

Министерство культуры Российской Федерации  
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»  
Институт визуальных искусств

**ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА  
В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ  
И ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

Сборник научных статей

Кемерово 2016

УДК 7  
ББК 85  
В 41

**Редакционная коллегия:**

**Е. Л. Кудрина**, доктор педагогических наук, профессор, ректор КемГИК (председатель); **А. В. Шунков**, кандидат филологических наук, доцент КемГИК; **В. Д. Пономарев**, доктор педагогических наук, доцент КемГИК; **Н. И. Гендина**, доктор педагогических наук, профессор КемГИК; **Л. Ю. Егле**, кандидат культурологии, доцент КемГИК; **Н. С. Попова**, кандидат искусствоведения, доцент КемГИК; **О. Ю. Астахов**, кандидат культурологии, доцент КемГИК (раздел 1); **Г. С. Елисеенков**, профессор КемГИК (раздел 2); **Л. А. Ткаченко**, кандидат искусствоведения, доцент КемГИК, **А. В. Ткаченко**, кандидат искусствоведения, доцент КемГИК (раздел 3); **А. А. Гук**, доктор философских наук, профессор КемГИК, **Е. Ю. Светлакова**, кандидат философских наук, доцент КемГИК (раздел 4); **Т. Ю. Казарина**, доцент КемГИК (раздел 5); **А. А. Щербинин**, старший преподаватель КемГИК.

**Ответственные редакторы:**

**Т. Ю. Казарина**, доцент, директор института визуальных искусств КемГИК;

**Л. Ю. Егле**, кандидат культурологии, доцент, начальник научного управления КемГИК.

**Рецензенты:**

**В. И. Марков**, доктор культурологии, профессор КемГИК;

**Т. М. Степанская**, доктор искусствоведения, профессор Алтайского государственного университета (г. Барнаул).

В 41 Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве [Текст]: сб. науч. ст. / под общ. ред. Е. Л. Кудриной; ред.: Н. С. Попова, Г. С. Елисеенков, Л. А. Ткаченко, А. А. Гук, Т. Ю. Казарина; предисл. Т. Ю. Казариной; пер. А. А. Щербинина. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2016. – 308 с.: ил.

ISBN 978-5-8154-0327-7

*Сборник включает научные статьи, в которых рассматриваются актуальные вопросы искусствоведения, дизайна, декоративно-прикладного искусства, экранных искусств, фотоискусства, медиаобразования, художественного образования.*

УДК 7  
ББК 85

ISBN 978-5-8154-0327-7

© Авторы статей, 2016  
© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2016

## ПРЕДИСЛОВИЕ

*Визуальный опыт есть базовый опыт  
человеческого существования и познания мира.*

*Джеймс Элкинс*

В начале XXI века наблюдается гипертрофированное изменение визуального плана, и в результате этого избыток визуальной образности проявляется во всех сферах социально-культурного существования современного человека – в культуре, образовании, науке, искусстве и т. д.

Визуальность как свойство современного мира уже в конце XX века приводит к провозглашению лозунга о визуальном повороте, пришедшем на смену повороту лингвистическому. Огромные информационные потоки выплеснулись на человека, и произошло изменение коммуникативных кодов – на смену повествовательным текстам пришли визуальные образы, которые, по общепризнанному мнению, являются более мощным средством коммуникации по сравнению с вербальным языком. Формируется новый тип культуры – визуальная культура, основу которой составляют сложные процессы визуализации.

Исследование проблем бытования визуальных искусств в различных аспектах приобретает особую актуальность в связи с увеличением влияния зрительных образов на сознание современного человека, формирование его ценностных предпочтений и на создаваемую им культуру. В структуру визуальной культуры, прежде всего, оказываются включенными визуальные искусства: *изобразительное искусство* (графика, живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство, архитектура), *дизайн*, *медиаискусство* (медиа-арт, видео-арт), *киноискусство*, *телевидение*, *фотоискусство* – всё, что связано с репрезентацией визуальных образов. Визуальные искусства функционируют в условиях постоянного внутреннего развития, и это приводит к изменению формы и содержания как самого искусства, так и визуальной культуры в целом. Художественное пространство в современном мире насыщено разнообразными по видовой и жанровой характеристике визуальными артобъектами. Постмодернизм как направление развития современного искусства, к сожалению, не дает четких ориентиров формирования образов визуальных искусств. Тем самым усложня-

ются процессы его развития: визуальные образы постмодернизма насыщены зрительными метафорами, символами, оптическими иллюзиями, динамическими образами и т. д. Изменяются технологии, которые еще более усложняют процесс репрезентации произведений визуальных искусств – от традиционных до информационно-коммуникационных технологий.

20 ноября 2015 года в Кемеровском государственном институте культуры состоялась I Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве».

В ходе работы конференции на пяти секционных заседаниях было заслушано более шестидесяти докладов, посвященных актуальным проблемам развития современного изобразительного и декоративно-прикладного искусств, дизайна, фотоискусства, экранных искусств и медийной культуры.

В научно-практической конференции принимали участие: студенты, магистранты, ассистенты-стажеры высших учебных заведений Кемерова, Барнаула; профессиональные художники и искусствоведы Томска, Кемерова, Новосибирска; научные работники и руководители научно-исследовательских институтов – Сибирского филиала Российского НИИ культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева (г. Омск); НИИ информационных технологий социальной сферы, НИИ прикладной культурологии, НИИ межкультурной коммуникации Кемеровского государственного института культуры; специалисты Кемеровской областной научной библиотеки им. В. Д. Федорова, Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы им. М. И. Рудомино (г. Москва), Центра развития тувинской традиционной культуры и ремесел (г. Кызыл, Республика Тыва); преподаватели и руководители образовательных учреждений дополнительного образования детей – детских художественных школ № 1 и 19 (г. Кемерово); преподаватели среднего профессионального образования – Кемеровского областного художественного колледжа; преподаватели образовательных учреждений высшего образования стран ближнего зарубежья и России – Казахского национального университета искусств (г. Астана), филиала Российского государственного профессионально-педагогического университета в г. Кемерово, института искусств Новосибирского государственного педагогического университета (г. Ново-

сибирск), Алтайского государственного университета (г. Барнаул); кафедр дизайна, декоративно-прикладного искусства, фотовидеотворчества института визуальных искусств, кафедр культурологии, педагогики и психологии социально-гуманитарного института, кафедр технологии автоматизированной обработки информации и технологии документальных коммуникаций института информационных и библиотечных технологий Кемеровского государственного института культуры.

Сборник издан по итогам научно-практической конференции «Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве» и включает научные статьи разных категорий ее участников. Научные статьи представлены в пяти разделах.

Первый раздел «Актуальные проблемы современного изобразительного искусства» включает статьи, посвященные теоретическим и практическим исследованиям в области пространственных искусств: анализу творчества художников-современников, стилистических особенностей произведений живописи, графики и др.

Второй раздел «Теория и практика современного дизайна» включает статьи, в которых раскрываются актуальные художественные и формообразующие проблемы различных видов дизайна: графического, промышленного, дизайна костюма, веб-дизайна и др.

Третий раздел «Теория и практика современного декоративно-прикладного искусства» представлен статьями, в которых авторы обращаются к исследованию актуальных проблем традиционного и современного декоративно-прикладного искусства: истории и технологии керамики, витража, монументальной скульптуры, семантике декоративных образов, композиции в декоративном искусстве и др.

Четвертый раздел «Актуальные проблемы экранного искусства и фотографии. Медийная культура и искусство в информационном пространстве» включает статьи, в которых акцентируется внимание на вопросах теории и практики современной фотографии, киноискусства, медиаобразования.

Пятый раздел «Методические проблемы современного визуального искусства» включает статьи, в которых представлен опыт преподавания специальных изобразительных дисциплин, описываются традиционные и

инновационные подходы в организации образовательного процесса на различных уровнях образования.

В целом в сборнике научных статей «Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве» освещаются актуальные вопросы теории и практики визуальных искусств. Сборник отражает основные направления научных исследований, разрабатываемых коллективом Кемеровского государственного института культуры: изучение классических образцов древнерусского и русского изобразительного искусства, современных тенденций мирового, российского и регионального изобразительного искусства; изучение традиций народного декоративно-прикладного искусства России и Сибирского региона; изучение стилистических, терминологических, художественно-образных, композиционных, формообразующих, технологических аспектов в теории и практике дизайна, экранных искусств, фотографии, изобразительного искусства; изучение психолого-педагогических и методических аспектов медиаобразования, фотообразования и художественного образования.

***Казарина Т. Ю.,***

доцент, директор института  
визуальных искусств КемГИК

# Раздел 1. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 7.071.1

## ТВОРЧЕСТВО ИКОНОПИСЦА АЛЕКСАНДРА СУМКИНА ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XVIII ВЕКА В КОЛЫВАНОВО-ВОСКРЕСЕНСКОМ ЗАВОДЕ

*Булгаева Галина Дмитриевна*, преподаватель Алтайского государственного университета, иконописец-реставратор Барнаульской епархии (г. Барнаул, РФ). E-mail: zamolotskih@mail.ru.

На основе материалов государственного архива Алтайского края автор описывает деятельность сибирского иконописца Александра Сумкина. В статье представлены основные этапы творческого пути иконописца, проведен искусствоведческий анализ работ.

