

персонажи, которые она создает стали тем клеем, который связывает звук, стиль и отношение, подтверждая творческий замысел и гарантируя, что аудитория остается в плену.

Список литературы

1. *Кларк Х.* Одежда со смыслом / Хейзел Кларк // Диалог искусств. 2016. № 5. С. 78-83.
2. *Соломатина И.* Чему учат в королевской академии / И. Соломатина // Теория моды. Одежда. Тело. Культура: международный журнал / ред.: Л. Алябьева, Т. Григорьева, С. Петров. Москва: Новое литературное обозрение, 2016. Вып. 41: осень. С. 369-372.
3. *Шевко Р.В.* Взаимосвязь музыки и моды в субкультурной среде молодежи / Р. В. Шевко, Е. М. Бабосов // Сборник научных статей студентов, магистрантов, аспирантов, 2017. Выпуск 17 / сост. С. В. Анцух; под общ. ред. В. Г. Шадурского. Минск: Четыре четверти, 2017. Выпуск 17. С. 261-263.
4. *Юдинцева В.* Мода и искусство: 200 лет вместе / В. Юдинцева // Теория моды. Одежда. Тело. Культура: международный журнал / ред.: Л. Алябьева, Т. Григорьева, С. Петров. Москва: Новое литературное обозрение, 2012. Вып. 26: Зима 2012-2013. С. 405-408.
5. *Baron K.* Fashion + Music: Fashion Creatives Shaping Pop Culture / Katie Baron. London: Laurence King Publishing, 2016. 208 pp.
6. *Miller J.* Fashion and music/ Janice Miller. Oxford, NY : Berg, 2011. 200 pp.

УДК 75.046

В. И. Куценков

V. I. Kukenkov

*ФГАОУ ВО «Российский государственный
профессионально-педагогический университет», Екатеринбург
Russian State Vocational Pedagogical University, Yekaterinburg
kvi-dpi@yandex.ru*

КОЛОРИТЫ ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ

COLOURS OF OLD RUSSIAN ICON PAINTING

Аннотация. Основанием для исследования колорита древнерусской иконы является влияние цвета на содержание изображения, выполненного древнерусскими иконописцами. Изучение накопленного опыта древними мастерами может привести к положительным результатам и изменениям в творческой деятельности студентов, влияя на развитие цветового колорита, новых форм и подходов в живописи. Есть основания полагать, что разработка теоретической модели колорита в иконописи может повлиять на развитие современной живописи.

Abstract. The basis for the study of ancient color icons is the effect of color on the image content, made old Russian icon painters. Learning ancient craftsmen could lead to positive results and changes in the creative activity of students, affecting the color development of color, new forms and

approaches to painting. There is reason to believe that the development of a theoretical model of color in iconography can influence the development of modern painting.

Ключевые слова: иконописные традиции, цветовой колорит, творчество Дионисия.

Keywords: painting tradition, color color, creativity of Dionysius.

Обращение к опыту художников прошлых веков, в частности опыта древнерусских иконописцев, позволяет получить новые знания, имеющие качественно иной уровень отличный от существующего опыта. Рассматривая взаимосвязь иконописи с литературой, музыкой, театром, кино и другими видами творческой деятельности, возможно развитие не только творческой личности, но также формирование новых методов и форм изображения и обучения. Примером творческого поиска является икона «Митрополит Алексей с житием» (между 1462 и 1463 гг.), в которой четко обозначена тенденция к сложным и светлым цветовым сочетаниям которые «придают иконе праздничный, торжественный характер ... простая и очень строгая по форме, заполняющая иногда весь фон, пейзаж с грядами далеких светлых гор, тонкими деревьями, цветами и травами, обилие светлых тонов: желтоватого, бледно розового, бледно-зеленого – все это рождает впечатление светлого простора и ясной гармонии» [1, с. 135].

Так достижения Дионисия живописного колорита позволят развить новые прогрессивные формы и изобразительные средства, как внутренние и скрытые возможности технологии и методов применения гармонизации цвета. Рассматриваемые колористические процессы, выраженные в работах Дионисия, имеют потенциал к развитию и использованию в современных условиях. В качестве средства развития колорита возможно использование природных свойств цвета, посредством наблюдения цветовых явлений и изменений в природе, что позволит преобразовать и развить новые колористические характеристики и принципы в современной живописи. Возникает проблема гармонизации цвета, влияющая на цветовое восприятие изображения. Так недостаточно активное изучение цветового колорита в иконописи Дионисия обуславливает необходимость, существенного изменения отношений к колориту иконы, в частности. Так, контрастные цветовые лессировки в работах Дионисия, оказывая на зрителя глубокое психологическое воздействие, вызывают зрительные ощущения праздничности от восприятия изображения на иконах.

