В.Ф. Лошади в русском искусстве / В.Ф. Круглов. - Москва: Белый город, 2018. - 182 с. ISBN 978-5-7793-5059-4
4. Баталова, И. К. Роспись по дереву : 12 эксклюзивных проектов : техника и приемы, цвет и композиция, узоры и шаблоны, пошаговые инструкции / Ирина Баталова. - Москва : Эксмо, 2007. - 62, [1] с. : цв. ил.; 29 см. - (Самоучитель).; ISBN 978-5-699-20419-9
5. Соколов, М. В. Современные народные промыслы России как составная часть общероссийской культуры [Текст] : монография / М. В. Соколов, М. С. Соколова ; М-во образования и науки Российской Федерации, Федеральное агентство по образованию, ГОУ ВПО "Магнитогорский гос. ун-т". - Магнитогорск : Магнитогорский гос. ун-т, 2009. - 230, [8] с. : ил., цв. ил.; 20 см.; ISBN 978-5-86781-695-7
6. Кантора, А.М. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминологический словарь / Под общ. ред. А.М. Кантора. –

Москва: Эллис Лак, 1997. - 736 с.

**THE ART-HISTORICAL ASPECT OF THE FORMATION SPECIAL SKILLS  
AND SKILLS IN DECORATIVE THE ART OF UNIVERSITY STUDENTS  
BASED ON STYLIZATION THE IMAGE OF A HORSE**

*T. S. Chernova*

The purpose of the article is to conduct an art history analysis based on the stylization of the image of a horse.

**Keywords:** fine arts decorative arts.

УДК 7.025.4

**ОПЫТ РЕСТАВРАЦИИ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ  
СТУДЕНТОВ-РЕСТАВРАТОРОВ ВЛГУ ИИХО КАФЕДРЫ ДИИР  
НА ПРИМЕРЕ РОСПИСИ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»  
ВОМК ИМ. А. П. БОРОДИНА**

*С. В. Шеркунова*

*студент магистратуры*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

*С. В. Красулина*

*художник-реставратор II категории, старший преподаватель*

*кафедры «Дизайн, изобразительное искусство и реставрация»*

*Института искусств и художественного образования*

*Владимирского государственного университета*

*(г. Владимир, Россия)*

В данной статье был проанализирован опыт работы над реставрацией монументальной живописи студентов ВлГУ ИИиХО кафедры ДИИР направления «Реставрация» группы Р-115 Глуцкой Анастасией Дмитриевной и Ошуркевич Мариной Павловной. Были рассмотрены выполненные студентами мероприятия по реставрационным работам. В заключение дана общая оценка проведенных работ.

**Ключевые слова:** монументальная живопись, реставрация, консервация, сохранение, ВлГУ, ИИиХО, ДИИР.

Кафедра Дизайна, изобразительного искусства и реставрации (ДИИР) Института искусств и художественного образования (ИИиХО) Владимирского государственного университета имени А. Г. и Н. Г. Столетовых (ВлГУ) по направлению 54.03.04 «Реставрация» выпускает высококвалифицированных специалистов, основой работы которых является реставрация произведений иконописи и живописных полотен. Но помимо этого студенты также получают опыт реставрации и монументальной живописи. Одну из подобных работ представляет реставрация настенной живописи «Музыкальное искусство» Владимирского областного музыкального колледжа им. А. П. Бородина, выполненная студентами ВлГУ ИИиХО кафедры ДИИР группы Р-115 Глуцкой Анастасией Дмитриевной и Ощуркевич Мариной Павловной под руководством ассистента кафедры ДИИР Зонтовой Екатерины Олеговны и старшего преподавателя Красулиной Светланы Вячеславовны.