**Ключевые слова:** иконопись, канон, иконостас.

## CREATIVITY OF ICON PAINTER ALEXANDER SUMKIN IN THE LAST THIRD OF XVIII CENTURY AT THE KOLYVAN-VOSKRESENSK PLANT

*Bulgayeva Galina Dmitrievna*, Instructor, Altai State University, Icon Painter and Restorer of the Diocese of Barnaul (Barnaul, Russian Federation). E-mail: zamolotskih@mail.ru.

On the basis of the state archive of Altai territory, the author describes the activities of Siberian icon painter Alexandr Sumkin. The article presents the main stages of the iconographer's creative path, conducting the art criticism analysis of works.

**Keywords:** icon painting, canon, iconostasis.

Для глубинного понимания современных процессов одним из приоритетных направлений является определение фундамента иконописного искусства, исторически заложенного десятки и сотни лет назад. Этот факт

объясняет традиционность, устойчивость, приверженность определенной школе конкретной территории. Изучая деятельность и результат творчества современных художников, исследователи, несомненно, обращаются к исторической составляющей, где находят основу для дальнейшего развития творческого потенциала. Мастера-иконописцы, работавшие в Барнауле столетия назад, являлись местными мещанами, посадскими или купцами. Примером и ориентиром для подражания им служили образы барнаульских храмов, выполненные приезжими, чаще всего тобольскими, иконописцами. Соответственно, столичное влияние в церковной художественной среде обусловлено непосредственной работой тобольских иконописцев на Алтайской земле. Среди них упоминаются имена В. В. и В. И. Бушковых, а также А. Сумкина. Последний иконописец значительно потрудился на ниве украшения заводских храмов Южной Сибири XVIII века. В начале 1770-х годов он создает иконостасный комплекс и ряд икон для Духосошественской церкви Томского завода Кузнецкой конторы. Об этом говорит отдельный документ, связанный, прежде всего, с оплатой данного заказа. В 1771 году плотинный мастер Кузнецкой конторы Ларион Матвеев собирает 25 рублей для барнаульского купца, иконописца Александра Сумкина. По договору А. Сумкин выполняет иконы Святителя Николая Чудотворца и Екатерины-мученицы для Свято-Духовской церкви. Для помощи в передаче денег иконописцу мастерской обращается в «здесьнюю контору...». В результате этого иконы у купца Сумкина упаковывают и отправляют в томскую церковь, а деньги иконописцу выдают из конторы, «пока не придут из завода...» [1, л. 363, 364].

Вероятно, иконописец пользовался расположением со стороны духовного начальства. Так, благочинный барнаульского округа Доментий Комаров, рекомендуя А. Сумкина для выполнения иконостаса Соборной церкви, пишет: «...на прежде сего при здежней в Одигитриевской при Новопавловском заводе в тамошних церквях иконостасы раскрашивал и святые образа писал гораздо нарочитым мастерством...» [2, л. 111]. В итоге, автором иконостаса каменного Петропавловского собора Барнаульского завода становится А. Сумкин. За выполнение данного заказа иконописец берет 800 рублей и работает в течение одного года. При этом незадолго до окончания работ в 1772 году А. Сумкин уезжает в г. Енисейск для написания иконостаса в Богоявленской церкви и росписи Воскресенской [3, л. 139]. А в 1774 году из Сузунской конторы приходит бумага с просьбой подрядить иконописца Александра Сумкина на выполнение для церк-

ви Вознесения Господня следующего заказа: «... плащаницу и одну хоругвь, над престол образ Господа Саваофа, над жертвенник образ Господа Иисуса Христа, на горнем месте образ Господа Вседержителя, и запрестольное распятие...» [4, л. 166]. В ответ посадский барнаульского завода А. Сумкин берется сделать вышеперечисленные предметы за 35 рублей по кончине сего года сентября месяца. Иконостас в Сузунскую Вознесенскую церковь пишет другой тобольский мастер – Василий Бушков. Однако барнаульский благочинный усматривает несоответствия в работах В. В. Бушкова и высказывает свою критику: «...за необходимым нахожу, что можно со временем подрядить лучшего иконописца, а с иконописцем Бушковым в договор вступить за лучшее рассуждение изменить, потому что он не очень хороший искусством, в предназначенную церковь написал иконостас, в котором мною усмотрены многие его ошибки, кои следует поправить. ...На образе же у вратной Богоматери плат белый покрыть другой краской, Петра и Павла лица поправить, ибо против соборного иконостаса, с коего он те образы копировал, великое есть несходство. У трех святителей вселенских во образах долготы непомерная, да и в других образах наблюдаемо незло. Комаров» [5, л. 123]. В результате Бушков исправил указанные недостатки, но остальные заказы выполняет А. Сумкин. В январе того же года купец-иконописец заключает договор о написании иконостаса и хоругви по сочиненному чертежу в церкви при Томском заводе Кузнецкой конторы. Сочинение чертежа не всегда выполнялось самим иконописцем. Проекты иконостасов могли спустить из Управления горными заводами. Вероятно, так и было в вышеописанном случае.

В Государственном архиве Алтайского края сохранился проект иконостаса церкви новостроящегося железнотомского завода, выполненного Иваном Чернициным [6]. В 1774 году Иван Иванович сочиняет проект церкви Иоанна Предтечи, построенной на Нагорном кладбище Барнаула, и план нового деревянного здания Знаменской церкви 1778 года. И. И. Черницин родился в 1748 году в семье потомственного дворянина, горного служителя Колываново-Воскресенских заводов. В 1764 году определен в ученики к И. И. Ползунову. С 1771 по 1773 год служил при заводе в чине берггешворена [7]. Дата и содержание иконостаса указывают на то, что тобольский купец работал в соответствии именно с этим проектом. Александр Сумкин пишет иконостас своими красками и покрывает в пристойных местах золотом [8, л. 232].

Стилистическое решение данного иконостаса представлено в проекте довольно подробно. Автор прорисовал элементы резьбы Царских Врат, херувимов, украшающих навершие диаконских дверей, а также рам вокруг икон. Характер декора отличается витиеватой динамичностью. Узор наполнен волнообразными изгибами, его лейтмотивом является завиток и скрученный листок. Ассиметричный орнамент расположен в рамках местного и праздничного рядов. Общий зеленый фон стал объединяющим для всего остова. Кроме того, этот цвет в христианской традиции символизирует праздник Сошествия Святого Духа. Ряды иконостаса строго поделены двойными золочеными карнизами, которые расположились на колоннах, выкрашенных под мрамор. Капители колон также украшены золоченой резьбой. Образы ряда, расположенного под местным (тумбы), заключены в вытянутые многогранники. Это предполагает компоновку двух указанных в описи сюжетов в одной раме. Аналогичное решение прослеживается в образах тех же рядов из иконостасов XVIII века храмов г. Иркутска [9].

Сохранилось краткое описание уже выполненного иконостаса: «...во исполнении оного, Ея императорского Величества указу означенной иконописец А. Сумкин упомянутой иконостас за всех пристойных около местных и двенадесятых праздников образов... местах, так же и карнизы золотом покрыв и между теми местными и двенадесятими праздников образами стал бы на подобие мрамора красками раскрасил, а в капителях вместо позолоты херувимов написал», а по свидетельству командующего здесь Маркшейдера Бейера, оказалось, что тот иконостас «...реченным Сумкиным вызолочен и раскрашен хорошим искусством» [10, л. 317]. Из вышеприведенного документа видно, в барочный иконостас внедряются элементы классицистического стиля. Об этом свидетельствует имитация мраморных столбов. Кроме того, уже иконописец вносит изменения в декор иконостаса, выполняя в красках изображения херувимов на месте резьбы капителей.

В архивном деле о постройке данной церкви сохранилось описание содержания ее иконостаса. Индивидуальной особенностью Царских врат является размещение в них, кроме Благовещения, всех двенадцати апостолов и двух евангелистов. Местный ряд также имеет свои отступления от общепринятого канона. Прежде всего, в глаза бросается отсутствие иконы Богородицы с левой стороны Царских врат. На этом месте помещена храмовая икона Сошествия Святого Духа на апостолов. Замена образа Спаси-

теля на икону Святой Троицы не является принципиальной. Такой подход используют при создании иконостасов Троицких церквей (например, Троицкий собор Троице-Сергиевой Лавры). При этом, если учесть, что праздник Пятидесятницы (Сошествия Святого Духа на апостолов) также называют Троицей, то данная замена вполне уместна и условно соответствует церковным канонам.

Размещение на дьяконских (пономарских) дверях ветхозаветных первосвященников восходит к традиции более раннего периода. Однако эта тенденция сохраняется и в XVIII веке. Такие же иконографические сюжеты расположены на оборотной стороне дьяконских врат иконостаса тобольской кладбищенской церкви. Храм семи отроков эфесских был построен и освящен в 1774–1776 годах на Завальном кладбище г. Тобольска. На протяжении всей истории своего существования в храме не прекращались церковные службы. Соответственно, иконостасные образы также могут быть родными, созданными к моменту освящения храма [11, л. 4]. Это подтвердил стилистический анализ незаписанных икон местного ряда данного иконостаса.