«Именно Дионисий придал законченность новому стилю московской живописи – и во фресках (наиболее известна роспись Ферапонтова монастыря, 1502-1503 гг., на Севере), и в многочисленных иконах. Фигуры в иконах Дионисия – тонкие и слегка изгибающиеся, как стебли изысканных экзотических растений. Лики – с мелкими чертами, с небольшими полузакрытыми глазами: персонажи,

словно прислушиваются к некоему внутреннему голосу или к небесной музыке. Композиции объединяются не реальными соотношениями форм, а ритмом силуэтов и утонченных сочетаний светлых, прозрачных красок (икона «Успение»...)» [4, с. 149].

На основе теоретических обоснований возможно осмысление полученных результатов, по проведенным исследованиям, показывают, что теоретическая модель деятельности студентов в области колорита, взятая с учетом художественных функций, необходимы расширения следующих представлений о колорите. Развитие и совершенство цветового колорита в живописи зависит и прямо пропорционально от общего культурного уровня развития современного общества и материальных затрат на получение новых знаний о колорите, в частности, исследуя вопрос цветового колорита в русской иконописи. Особый интерес, с точки зрения методики формирования современных подходов, опираясь на достижения русской иконописи, представляет уровень образованности современных студентов и определенное качество в их творческой деятельности.

«Живописность, которой отличались фрески 14 века, уже исчезает в Феропонтовских росписях. В. Т. Георгиевский справедливо замечает, что они не были рассчитаны на впечатление с некоторого расстояния. Сила пятна уступает в них иногда место красоте узора, и значение силуэта несколько умалется наплывом подробностей. Эта черта является уже чертой новой художественной эпохи» [2, с. 218-219]. Художественную деятельность (творчество) и колорит в творчестве следует рассматривать как единое целое, как систему творческих действий и освоение предыдущего опыта, используемого при создании нового художественного решения, применяемого в дальнейшем как новый художественный опыт. Такой подход недостаточен с точки зрения познавательных и практических задач. Учитывая специфические функции, которые состоят в получении новых знаний в области колористики и изобразительности (семиотики цвета), а также в разработке путей и способов воплощения творческих идей в области цветового колорита в живописи, систематизации образования студентов, способных усвоить и применять полученные знания на практике.

«Традиционная византийская и новгородская артистическая свобода его творчества сказалась в наименовании его – «не точию иконописец, паче же реши живописец». Кроме того, он величается иногда еще «мудрым», и в этом эпитете удачно выражена самая драгоценная особенность искусства Дионисия. Художественная мудрость – это инстинкт меры. Феропонтовские росписи показывают, что Дионисий был щедро наделен этим инстинктом. После Дионисия

древнерусская живопись создала много прекрасных произведений, но Дионисиева мерность и стройность уже никогда более не были ей возвращены» [2, с. 221].

Важным этапом развития творчества студентов является не механическое повторение и использование чужого опыта, опыта предыдущих поколений художников как шаблона, а разрабатывать и искать новые подходы и методы в цветовом колорите изображения объектов. Художник, воспринимая и усваивая некоторые личные наблюдения окружающей природы, используя наиболее яркие и выразительные природные явления, может активно использовать в живописи, проявив в наиболее активные и выразительные особенности своего творчества. «Яркие сочетания красок, пестрые узоры одежд и архитектуры, многоцветный радужный ореолвокруг фигуры Богоматери, множество изображенных трав и цветов создают впечатление праздничное, торжественное» [1, с. 135].

Художники прошлых эпох, наблюдая разнообразные природные явления и формы, использовали этот опыт в творчестве. Дионисий свои наблюдения развил в сложный цветовой колорит пространства иконы и росписи в храме, что повлияло на изменение существующих традиций в решении цветового пространства иконы и фрески в храме. Дионисий, применяя многослойные контрастные лессировки основных цветов: красного, синего, желтого получал дополнительные цвета: оранжевый, зеленый, фиолетовый, а также взаимодополнительные: желто-оранжевый, оранжево-красный, желто-зеленый, зелено-синий, сине-фиолетовый, фиолетово-красный. Результатом сложных лессировок стали как насыщенные, так и малонасыщенные тона, используя белила или сажу угольную. Изменение светлоты в изображении усложняло восприятие изображенного объекта, оно становилось легким и прозрачным – поэтичным, или тяжелым, темным и драматичным.