Согласно ГОСТ Р 55653-2013 «Порядок организации и проведения работ по сохранению объектов культурного наследия. Произведения монументальной живописи»[2], монументальная живопись – это живописные произведения, связанные с элементами архитектуры, которые украшают стены и потолки строений. В зависимости от техники монументальная живопись бывает в виде масляной, темперной, клеевой живописи, мозаики и фрески. Реставрация монументальной живописи следует ряду основным принципам. Одним из них является цель разработать комплекс действий по сохранению произведения и определение его значимости в различных культурных и художественных аспектах. Основной целью реставрационных работ монументальной живописи представляет собой консервация произведений. А так же сохранение разнонаправленной информации, содержащейся в материальной и художественной составляющей объекта. То есть, реставрационные средства и материалы не должны исказить информацию, равно также не должны мешать реставрации объекта в будущем. В книге «История русского и советского искусства» под редакцией Д. В. Сарабьянова [4] приводится факт, что после Октябрьской революции произошел перелом в политической, экономической, социальной жизни населения России. Появилась новая общенародная, массовая, международная культура. Изначально ставилась цель приобщить народ к основам общей и профессиональной культуры. Основное предназначение монументального искусства в советский период, по мнению Н. Воронина в статье «Некоторые проблемы современного

монументального искусства» [1], заключалось в пропаганде идеалов коммунизма и советского образа жизни. Оно прославляло советских деятелей производства, сельского хозяйства, науки, спорта, а также специалистов в области изучения космического пространства. Как пишет Крылов С. Н. в статье «К вопросу о тенденциях в монументальной живописи СССР 1960-х годов» [5], в 60-е годы в СССР монументальная живопись становится художественным дополнением архитектурного пространства, привнося яркое художественное начало, влияющее на настроение окружающих. В 60-е годы наблюдается отказ от схематизма и прямолинейности в настенной живописи. Вместо этого появляется стремление к эмоциональной и выразительной сдержанности.

Здание Владимирского областного колледжа им. А. П. Бородина, где представлена интересующая нас композиция «Музыкальное искусство», впервые открыло свои двери в 1959 году [3]. И незадолго до своего открытия был осуществлен государственный заказ на отделку стен здания витражами и росписями по решению совета архитекторов и Владимирского Союза художников. Композиция «Музыкальное искусство» представляет собой аллегорический сюжет на тему музыкального искусства. Произведению присуще острый ритм, условность, динамика красочных пятен. Композиция включает в себя изображение семи музыкантов на фоне геометрических мотивов, в которых угадываются архитектурные фрагменты и части музыкальных инструментов. К сожалению, автор данной работы не известен, в связи с отсутствием авторской подписи и информации.

По информации из отчета по реставрационным работам студентов кафедры ДИИР направления «Реставрация» группы Р-115 А. Д. Глуцкой и К. П. Ошуркевич [6] основой произведения является кирпичная стена с ровной поверхностью, на которую был нанесен штукатурный слой, предположительно, цементно-песчаный, имеющий крепкое сцепление с основой. Красочный слой представляет собой плотный слой, предположительно, масляной живописи, с корпусной манерой и характером письма. Также студентами было обнаружено, что масляная живопись была фрагментарно нанесена на слой голубой краски. Покрывной слой как таковой отсутствует.

По оценке студентов группы Р-115 А. Д. Глуцкой и К. П. Ошуркевич [6] реставрируемая монументальная живопись имела многочисленные осыпи, вздутия, потеки, трещины, утраты и механические повреждения штукатурного и красочного слоя по всему периметру стены. Также отмечалось присутствие в большом количестве потеков грязной воды в верхней части стены, наличие пылевого загрязнения, а также следы от письменных принадлежностей.

После проведения оценки сохранности памятника студентами был составлен план реставрационных мероприятий, утвержденный реставрационным Советом. В состав реставрационных работ входило: укрепление разрушавшегося красочного слоя, заполнение утрат штукатурного грунта и последующая имитация фактуры мазка при помощи скальпеля, устранение трещин, удаление загрязнений, устранение пятен и потеков краски. На заключительном этапе работ производилось тонирование утраченного красочного слоя композиции акриловыми красками [6]. На данном этапе реставрация объекта была завершена, а настенная композиция приобрела экспозиционный вид.

Таким образом, при реставрации монументальной живописи Владимирского областного музыкального колледжа им. А. П. Бородина студенты кафедры ДИИР группы Р-115 Глущая Анастасия Дмитриевна и Ошуркевич Карина Павловна под руководством ассистента кафедры ДИИР Зонтовой Екатерины Олеговны и старшего преподавателя Красулиной Светланы Вячеславовны достойно справились с поставленной задачей, проявив глубокие знания и профессиональные навыки в реставрации настенной живописи. При этом грамотно оценив состояние композиции, составив и выполнив все необходимые мероприятия по сохранению живописи. Тем самым доказав, что студенты ВлГУ ИИиХО кафедры ДИИР способны качественно выполнять реставрационные работы не только по сохранению произведений живописи и иконописи, но и произведений монументальной живописи.