Второй ряд иконостаса церкви томского завода относительно традиционен. Над Царскими вратами встала икона с сюжетом Тайной вечери, а по обе стороны от нее были размещены образы двенадцатых праздников. Программное содержание тумб соответствует иконографии расположенных выше образов. Под Троицей помещены ветхозаветные сюжеты: «Приходящие к Лоту ангелы» и «Встреча ангелов с Авраамом». Изначально именно этот (последний) иконографический извод послужил основой для создания иконы Троицы. Исторически данные события следуют друг за другом. После гостеприимства Авраама ангелы пришли к его племяннику Лоту, живущему благочестиво в развратном городе Содоме, чтобы возвестить о гибели Содома и Гоморры и вывести из их окрестностей Лота. Под образом Пятидесятницы помещен ветхозаветный сюжет о Вавилонском столпотворении. Здесь иллюстрируется взаимосвязь двух событий. И в том и в другом случае происходит процесс наделения группы людей знанием разных языков. Однако в Ветхом Завете эта мера выполнена для разъединения общности людей, а в момент рождения Христианской Церкви – для сплочения и объединения разных народов. Эта тема также отражена в богослужебных текстах [12, с. 151]. Под образами апостолов и мучеников расположены сюжеты их жизни и кончины. Однако уже спустя

около сорока лет вместо иконы мучеников Адриана и Наталии указывается образ апостола Андрея [13]. Не исключена вероятность записи изображения с изменением сюжета или полной замены иконы.

Традиция размещать большие многофигурные иконы на стенах интерьеров церквей сформировалась к середине прошлого века. Это обусловлено, с одной стороны, невозможностью выполнения храмовых росписей, с другой, наличием единичных, разрозненных иконостасных образов из разрушенных церквей. Исключением являются настольные иконы, расположение которых на столбах является многовековой традицией. Однако они обычно представляли собой одно- или двухфигурные композиции. Многофигурные композиции (Праздники) могли появляться в таком виде только в храмах, посвященных этому событию. Так это было в Софийско-Успенском соборе Тобольского кремля [14]. Соответственно, иконографические сюжеты ряда двенадцатых праздников, одинаковых больших размеров, относятся к содержанию алтарных преград. В храмах Алтая таких образов, стилистически датируемых XVIII – началом XIX века, немного. В этот ряд встает образ Крещения из Преображенской церкви г. Горно-Алтайска и Рождества Богородицы Покровского храма г. Камень на Оби. Обе церкви были открыты одними из первых (после периода гонений) в 80-х годах прошлого века. Первая икона имеет аналоги как в стилистическом, так и в композиционном плане в собраниях храмов городов Тобольска и Иркутска [9; 14]. В последней иконе влияние барокко просматривается не только в форме доски и жестах изображенных, но и одеждах фигур первого плана. Однако различные стилистические и художественные решения говорят о невозможности размещения данных памятников в одном иконостасе. Это свидетельствует о многообразии стилистических форм, воплощенных в иконостасных комплексах алтайских церквей.

В итоге можно выявить не только количество работ, выполненных А. Сумкиным, но и характер их художественного исполнения. Тобольский купец Александр Сумкин уже в 1771 году упоминается как барнаульский купец, а затем и как барнаульский посадский. В 1770-х годах этот мастер выполнил образы Святителя Николая и мученицы Екатерины для церкви томского завода Кузнецкого заказа. Кроме того, иконостасы каменного Петропавловского барнаульского собора, Одигитриевской церкви, храма Новопавловского завода и храмов г. Енисейска. Для сузунской Вознесенской церкви А. Сумкин создает ряд алтарных икон, плащаницу и хоругвь.

В это же время приступает к иконостасу Святодуховской церкви при Томском заводе Кузнецкого заказа. Графическое решение этого комплекса позволяет говорить об общих чертах исполнения и иконостаса соборной Барнаульской церкви. А. Сумкин остается в Барнауле до начала XIX века и выполняет ряд работ для Петропавловского храма. В 1796 году – аналойный образ св. Александра Невского, в 1797-м – золотил Евангелие. В 1805 году выполняет образ Спаса Нерукотворного и золотит к нему раму [15, л. 18]. Соответственно, потомственный тобольский купец меняет свой статус и местожительство в пользу профессиональной деятельности. Кроме того, можно говорить о том, что А. Сумкин не только состоялся как иконописец именно в г. Барнауле, но и привнес сюда приверженность к столичным тенденциям в стилеобразовании.

### Литература

1. ГААК Ф.1 О.1 Д. 484.
2. ГААК Ф.1 О.1 Д. 465.
3. Там же.
4. ГААК Ф.1 О.1 Д. 484.
5. Там же.
6. ГААК Ф. 50 О.11 Д. 73.
7. Алтайские горные офицеры XVIII–XIX веков: сборник документов. – Барнаул: Управление архивного дела Алтайского края, 2006. – 226 с. – С. 24.
8. ГААК Ф.1 О.1 Д. 484.
9. Крючкова Т. А. Иркутское Барокко. – М.: Новости, 1993. – 320 с. – С. 35.
10. ГААК Ф.1 О.1 Д. 484.
11. ГУТО Гос. архив г. Тобольска. Ф. 156 О.3 Д. 418.
12. Протоиерей Николай Озолин. Православная иконография Пятидесятницы. – М., Православное братство «Споручницы грешных», 2001. – 208 с.
13. ГААК Ф. 26 О.1 Д. 11077.
14. Софронова М. Н. Становление и развитие живописи в Западной Сибири в XVII – начале XIX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. – Барнаул, 2004.
15. ГААКФ 26 О1Д. 1249.

## References

1. GAAK F.1 O.1 D. 484.
2. GAAK F.1 O.1 D. 465.
3. Tam zhe.
4. GAAK F.1 O.1 D. 484.
5. Tam zhe.
6. GAAK F. 50 O.11 D.73.
7. Altayskie gornye ofitsery XVIII–XIX vekov: sbornik dokumentov. – Barnaul: Upravlenie arkhivnogo dela Altayskogo kraya, – 2006. – 226 p. – P. 24.
8. GAAK F.1 O.1 D. 484.
9. Kryuchkova T. A. Irkutskoe Barokko. – M.: Novosti,1993. – 320 p. – PP. 35.
10. GAAK F.1 O.1 D. 484.
11. GUTO Gos. arkhiv g. Tobol'ska. F. 156 O.3 D. 418.
12. Protoierey Nikolay Ozolin. Pravoslavnaya ikonografiya Pyatidesyatnitsy. – M., Pravoslavnoe bratstvo «Sporuchnitsy greshnykh», 2001. – 208 p.
13. GAAK F. 26 O.1 D. 11077.
14. Sofronova M. N. Stanovlenie i razvitie zhivopisi v Zapadnoy Sibiri v XVII – nachale XIX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.04. – Barnaul, 2004.
15. GAAK F26 O1 D. 1249.

УДК 75

### **КРУГ ОБРАЗОВ И ТЕМ В ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА ИВАНОВИЧА ФИЛИЧЕВА**

*Попова Наталья Сергеевна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [bublikova2007@yandex.ru](mailto:bublikova2007@yandex.ru).

В статье рассмотрены временные аспекты живописи кемеровского художника И. И. Филичева. Описаны основные направления творчества И. И. Филичева, очерчен круг образов и тем его творчества. На примере

анализа творческого метода художника выявлены особенности темпорального и пространственного измерения в живописных и графических произведениях И. И. Филичева.

**Ключевые слова:** живопись Кузбасса, время в искусстве, творческий прием, средства художественной выразительности.

## TERMS AND IMAGES THAT WORKS IN IVAN FILICHEV

*Popova Natalia Sergeevna*, PhD, Associate Professor of Department of Culturology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: [bublikova2007@yandex.ru](mailto:bublikova2007@yandex.ru).

The article describes the temporal aspects of Kemerovo artist I.I. Filichev's paintings, basic directions of I.I. Filichev's creativity, scope of the images and themes of his work. An analysis of the creative method of the artist reveals the features of temporal and spatial dimension in painting and graphic works of I.I. Filichev.

**Keywords:** Kuzbass painting, time in art, creative tool, a means of artistic expression.

Кемеровский художник Иван Иванович Филичев – яркая фигура сибирского искусства. Долгая творческая деятельность, узнаваемый творческий почерк художника, непрерывный поиск приемов и средств выражения художественной формы стали характерными особенностями творческого кредо художника.

Экспозиционная активность Ивана Ивановича Филичева стимулировала искусствоведов региона на публикации о художнике. Так, в кемеровских газетах в разные годы были представлены обзоры персональных выставок Ивана Ивановича. Во вступительных статьях к каталогам выставок разных лет имя Филичева – всегда в ряду профессионалов кузбасского искусства. Биографический подход в характеристике творческого кредо художника предложен кемеровским критиком З. Н. Естамоновой в обширной вступительной статье к каталогу работ И. И. Филичева. Среди публикаций последнего десятилетия следует отметить статью кемеровского искусствоведа Л. В. Оленич в газете «Кузбасс» 29 января 2014 года, посвященную критическому обзору персональной выставки Ивана Ивановича Филичева в Музее Православия на Земле Кузнецкой. В небольшой по объему газет-

ной статье Л. В. Оленич наметила один из наиболее интересных ракурсов рассмотрения творчества И. И. Филичева: взаимосвязь образного строя работ и поисков его формального решения. Работами художника интересуются западные галереи, предлагая свой ракурс видения его творчества.

В данной публикации внимание сосредоточено на одной из интересных проблем современного искусства – проблеме временного измерения в живописи. Живописные и графические работы И. И. Филичева пронизаны целостным и достаточно редким для современного искусства переживанием времени. Также в данной статье представлена характеристика сюжетно-образного круга произведений, проанализированы особенности творческого кредо художника.