В творчестве Дионисия прослеживается ритмичное и непрерывное чередование цветов, выделенных насыщенными или малонасыщенными оттенками, как непрерывное чередование акцентированных и неакцентированных цветов. Это чередование равномерно как в изображении орнамента, так и неравномерно в одеянии и ликах святых. При равномерном чередовании цвета в орнаменте можно использовать понятиеметричность (греч. *metron* – мера). Отрезок определенной цветной величины делится на равные или неравные части, повторяясь или чередуясь в определенном повторении или ритме. Образованные из различных цветовых пятен изображения создают сочетания различных форм, имеющие определенный интервал цвета и тона. При разработке интервалов изображение строится в определенном порядке сочетания цветов, которые имеют

интервалы в сочетании цветовых пятен. Эти интервалы могут иметь, как интенсивный или напряженный цвет, так и малонасыщенные цветовые отношения, по ощущению – устойчивы или неустойчивые цветовые сочетания, переходя от санкиря к вохрению, румянам и пробелам, вплоть до получения необходимых цветовых нюансов.

Количество цвета в той или иной цветовой группе может быть различным и быть насыщенным или малонасыщенным. Тональность (светлота) цвета имеет последовательный ряд тональности. Каждый чистый или насыщенный цвет имеет аналог по светлоте. Можно построить цветовой ряд с внесенными ахроматическими тонами (белилами и черной краской), которые изменяются по насыщенности и светлоте. Аналогично этому ряду разрабатывается последовательная тональность, используя санкирь, имеющую соответствующую светлоту цветовому ряду.

Взаимодействие цветовых оттенков, их развитие проходит по принципу от простого основного цвета к сложносоставному. Чем дальше от основных цветов, тем меньше основного цвета находится в сложносоставных цветах. Цвет первого слоя, просвечиваясь сквозь цвета второго слоя, создает сложносоставной цвет двух и более цветов. Общность цветового состава первого, второго, третьего цветовых слоев имеет максимальную близость и родство цветовых отношений для получения двух, трех и более сложносоставных пар цветов, имеющих контрастное отличие. В иконописи нижний слой не является ахроматическим рядом, а используется санкирь, соответствующая по светлоте базовому цветовому ряду.

Цветовой ряд может быть, как однослойным и переменным, наиболее сложный – переменный, в котором цветное пятно может иметь не конкретную границу, а вибрирующую или переменную, созданную разницей в цвете и тоне всех используемых цветовых тонов.

Развитие содержания в изображении подчинено как всеобщим закономерностям, так и закономерностям, разработанных художником. Ритмичность в произведении имеет безграничные разнообразия – смена и чередование разновеликих форм и величин, движение и восхождение форм от малых объемов к большим формам, и нисхождение больших форм к малым. Это движение чаще всего не прямолинейное, а имеет спиралевидную или волнообразную схему, где амплитуда «волн» может быть различной и зависит от «творческих задач и того вклада, который вносят их решения в историю культуры» [3, с. 311]. В современной культурной антропологии о культуре говорят, как о культурном наследии предков.

В современной культуре достаточно прочно и надолго заняли компьютерные технологии, которые не должны заменять выполнение творческих работ традиционными материалами: красками кистями, карандашом, пером и тушью на бумаге или другой основе. Эти технологии являются новой культурой, для которой необходимы взаимосвязи с предыдущим культурным наследием, что создает возможность реализации единства естественнонаучных и гуманитарных наук на основе формирования у студентов более глубокого понимания истории и культуры с позиции сближения и диалога культур различных эпох.

Список литературы

1. *Александров В. Н.* История русского искусства: краткий справочник школьника / *В. Н. Александров.* Минск: Харвест, 2007. 736 с.
2. *Муратов П. П.* Древнерусская иконопись. История открытия и исследования / *П. П. Муратов; сост., предисл. А. М. Хитрова.* Москва: Айрис-пресс, Лагуна-Арт, 2005. 432 с. (Библиотека истории и культуры).
3. *Пономарев Я. А.* Психология творения / *Я. А. Пономарев.* Москва: Московский психолого-социальный институт; Воронеж: Издательство НПО «МОДЭК», 1999. 480 с.
4. *Смирнова Э.* Икона древней РУСИ. 11-17 века / *Э. Смирнова // История иконописи 6-20 века. Истоки. Традиции. Современность.* Москва: Арт-БМБ, 2002. 287 с.