В сохранении данной композиции была заинтересована сама администрация колледжа. Так как реставрируемая композиция является неотъемлемой частью здания и частью истории советского периода. Такое стремление администрации колледжа к сохранению художественного наследия здания может служить хорошим примером для других организаций.

### **Библиографические ссылки**

1. Воронина, Н. Некоторые проблемы современного монументального искусства [Текст] / Н. Воронин // Советское монументальное искусство, 74: Сборник статей / Сост. И. Пронина ; Ред. Н. В. Воронов. – Москва: Советский художник, 1976. – 223 с.
2. ГОСТ Р 55653-2013. Порядок организации и проведения работ по сохранению объектов культурного наследия. Произведения монументальной живописи. Общие требования (Переиздание) [Текст]: нормативно-технический материал. – Москва: Стандартинформ, 2019.

3. История колледжа. Владимирский областной музыкальный колледж им. А. П. Бородина. [Электронный ресурс] // ГБПОУ ВО «Владимирский областной музыкальный колледж им. А. П. Бородина» – Режим доступа: <http://vomk.info/index.php/home/istoriya-kolledzha>
4. История русского и советского искусства [Текст] : Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по спец. "История" / Кандидаты искусствоведения М.М. Алленов, О.С. Евангулова, канд. ист. наук В.А. Плугин и др. ; Под ред. Д.В. Сарабьянова. – Москва : Высш. школа, 1979. - 383 с.
5. Крылов С. Н. К вопросу о тенденциях в монументальной живописи СССР 1960-х годов [Электронный ресурс] / С. Н. Крылов // cyberleninka – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-tendentsiyah-v-monumentalnoy-zhivopisi-sssr-1960-h-godov>
6. Отчетная документация по реставрации монументальной живописи Владимирского областного музыкального колледжа им А. П. Бородина. Композиция: «Музыкальное искусство», 4x8, 70м. Штукатурный слой. Масляная живопись. Вторая половина XX века [Текст] / А. Д. Глуцкая, К. П. Ошуркевич.

**THE EXPERIENCE OF RESTORATION OF MONUMENTAL PAINTING  
BY STUDENTS-RESTORERS OF THE VLSU IHO DEPARTMENT OF DIIR  
ON THE EXAMPLE OF THE PAINTING "MUSICAL ART" OMKK NAMED  
AFTER A. P. BORODIN**

*S. V. Sharkunova*

This article analyzes the experience of working on the restoration of monumental painting by students of the VISU Institute of Arts and Art Education, Department of Design, Fine Arts and Restoration of the Restoration direction of the R-115 group, Glutskaya Anastasia Dmitrievna and Oshurkevich Karina Pavlovna. The restoration activities carried out by the students were considered. In conclusion, a general assessment of the work carried out is given.

**Keywords:** monumental painting, restoration, conservation, conservation, VISU, Institute of Arts and Art Education, Department of Design, Fine Arts and Restoration.

*Научное электронное издание*

СОВРЕМЕННОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ПАРАДИГМЕ  
РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Материалы всероссийской научно-практической конференции,  
посвященной 90-летию профессора, члена «Союза художников России»  
первого декана Владимирского художественно-графического факультета  
Алексея Тихоновича Антонова (1932 – 2005 гг.)

Владимир, 19 мая 2022 года

*Издаются в авторской редакции*

*За содержание, точность приведенных фактов и цитирование  
несут ответственность авторы публикаций*

*На обложке издания размещена фотография Алексея Тихоновича Антонова  
(Автор Михаил Довгаль. 1986 г.)*

**Системные требования:** Intel от 1,3 ГГц; Windows XP/7/8/10; Adobe Reader;  
дисковод CD-ROM.

**Тираж 8 экз.**

Владимирский государственный университет  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых  
Изд-во ВлГУ  
rio.vlgu@yandex.ru

Институт искусств и художественного образования  
ludmila-graf@mail.ru