Обращаясь к аспектам интерпретации времени в живописи, следует выделить два профиля временных измерений. С одной стороны, в живописи имеет место чистая длительность, проявляющаяся в периодах создания произведения, ее понимания современниками и потомками, его соотношением с историческим временем. Самые простые и очевидные проявления временного измерения живописи обусловлены временными периодами работы художника над произведением (от замысла до его воплощения). Чистая длительность также обуславливает восприятие, понимание и интерпретацию художественного произведения. Следует отметить, что длительность восприятия художественного произведения имеет как индивидуальный контекст для каждого зрителя, так и длительность в осмыслении, интерпретации произведения искусства профессиональным сообществом в целом. С другой стороны, временное измерение проявляется в интерпретации сюжета произведения средствами художественной выразительности. Время в композиции картины тесно переплетено не только с сюжетно-тематической канвой, но и пространственными решениями и с такими характерными приемами композиции, как динамика и ритм.

Исследование творчества И. И. Филичева в контексте временных измерений в изобразительном искусстве постепенно вышло из интереса к сложившемуся у Филичева способу работы над картиной. Работа над картиной растягивается у Ивана Ивановича на довольно продолжительное время. Он пишет по несколько часов в день с разными перерывами, иногда возвращаясь к, казалось бы, законченной работе через много месяцев. Пишет работы до тех пор, пока не придет понимание законченности. Живописные произведения художник создает постепенно и целостно, гармонизируя цветовые сочетания. Особая эстетика протяженного времени

накладывается на осмысление содержания произведения, интерпретацию его образности.

Восприятие работ Филичева зрителями зеркально повторяет временную протяженность создания произведения. Произведения художника с первого взгляда вызывают сильные эмоции у зрителя и в то же время располагают к вдумчивому длительному созерцанию. Сюжет раскрывается постепенно и завораживает своей целостностью и гармоничностью. Умиротворенность, внутренняя сила и созвучность окружающему миру присуща героям сюжетов его картин. Звонящая тишина и покой пронизывают пейзажи. Колористическое пиршество предлагает зрителю натюрморты. Но подлинное понимание замысла художника, содержания сюжета картины приходит после длительного визуального контакта с произведением. Картина открывает свое художественное своеобразие, и постепенно на первый план выходит не колористическое богатство, а организованный порядок цветовых пятен и линий, конструктивность линейной основы композиции. Но есть еще и третий уровень понимания работ И. И. Филичева. Когда работа этого художника становится частью интерьера, приходит понимание ее самодостаточности, она, как дорогое украшение, ценна своей гармонической завершенностью.

У И. И. Филичева пространство имеет особую структуру, что придает вневременной, созерцательный характер его произведениям. Она требует долгого зрительского восприятия и познания художественного замысла. Пространство его картин представляет собой предметный мир, овеянный человеческим присутствием через изображение силуэта, фигуры персонажа. Пространственность живописных работ художника построена на точном конструктивном рисунке, лежащем в основе композиции. Эта конструктивность рисунка И. И. Филичева не бросается в глаза и, скорее наоборот, скрыта сиянием цветовых пятен. Проявление конструктивного начала в композиции можно проследить в граненых поверхностях изображенных предметов, экспрессивных, но точных линиях силуэтов предметного мира картины. При общей статичности поз персонажей динамику работам придает движение кисти и конструктивность линейной основы рисунка. Художник отказывается от изображения воздушности пространственных построений, наполняя свои работы сиянием цвета, его энергетикой.

В своих живописных произведениях И. И. Филичев предстает великолепным колористом и мастером тонкой нюансировки линий. Колорит его произведений построен на звучных, сочных цветах, контрасте теплых и

холодных оттенков. Рассматривая круг произведений работ художника, можно выделить несколько направлений колористического решения. Так, например, в отдельную группу входят работы, в которых сильное звучание приобретают темные контурные линии изображенных предметов, при этом общий колорит работы решен в насыщенных, ярких цветовых сочетаниях. В противоположность этому колористическому приему есть произведения, в которых темного контура нет, и формы предметного мира, наоборот, раскрыты пространству и выразительны экспрессией цветового мазка. Еще большую экспрессию колорита и цветового мазка демонстрируют работы, выполненные маслом на картоне. В этих небольших по формату работах И. И. Филичев соединяет богатство колористического решения и рисунок кистью.

Показательны названия живописных произведений И. И. Филичева, завершающие задуманный автором художественный образ. В выборе словосочетания для названия явно прослеживается поэтическое отношение к создаваемой образности. Эмоциональное послание зрителю прочитывается в названии картины 2011 года «Спокойно, красиво». Приподнято-торжественное обращение к одному из излюбленных мотивов для натюрмортов чувствуется в названии картины 2013 года «Сирень, тебе признание мое». Умиротворенность и спокойная созерцательность отражена в названии картины «Красна Святая Русь». В названиях целого ряда картин И. И. Филичева сформулировано действие, изображенное в композиции работы. Например, в названии работы 2015 года, изображающей финал партии карточной игры, автор ставит эмоциональную точку игре – «Пулька расписана» (рис 1.).



*Рисунок 1. Пулька расписана. 2015, х.м. 60x70*

В картинах 2011 года «Будет буря» и «Идет осень» автор названием продолжает сюжет, представленный в работе. Названием картины «Осветило церковь солнце» 2011 года автор сделал акцент, дополняющий понимание художественности произведения. Или, например, в картине 2011 года «Природа и часовенка» художник названием уже задает определенное отношение к изображаемому пейзажу. Таким образом, выбором слова для названия, сочетанием слов, общим строением фразы названия художник формулирует свое эмоциональное восприятие картины и задает определенное настроение зрителю.

Более тонкое понимание времени в пространственных видах искусства переплетено с авторской интерпретацией сюжетно-содержательных линий. Содержательная основа его живописных произведений представляет собой сочетание и переплетение постоянных мотивов. В контексте изобразительного искусства мотив понимается и как постоянная тематическая тенденция, и как рефрен в интерпретации той или иной темы. Такой постоянной тематической тенденцией стал образ русских храмов и монастырей. Так, в работах «Мужской монастырь Киево-Печерской лавры», «Соборы города» храм выступает как главный герой. В других работах, таких как «Русь церковная», «Врата монастыря» (рис. 2), «Зеленый Собор», «Красна Святая Русь», образ храма играет двойную роль в композиционном построении. С одной стороны, храм является героем картины, с другой – выступает как элемент, организующий пространство, обозначает условия бытия немногочисленных человеческих образов. В пейзажах образ храма часто выступает рефреном, придающим одухотворенность пейзажу.



*Рисунок 2. Врата монастыря. 2015, х.м. 95x100*

Еще одна постоянная тема творчества И. И. Филичева – библейские образы. Они представлены в работах, выполненных маслом на картоне. Художник не прорабатывает сюжет библейской истории, не вводит детали, поясняющие подробности сюжета. Ему интересно создание квинтэссенции образности библейских персонажей ограниченным набором художественных средств – цветом, свободным мазком, характерной линией. Понять смысл библейского сюжета в работах И. И. Филичева можно по контурам, позам фигур, общей интонации работы.

Разнообразно интерпретированы натюрморты, представляющие собой целый веер направлений – от вполне реалистичных ансамблей из бутылок, фруктов и самовара («Старый самовар, старое вино, фрукты», 2012) (рис. 3) до знаково-символических интерпретаций букетов («Сиреневый букет», 2013 и «Сирень, тебе признание мое», 2013). Цветы сирени занимают особое место в образном круге творчества художника. Назвать его трактовку сиреневых букетов натюрмортом не поворачивается язык. Художественная интерпретация цветов сирени И. И. Филичева часто освобождена от своего реалистического образа, разнообразна в выборе выразительных приемов и полностью отдана во власть творческого эксперимента. На полотнах И. И. Филичева сирень получает свой живописный портрет, где эстетическое своеобразие составляет не природная грация цветка, а формотворчество художника.



*Рисунок 3. Старый самовар, старое вино, фрукты. 2012, х.м. 95x100*

Образ природы Кузбасса также является одним из направлений творчества художника. В числе работ с выраженным образом кузбасской природы можно выделить такие картины, как «Горная Шория», 2015, (рис. 4) «Шахтерский городок», 2011, «Старый Завод», 2011, «Завод и реки», 2011. Интересно, что, имея очень широкий арсенал средств художественной выразительности, Иван Филичев находит и подмечает такие особенности кузбасского пейзажа, которые позволяют отразить образ Кузбасса узнаваемо и в то же время через призму авторского видения.



*Рисунок 4. Горная Шория. 2015, х.м. 80x100*

Характеристика творчества И. И. Филичева была бы неполной без обращения к рисункам художника. Многочисленные рисунки И. И. Филичева разных лет, выполненные на листах небольшого формата тушью, представляют собой пример маэстрии рисовальных навыков художника. Иван Иванович делал рисунки всегда, но если в студенческие годы быстрые кроки на небольшом листке бумаги были упражнением для тренировки рисовальных мышц, то в 1990-е годы рисунки стали отдельным направлением в творчестве художника. В своих рисунках И. И. Филичев не ищет идеальных выверенных линий. Он пишет быстро и эмоционально, увлекаясь желанием – наиболее точно и полно выразить суть образа. Его рисунки – это фиксация мысли, идеи образа от общих форм к проработке точных деталей, конкретизирующих образ.

В заключение следует отметить, Иван Иванович Филичев – художник больших тем, которые звучат в его работах постоянными мотивами, каждый раз получая новое живописное решение. Творческий метод художника сформировался благодаря его дарованию тонкого колориста. Именно колористические решения, трактовка цветового пятна становятся ведущими в интерпретации образа. Временные измерения в картинах И. И. Филичева проявляются в разных вариациях: от чистой длительности в созидании произведения и осмысления зрителем до созерцательности и статичной самоценности образов и предметного мира, конструктивности пространственных построений и ее нюансировки цветом и тоном.

### Литература

1. Оленич Л. В. Картинки с выставки // Кузбасс. – 2014. – 29 января.
2. Естамонова З. Н. Вступительная статья в каталоге живописи и графики И. И. Филичева. – Кемерово: Агентство рекламных форм, 2006. – 42 с.

### References

1. Olenich L.V. Kartinki s vystavki // Kuzbass. – 2014. – 29 yanvaryaya.
2. Estamonova Z.N. Vstupitel'naya stat'ya v kataloge zhivopisi i grafiki I.I. Filicheva. – Kemerovo: Agentstvo reklamnykh form, 2006. – 42 p.

УДК 76.01

## МЕТАФОРИЧНОСТЬ ГРАФИКИ АНДРЕЯ ВЛАДИМИРОВИЧА ПАНИНА

*Пономарева Ксения Валерьевна*, студентка 4-го курса кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [tatkazarina@gmail.com](mailto:tatkazarina@gmail.com)

*Казарина Татьяна Юрьевна*, доцент кафедры дизайна, директор института визуальных искусств, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [tatkazarina@gmail.ru](mailto:tatkazarina@gmail.ru)

В статье представлен общий анализ особенностей уникальной графики российского актера театра и кино Андрея Владимировича Панина на основе коллекции, находящейся в одноименном музее Кемеровского государственного института культуры. Изучение графического творчества А. Панина позволило выявить ведущий прием, который использует мастер, – изобразительная метафора как художественное средство для выражения идеи; в качестве основных графических средств выразительности выступают – линия, точка, пятно. Сравнительный анализ его графики с искусством зарубежных и русских художников конца XIX–XX века следует рассматривать только в качестве уточнения отдельных моментов творческого индивидуального почерка в художественных образах А. Панина.

**Ключевые слова:** Андрей Панин, уникальная графика, изобразительная метафора, рисунок.

## **METAPHORICAL IN GRAPHIC WORKS OF ANDREI VLADIMIROVICH PANIN**

*Ponomareva Ksenia Valerievna*, 4-th Year Student, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ksushka7773@mail.ru

*Kazarina Tatiana Yurievna*, Associate Professor of Department of Design, Director of the Institute of Visual Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ivi-kemguki@mail.ru

The general analysis of features of unique graphics of Russian stage and film actor Andrey Vladimirovich Panin on the basis of the collection which is in the museum of Kemerovo State University of Culture and Arts is presented in the article. Studying the graphic creativity of A. Panin allowed to reveal the leading reception, which is used by the master, a graphic metaphor as a means for expression of idea; the line, point, spot act as the fixed graphic assets of expressiveness. The comparative analysis of its graphics with art of foreign and Russian artists of the end of the XIX–XX century should be considered only as specification of the separate moments of creative individual handwriting in artistic images of A. Panin.

**Keywords:** Andrey Panin, unique graphics, graphic metaphor, drawing.

Художественное творчество Андрея Владимировича Панина (1962–2013 годы), российского актера театра и кино, для широкой публики стало известно сравнительно недавно. Цель данной статьи, прежде всего, связана с представлением, исследованием специфики и особенностей графического творчества А. В. Панина. Предпосылками для изучения уникальной графики стало три момента: во-первых, открытие музея имени актера театра и кино Андрея Владимировича Панина в Кемеровском государственном институте культуры в сентябре 2014 года; во-вторых, исследовательская работа в рамках творческого проекта, связанного с созданием графического комплекса для данного музея; в-третьих, открытие выставки работ актера в г. Москва в 2015 году [1]. Среди экспонатов музея в Кемеровском государственном институте культуры есть коллекция уникальной графики актера, которая была передана в дар музею супругой актера Натальей Рогожкиной. На основе этих оригинальных графических рисунков стало возможным проведение исследования особенностей уникальной графики А. В. Панина и, таким образом, решение основной цели статьи [6].

На сегодняшний день нет теоретических исследований творчества А. В. Панина, которое не ограничивается только графикой, в нем есть и живописные работы. Имеется только ограниченная информация о его творчестве и отдельных художественных работах. И это объективно, так как Панин не был профессиональным художником, он был актером. Ценным можно считать высказывание по поводу его творчества одного из организаторов ежегодного фестиваля DOCA – 2015, искусствоведа, художника-графика Елизаветы Земляновой: «Картины Панина можно отнести к такому направлению, как сюрреализм. Работы <...> выполнены на высоком профессиональном уровне, как графические иллюстрации. Если бы Панин не был актером, он бы наверняка стал очень хорошим иллюстратором» [1]. Этот тезис позволил нам заняться изучением работ актера, творчество которого может претендовать на уровень профессионального искусства. Следует уточнить, что пока ни одна работа А. Панина, особенно в графике, не имеет названий, поэтому в данной статье предпринята попытка дать условное название некоторым из его графических работ.

Анализ его уникальной графики, проведенный нами за короткий период, позволяет сказать, что можно выявить внешнюю и внутреннюю характеристику в графических работах. В качестве внешней характеристики,

на наш взгляд, выступают основные выразительные средства черно-белой и цветной графики, к которым мы относим точку, линию и пятно. Точка, которая используется как самостоятельное средство в рисунке, очень гармонична в соединении с линией. Множество маленьких точек, действительно, рождает выразительную линию, и кажется, что именно линия – ведущее графическое средство в рисунках мастера. Также важна роль и пятна в графике Панина, нередко цветного пятна, которое расставляет акценты и подчеркивает образы. При помощи этих выразительных средств Андрей Панин «лепит» форму и создает пластически сложные графические образы. В качестве основных материалов он использовал маркер, ручку, акварель, уголь, карандаш и фактурную бумагу. Это основной арсенал художественных материалов современного профессионального художника-графика, работающего в станковой авторской графике. Хотя некоторые из этих материалов кажутся случайными, как например, ручка, но и она «работает» на бумаге виртуозно и художественно сложно. И это дает нам возможность сказать, что многочисленные графические зарисовки (или скетчи) мастера претендуют на уровень профессионального творчества.

К внутренней характеристике графики Панина можно отнести образный язык графических сюжетов, который требует длительного изучения. И здесь отличительной чертой, по нашему мнению, является желание художника выразить свой собственный взгляд на сложный окружающий нас мир. Образность находит выражение в многочисленных изобразительных метафорах. Зачастую художники-графики прибегают к метафорическому изображению действительности через призму собственного сознания. Таких примеров в искусстве XX и XXI века немало, так как метафора – характерная черта модернизма и постмодернизма в изобразительном искусстве. Метафорический язык работ А. Панина наполнен образами, воплощенными богатыми фантазиями актера, который перевоплощался не только на экране и на сцене, в рамках своей актерской профессии, но и в графике, на листе бумаги, подкрепляя художественные образы жизненными наблюдениями и подсознанием. В метафорических изображениях отображаются его собственная жизнь, мысли и действия. Сам художник не раз говорил, что в его образах он изображал себя, в его рисунках можно увидеть мимику и жесты актера, которые для него были естественны и органичны [1]. Такой способ самовыражения находили и другие художники прошлых периодов в исто-

рии изобразительного искусства. Далее нами представлен сравнительный анализ графики А. В. Панина и художников других эпох, близких по стилю изображения, образам и метафоричности к его творчеству.

Сравнительный анализ начнем с творчества английского графика Обри Бердслея (1873–1898 годы). Определенная патологичность многих рисунков Бердслея объясняется в какой-то мере тем, что он всегда стоял как бы на краю пропасти ввиду своей болезни. Бердслей в рисунках также «вел» жизнь своих героев, отождествлял себя с ними, проникался их психологией, характерами, нравами. Тяжелое соматическое заболевание (туберкулез) и осознание возможной скорой смерти способствовали формированию своеобразного характера, стремящегося жить как можно интенсивнее и успеть сделать как можно больше, и творчество Бердслея представляло часть этой жизни, полностью соответствуя ей [3]. Яркая выраженная экспрессия в образах, свободная линия в графике, пластически сложная форма пятна – такая же смелость присуща и графике А. Панина. Все образы находятся как бы в своем развитии, и создается впечатление того, что вот-вот выйдут за границы листа, и нередко даже выходят.

Сложно не заметить, что в графике Панина много иррационального, фантастического, что позволяет говорить нам о сюрреалистической направленности в работах, ведь отличительной чертой сюрреализма считается его пристрастие ко всему нарушающему привычные нормы – причудливая, иррациональная реализация творческой мысли. Сюрреалисты признавали главенство творческих сил над разумом. Ярчайшим представителем сюрреализма является Сальвадор Дали (1904–1989 годы) [4]. Его иррациональный мир на картинах помогает понять реальный мир вокруг, ощутить его, как бы раскрыть все не раскрытое ранее. Плавающие в пространстве предметы, существа можно наблюдать и в графических листах Панина. В данном случае образы подсознательны, они высвобождаются и возникают на листе, выходят друг из друга, наблюдаются их метаморфозы.

Некоторые изображения Панина косвенно напоминают творчество нидерландского художника Морица Эшера (1896–1972 годы). В процессе своей работы Эшер черпал идеи из математических статей, в которых рассказывалось о мозаичном разбиении плоскости, проецировании трехмерных фигур на плоскость и неевклидовой геометрии. Он был очарован всевозможными парадоксами и в том числе «невозможными фигурами».

О своих же работах Эшер говорил: «Математики открыли дверь, ведущую в другой мир, но сами войти в этот мир не решились. Их больше интересует путь, на котором стоит дверь, чем сад, лежащий за ней» [5]. В свою очередь, Панин как раз выходит за рамки поставленной «двери», его интересует «сад, лежащий за ней». Одной из работ можно дать метафоричное название «Время, бьющее по голове». Такое воспроизведение окружающего близко и к «формулам» русского художника Павла Филонова (1883–1941 годы). Он всегда утверждал, что «писать – это значит изучать <...> все, что есть во внешнем мире, и все, что есть в твоём внутреннем мире (ведь ты сам – кусок природы), во внутреннем мире любого человека» [2].

В графике А. В. Панина можно наблюдать и влияние политической жизни, его изобразительные рассуждения на эту тему очень разнообразны и многочисленны. Неуклюжесть образов, переходящая в шаржи, и ирония позволяют говорить о том, что Панин был равнодушен к ситуации в обществе, имел свою позицию в отношении политики и происходящего вокруг. У Панина наблюдается некоторая схожесть образов с образами знаменитых российских художников Кукрыниксов, а метафоричность воспроизведения реальности, ироничность изображаемых героев, ситуаций и предметов подобна шаржам и карикатурам. Рисунок в графике демонстрирует характер, темперамент, настроение художника, которое требовало именно необычного воплощения.

В заключение отметим, что графика А. В. Панина выявляет оригинальный подход к воплощению образов, особое видение окружающего мира, которое оставляет огромное впечатление и заставляет на мгновение остановить поток времени и задуматься над происходящим вокруг. Графика Андрея Панина является уникальным явлением для современной визуальной культуры. К особенностям его графического творчества, прежде всего, можно отнести: индивидуальный творческий почерк в создании образов; оригинальный профессиональный стиль; виртуозное владение графическими средствами выразительности в создании пластически сложных композиционных образов; метафоричность изобразительных образов. Метафора для мастера – это своеобразный способ отражения его мировоззрения, иносказательное изобразительное выражение своих мыслей по поводу происходящего, прежде всего, в общественной жизни и культурной среде, которая для него была профессиональной.

## Литература

1. В Москве в стенах ИГУМО в рамках III ежегодного фестиваля DOCA – 2015 прошёл премьерный показ картин Андрея Панина [Электронный ресурс] // Собеседник.ру. – URL: <http://sobesednik.ru/kultura-i-tv/2015-0423-vystavku-kartin-andreya-panina-prodlili-eshche-na-nedelyu>. – Загл. с экрана.
2. Дневник художника [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.mariatrudler.com/?p=29>. – Загл. с экрана.
3. Знаки одаренности художников [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.hudozhniki-znakiodarennosti.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=166&Itemid=43](http://www.hudozhniki-znakiodarennosti.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=166&Itemid=43). – Загл. с экрана.
4. Картины Сальвадора Дали: XX век глазами гения [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.dali-genius.ru/painting.html>. – Загл. с экрана.
5. Эшер Морис Корнелис: кто здесь? [Электронный ресурс] – URL: <http://smeyashka.livejournal.com/21785.html>. – Загл. с экрана.
6. Яковлева Н. Музей Андрея Панина открылся в Кемеровском государственном университете культуры и искусств [Электронный ресурс] // Учительская газета. – URL: <http://www.ug.ru/news/12989>. – Загл. с экрана.

## References

1. V Moskve v stenakh IGUMO v ramkakh III ezhegodnogo festivalya DOCA – 2015 proshel prem'ernyy pokaz kartin Andrey Panina [Elektronnyy resurs] // Sobesednik.ru. – URL: <http://sobesednik.ru/kultura-i-tv/20150423-vystavku-kartin-andreya-panina-prodlili-eshche-na-nedelyu>. – Zagl. sekрана.
2. Dnevnik khudozhnika [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.mariatrudler.com/?p=29>. – Zagl. s ekrana.
3. Znaki odarennosti khudozhnikov [Elektronnyy resurs]. – URL: [http://www.hudozhnikiznakiodarennosti.ru/index.php?option=com\\_content&v=article&id=166&Itemid=43](http://www.hudozhnikiznakiodarennosti.ru/index.php?option=com_content&v=article&id=166&Itemid=43). – Zagl. s ekrana.
4. Kartiny Sal'vadora Dali: XX vek glazami geniya [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.dali-genius.ru/painting.html>. – Zagl. s ekrana.
5. Esher Moris Kornelis: Kto zdes'?' [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://smeyashka.livejournal.com/21785.html>. – Zagl. s ekrana.
6. Yakovleva N. Muzey Andrey Panina otkrylsya v Kemerovskom gosudarstvennom universitete kul'tury i iskusstv [Elektronnyy resurs] // Uchitel'skayagazeta. – URL: <http://www.ug.ru/news/12989>. – Zagl. s ekrana.

## **О КАТЕГОРИИ КРАСОТЫ И ПОНЯТИИ ФОРМЫ: ВЗГЛЯД ХУДОЖНИКА НА ЛЮКСЕМБУРГСКИЙ САД**

*Воронова Ирина Витальевна*, кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: IRINAnika1005@rambler.ru

Данная статья посвящается описанию особенностей взаимосвязи категории красоты и понятия формы, идентичного художественному выражению, в теории (эстетический аспект) и практике в ракурсе изобразительного искусства. На примере графического произведения «Люксембургский сад», выявляются определенные моменты, свойственные процессу визуального воплощения характеристик категории красоты в конкретной эстетически выразительной форме. Люксембургский сад выбран в качестве исследуемого объекта, поскольку является образцом трансформации итальянских текстов в контексте традиционной культуры Франции. Задача статьи заключается в обосновании возможностей использования черт пластических объектов сада как основы для художественных образных форм графических работ. Также в статье делается вывод о том, что анализируемые объекты сада в ключе искусства графики соответствуют смысловым и формообразующим элементам.

**Ключевые слова:** графика, красота, скульптура, стиль, традиции, форма, эстетическая выразительность.

## **ABOUT THE CATEGORY OF BEAUTY AND THE CONCEPT OF FORM: AN ARTIST'S VIEW OF "JARDIN DU LUXEMBOURG"**

*Voronova Irina Vitalievna*, PhD of Culturology, Sr Instructor of Department of Arts and Crafts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: IRINAnika1005@rambler.ru.

This article is dedicated to the description of specific interrelation between the category of beauty and the concept of form which is identical to artis-

tic expression in theory and practice of the visual arts. Through the example of the graphical work “Jardin du Luxembourg” definite elements special to the procedure of the beauty category characteristics implementation in the concrete aesthetically-expressive form become apparent. “Jardin du Luxembourg” is chosen as a subject because it is the example of Italian texts transformation in the context of traditional French culture. The aim of this article is to prove the possibility of using the garden figurative objects traits as a basis for figurative artistic forms of graphical works. Besides, there is a conclusion in this article that analyzed objects of a garden in the graphical art way corresponding to conceptual and form-making elements.

**Keywords:** graphics, beauty, sculpture, style, traditions, form, aesthetically-expressive.

Многомиллионный город, расположенный на берегах Сены, – «живой» свидетель становления, трансформации в контексте национального своеобразия и дальнейшего развития больших стилей. Париж и другие города Франции можно назвать колыбелью готики (Нотердам де Пари, собор в Шартре, Реймский собор) и классицизма (церковь святой Женевиевы (Пантеон), площадь Согласия). Итальянский стиль эпохи Возрождения и его определенные тенденции, а также итальянское барокко можно сравнить с «индикаторами» скачкообразного процесса развития французской культуры и искусства. Это обстоятельство проявилось в осмысленном и органичном переводе «чуждых» итальянских текстов на внутренний язык знаковой системы культуры Франции, сложившейся за несколько веков. Virtuозная интерпретация элементов стиля барокко и дальнейшее пластическое моделирование его форм характерны для собора Дома инвалидов, Вандомской площади, Версаля и других объектов архитектуры Парижа. Трансформированные черты стиля эпохи Возрождения можно идентифицировать в архитектуре Лувра, отеля де Вильль (мэрии Парижа), сооружениях улицы Риволи, площади Вогезов и пр. Важно понимать, что архитектурное и культурное пространства мирового финансового центра, с одной стороны, и города с богатой историей, высеченной в «камне», с другой – не ограничиваются перечисленными стилями и примерами, в его эклектичности в целом есть еще многое, например, ар-нуво, модернизм, постмодернизм.

Париж – особенный город. Его атмосфера может быть родной, ма-нящей, причудливой и в то же время угрюмой, серой, иногда отталкивающей. В этом противоречии эклектичного современного облика города и его гармоничных, эстетически выразительных уголков (площади, сады, парки и пр.) скрыта сущность Парижа как объекта, представляющего интерес, прежде всего, для художников. В своих произведениях они выявляют специфику данного города, обусловленную нравами, традициями, ценностями французской культуры, не только через структуру и ритм элементов его архитектурного облика. Этот процесс сложный, поскольку требует от художников анализа и интерпретации изображаемой природы в соответствии с определенными содержательными моментами, поиска пластического языка. Подобное осмысление природы можно сравнить с присвоением абстрактному явлению конкретного материального выражения. Главными моментами в данном случае являются категория красоты (в качестве основы для содержания) и понятие формы (как основа для создания эстетически выразительного визуального облика). В этой связи в рамках статьи актуально описать особенности взаимосвязи эстетической категории красоты и художественного визуального воплощения ее характеристик в конкретной форме. Такое исследование целесообразно проводить, опираясь на конкретный пример, являющийся образцом трансформации «чуждых» текстов в контексте традиционной культуры. Это дворцово-парковый ансамбль Парижа – Люксембургский сад. Этой позицией определена задача статьи. Она заключается в рассмотрении пластических объектов Люксембургского сада как эстетически выразительных компонентов, являющихся основой для создания художественной визуальной формы произведений декоративной графики.

В окружении множества фонтанов, зеленых лужаек с пестрыми цветами, деревьев и пальм, пешеходных дорожек, скульптур, балюстрад, декоративных ваз возвышается здание Люксембургского дворца. Это сооружение воздвигнуто по приказу Марии Медичи в начале XVII века. В его архитектурном решении и декоративном оформлении фасада хорошо видны черты флорентийского зодчества эпохи Возрождения. Это обстоятельство связано с тем, что в качестве прообраза дворца, возведенного в Париже, использован проект итальянского Палаццио Питти, в котором выросла королева. Обладая мерой вкуса и чувством прекрасного, архитектор С. де Бросса сумел подвергнуть трансформации не только символы

итальянской культуры в контексте французского традиционного колорита, но и синтезировать элементы архитектуры Возрождения и стиля барокко. Поэтому здание дворца можно рассматривать как образец смешения больших стилей, с одной стороны, и создания новых культурных форм визуального пространства Франции, не лишенных итальянского флера, с другой.

Строительство Люксембургского дворца в соответствии с определенной стилистикой сопровождалось и обустройством прилегающей территории. Поэтому на 26 гектарах земли был разбит живописный сад. Этот роскошный дворцово-парковый ансамбль как пример формообразования неотрадиционных кодов является частью культурного наследия Франции. Атмосфера в этом саду пропитана неповторимой энергетикой, привлекающей ежедневно значительное количество туристов и парижан. Тонкие нотки витающего в воздухе сада настроения нашли отражение в строках мемуарной прозы А. А. Ахматовой о знакомстве с А. Модильяни. Романтикой, молодостью, счастьем, любовью пронизаны строки прозы, где герои сидели под старым черным зонтом «...на скамейке в Люксембургском саду, шел теплый летний дождь, около дремал *le vieux palais l'italienne*, а мы в два голоса читали Верлена, которого хорошо помнили наизусть, и радовались, что помним одни и те же вещи» (см. [9]). Журчащие струи фонтана сада, поэтично описанные в стихотворении М. И. Цветаевой «Люксембургский сад», наводят на мысль о желаемой в жизни идиллии. В монографии А. Г. Разумовской образ Люксембургского сада трактуется через взгляд И. Бродского, выстроенный на многообразных культурных параллелях. Так, по аналогии с Данте, этот сад символизирует человеческую жизнь. Мотив жизни при этом рассматривается как странствие [9]. В «20 сонетах к Марии Стюарт» И. Бродский подробно изобразил антураж сада и выразил свои размышления о жизни в следующих строках: «Земной свой путь пройдя до середины, / я, заявившись в Люксембургский сад, / смотрю на затвердевшие седины <...> И ты, Мари, не покладая рук, / стоишь в гирлянде каменных подруг – / французских королев во время оно – / безмолвно, с воробьем на голове» (см. [9]). Во взгляде О. де Бальзака на Люксембургский сад как на место скучной, чудаковатой старости и крикливого детства, напротив, ощущается ирония. Он сравнивает сад с местом, где «...поминутно натыкаешься то на трость, то на ватный капор» [2, с. 23].

Планировочное решение Люксембургского сада, выполненное в регулярном стиле, не представляет интереса в рамках исследования. Важным

моментом в статье является анализ художественной формы сада, наделенной внутренними содержательными характеристиками. Эти характеристики обусловлены особой суггестивностью сада, с одной стороны, которую он приобретает за счет обилия различных статуй. По мнению А. Г. Разумовской, именно скульптуры французских королей (Анна Австрийская, Мария Стюарт, Мария Медичи и др.), окружившие центральный партер сада, расширяют поле культурных и исторических реминисценций [9]. Общая структура сада и ее отдельные мотивы складываются не только из пластики и характера скульптур знатных особ, но и героев, богов Древней Греции и Рима, сложных композиционных ракурсов персонажей фонтанов (фонтан Марии Медичи, центральный фонтан). С другой стороны, содержательная часть художественного решения сада в целом основывается на совокупности категории красоты и понятии формы. Эта взаимосвязь проявляется в поиске особой эстетической выразительности не только для каждого элемента сада (балюстрад, лестниц, ваз, статуй, цветников), но и их совокупности, упорядоченности ритма с помощью акцентных точек в общей композиции.

Последовательность размещения объектов в пространстве сада также представляет интерес с точки зрения его восприятия художником. Образ сада формируется не только в процессе взаимосвязи и взаимодействия в нем абстрактного и материального. Результатом подобной корреляции перечисленных моментов можно считать появление разработанного художником пластического языка. Этим образным языком оперирует изобразительное искусство в целом, декоративная графика, в частности. В отношении к Люксембургскому саду, например, пластический язык является одним из выразительных средств визуального воплощения скульптурных композиций. Создание образа сада связано, в том числе, и с его принадлежностью к определенному стилю в искусстве. Поэтому по аналогии с синтезом культурных форм итальянской и французской знаковых систем при строительстве здания дворца в общем композиционном решении сада и его объектах главной характеристикой является эклектика. В этом саду можно обнаружить трансформированные черты итальянского искусства, коды, изначально «чуждые» знаковой системе французской культуры, но впоследствии органично вписанные в ее визуальное пространство. В этой связи в общем ансамбле благоустройства сада «чуждые» элементы стали «своими» в результате культурного синтеза.

Взгляд на Люксембургский сад как на комплексный объект не ограничивается перечисленными моментами. Наряду с рассмотрением сада через его образы, выраженные в скульптурах, например, важно подойти к его осмыслению со стороны эмоциональных, чувственных, символических образов, не лишенных определенного содержания. Это образы изобразительного искусства, в рамках темы статьи – графики. Эстетически выразительная визуальная форма этих образов, композиционная структура, как и их содержание, создаются графиком в результате художественного воплощения идеи красоты в будущем произведении. Эта идея интерпретируется художником по-разному. Главным в процессе переосмысления является то, что через идею красоты можно реализовывать национальное своеобразие любой традиционной культуры, ее внутренние идеалы. Поэтому значительный интерес в рамках темы статьи представляет уточнение понимания красоты как феномена эстетики.

В содержательном плане красоту можно рассматривать как самоценную эстетическую категорию, в которой соотношение внутреннего и внешнего выстраивается в соответствии с принципом целесообразности. При этом красота всегда чувственно выразима, ее идея может захватывать человеческую личность, наполняя переживаниями и вызывая определенный эмоциональный отклик [6, с. 52, 66]. Поэтому с помощью визуального выражения художественных образов осуществляется воспроизводство внутренних особенных идеалов конкретной культуры. По мысли У. Эко, постижение смысла красоты связано с дифференциацией ее содержательной основы. С одной стороны, красота является априорно прекрасным. Прекрасное, в свою очередь, называется красотой, потому что «оно – причина благоустройства и изящества всего <...> потому что оно всех к себе привлекает <...> все во всем сводит в тождество» [10, с. 29]. При этом прекрасное можно рассматривать как изысканное, идеальное, сопоставлять с оптимистическим сиянием, характерным для эстетического видения вселенной в эпоху Средневековья [10, с. 28]. Важно понимать, что в каждом национальном характере прекрасное находит свое индивидуальное выражение. Прекрасное олицетворяет, например, и возвышенное чувство, склонное к причудливому, и чувство великолепного. С другой стороны, эстетическая категория красоты по своему содержанию совпадает с полезным. По У. Эко, категория пользы в отличие от красоты восходит к латинскому слову «*aptum*» (уместный), а не «*pulchrum*» (красивый). Такая дифференциация связана с этимологией данных слов, где «...*pulchrum* есть

то, что прекрасно само по себе, а *aptum* – то, что красиво лишь при условии выполнения какой-то функции» [10, с. 26]. Эта эстетическая установка, в которой категории красоты и пользы не совпадают по форме, изначально разрабатывалась Сократом. В его рассуждении акцент сделан на существовании прекрасного как данности, отличной от отдельных и бесконечно разнообразных прекрасных предметов (см. [6, с. 61, 70]). Таким образом, постижение сущности прекрасного осуществляется в процессе наследования культурного опыта, например, через предметы античного искусства. Вследствие этого для понимания красоты в рамках темы статьи будем придерживаться точки зрения И. Канта, сопоставившего эту категорию с символом нравственного, фактором возвышения над удовольствием от чувственных истинных впечатлений [5, с. 375].

Категория красоты в эстетике неотделима от понятия формы, в искусстве – от ее визуального воплощения. С позиции философского знания форму можно трактовать как совокупность отношений, устанавливаемых между материей познания и его формой для получения систематического знания. Форма, прежде всего, является предметом познания. Если познание соответствует усвоенной привычке или естественному знаку внимания, например, не подразумевая под собой определенное состояние, то форму можно рассматривать в отрыве от материи [3, с. 161]. Таким образом, форма в общих чертах представляет собой рамки сознания, предшествующие полученному опыту. Если форма граничит с материей, то ее восприятие как формы предметов может наблюдаться в постижении их материальности.

Восприятие формы как эстетической категории эквивалентно художественному выражению. С одной стороны, выражение является результатом слияния двух определенных планов, в частности внутреннего (содержательного) и внешнего (формы). По А. Ф. Лосеву, взаимодействие этих планов в произведениях искусства в целом осуществляется в двух направлениях. Во-первых, при созерцании внешней формы индивиду свойственно выявлять ее содержательную основу, опираясь на собственный практический опыт. Во-вторых, в ходе исследования глубинной сути произведения реципиент умозрительно присваивает ему некое образное выражение [7, с. 183–184]. Согласимся с мнением В. В. Бычкова, что взаимосвязь внутреннего и внешнего в произведении намного сложнее. Так, например, в идеальных произведениях форма гармонически соответствует

содержанию. Наряду с этим доводом не менее убедительны и другие, где «...доказывается, что искусство возникает только тогда, когда содержание преодолевает форму <...> форма снимает и даже уничтожает содержание» [4, с. 287]. Таким образом, становится очевидным, что к проблеме формы и содержания при создании произведения искусства и его последующем восприятии индивидом следует подходить под конкретным углом. Это может быть культурологический взгляд на роль кодов знаковой системы любой национальной культуры в формировании художественно-образного языка произведения искусства. С другой стороны, художественное выражение формы связано не только с эмоциональным переживанием, поскольку оно говорит о соотношении смысла и мифа с окружающим их фоном [8, с. 154]. Эта соотнесенность может быть разной в зависимости от определенных вариаций их взаимодействия. Эстетическое начало выразительности также «...сконструировано при помощи тех или других материальных средств» [7, с. 185]. Это выражение является материальным воплощением различных визуальных форм, например, в технике пятновой, линейной графики, с использованием текстуры, цвета.

Момент художественного в форме связан с возможностью создания в ее структуре равновесия логической и алогической стихий. Специфика этой взаимосвязи, стремящейся к тождеству, скрыта, на наш взгляд, в понятии художественной формы. Эту форму можно рассматривать как цельный, объективно воспринимаемый индивидом миф. Во-первых, с помощью этой формы можно образно воспроизводить любую смысловую предметность [8, с. 45]. Идентичность между содержанием и темой произведения становится подвижной, поскольку «...во всех видах искусства сама тема играет лишь роль формы для определенного содержания» [1, с. 93]. Во-вторых, художественная форма предполагает наличие алогической инаковости смысла, понимание которого осуществляется реципиентом вне зависимости от изображения, поскольку выражению в целом в процессе его трансформации присваивается новая структура. В ее основе действует закон собственного построения [8, с. 45, 156]. Перечисленными позициями обусловлена проблема формообразования, актуальная для художников. Основным формообразующим средством в изобразительном искусстве становится художественный пластический язык.

Таким образом, воплощение характеристик красоты в конкретной форме может осуществляться в соответствии со следующими моментами:

- наследование культурного опыта (содержательного) через материальное выражение его знаков в конкретной художественной форме пластического языка;

- совокупность абстрактного (содержание) и материального (форма) в образе произведения;

- гармоничное соотношение между внутренним и внешним, образной формой и ее визуальным выражением, подвижность их элементов;

- создание новой структуры художественного выражения, выстраивающейся в ходе упорядоченности формообразующих элементов.

Вернемся к теме исследования Люксембургского сада. На конкретном примере декоративной графики рассмотрим процесс создания художником образа сада и его визуального воплощения в определенной форме с помощью пластического языка. Выбор этого примера обоснован особенностью изобразительной интерпретации натурального сюжета.

Рассмотрим диптих на примере трансформации композиции центрального фонтана, выполненный автором настоящей статьи (рис. 1). При взгляде с различных ракурсов на площадь фонтана можно наблюдать множество статуй, декоративных ваз с цветами, деревьев в кадках, открывающихся перспектив на Париж за пределами сада. Невзирая на виднеющиеся конструкции постмодернизма, площадь сада пропитана уютной атмосферой. Такой колорит ей придает подковообразный пандус вокруг фонтана, лестницами которого визуально и фактически создан котлован. Если стоять на пандусе у балюстрады, то особое впечатление производит нарочитый размер ваз по отношению к кажущимся миниатюрными скульптурам. Этот иллюзорный эффект положен в основу содержательной части диптиха.



*Рисунок 1. Диптих «Люксембургский сад»*

Выбранные для композиций листов диптиха видовые точки не совпадают с реальным пейзажем. Это обстоятельство связано с отсутствием в изображениях собственно фонтана, балюстрад, нескольких планов с газоном и декоративными деревьями, объектов современной архитектуры на горизонте. Такое формальное решение структуры произведения обусловлено поставленной художником задачей передать реципиенту нотки величественной атмосферы Люксембургского сада. Поэтому сформированный образ сада раскрывается с помощью нескольких элементов. Это декоративные вазы различной формы с обилием цветов, пальмы в кадках и наиболее выразительные по пластике, на взгляд автора диптиха, статуи. Важно, что используя минимум элементов, художник в работе передает и образ эпохи переходного для французской культуры периода от кодов стиля итальянского Возрождения к знакам стиля барокко. Такие моменты проявляются в четкости пропорций ваз, их декоративности, общей структуры сада, выдержанной в диптихе двумя планами. На первом плане размещены основные объекты композиции, на втором – представлены очертания пейзажа. За счет тонкого ощущения гармонии и соразмерности элементов человеку художником соблюден постулат эпохи, актуальный и для французского барокко. Таким образом, композиции листов диптиха выстроены на контрасте умышленно крупного размера ваз, стоящих на балюстраде, и «миниатюрных» скульптур, элементов пейзажа.

Найденное графиком визуально-образное решение для облика сада воплощено, с одной стороны, на основе пластических форм с плавными очертаниями, мягкими краями. С другой стороны, использованный в диптихе художественный язык отличается четкостью силуэтов за счет пятнового и тонального графического решения объектов, жесткостью линий в их конструкции. Подобной корреляцией, на первый взгляд, несовместимых в пластическом языке характеристик, передана атмосфера сада. Так, через подчеркнута четкие со стороны тени и одновременно растворяющиеся формы ваз и статуй со стороны света в образных и визуальных моментах раскрывается категория красоты в произведении графики. Наряду с этим важным в диптихе является колорит. Для создания образа сада художником выбраны цвета светлой охры, сиены натуральной, умбры, контрастные им ультрамариновый и индиго, оттенками которых в произведении создана цветовая гармония.

Таким образом, на основе описанного примера можно заключить, что объекты пластического искусства Люксембургского сада по их ракур-

су, форме, очертаниям в ключе искусства графики являются смысловыми и формообразующими элементами. Их трактовка в произведениях декоративной графики может сопровождаться следующими моментами:

- художественный образ Люксембургского сада в произведении графики представляет собой ядро с совокупностью абстрактного и материального. Это своеобразная визуальная оболочка объектов сада, сокращающая разрыв между их первичным и опосредованным восприятием реципиентом;

- эстетическая выразительность объектов сада является ценностной ориентацией в рамках восприятия традиционных особенностей французской культуры. Это обстоятельство проявляется в поисках визуальных решений художественных образов на основе конкретных кодов, свойственных знаковой системе данной культуры;

- создание графиком пластических форм, отсылающих реципиента к конкретным объектам сада, осуществляется им на основе чувственных, эмоциональных образов. Их содержательная сторона соответствует пережитому художником практическому опыту.

## Литература

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М., 1974. – 392 с.
2. Бальзак О. Булонский лес и Люксембургский сад // Собр. соч.: очерки, письма / пер. с фр. Р. И. Линцер. – М., 1960. – Т. 23. – С. 20–25.
3. Бергсон А. Творческая эволюция. – М., 2001. – 384 с.
4. Бычков В. В. Эстетика. – М., 2004. – 556 с.
5. Кант И. Критика эстетической способности суждения // Сочинения. – М., 1966. – Т. 5. – С. 201–379.
6. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. – М.; Харьков, 2000. – Т. 2. – 846 с.
7. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. – Киев, 1994. – 288 с.
8. Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М., 1995. – 383 с.
9. Разумовская А. Г. Иосиф Бродский: метафизика сада [Электронный ресурс]. – Псков, 2005. – URL: <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=429>. – Загл. с экрана.
10. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. – СПб., 2003. – 256 с.

## References

1. Arnkheym R. Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie. – M., 1974. – 392 p.
2. Bal'zak O. Bulonskiy les i Lyuksemburgskiy sad // Sobr. soch.: ocherki, pis'ma / per. s fr. R.I. Lintser. – M., 1960. – Т. 23. – P. 20–25.
3. Bergson A. Tvorcheskaya evolyutsiya. – M., 2001. – 384 p.
4. Bychkov V.V. Estetika. – M., 2004. – 556 p.
5. Kant I. Kritika esteticheskoy sposobnosti suzhdeniya // Sochineniya. – M., 1966. – Т. 5. – P. 201–379.
6. Losev A.F. Istoriya antichnoy estetiki. Sofisty. Sokrat. Platon. – M.; Khar'kov, 2000. – Т. 2. – 846 p.
7. Losev A.F. Problema khudozhestvennogo stilya. – Kiev, 1994. – 288 p.
8. Losev A.F. Forma. Stil'. Vyrazhenie. – M., 1995. – 383 p.
9. Razumovskaya A.G. Iosif Brodskiy: metafizika sada [Elektronnyy resurs]. – Pskov, 2005. – URL: <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=429>. – Zagl. s ekrana.
10. Eko U. Iskusstvo i krasota v srednevekovoy estetike. – SPb., 2003. – 256 p.

УДК 7.079

### ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ КОНКУРСОВ В СФЕРЕ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

*Казарина Татьяна Юрьевна*, доцент, директор института визуальных искусств, Кемеровской государственной институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [tatkazarina@gmail.com](mailto:tatkazarina@gmail.com)

В статье представлен ретроспективный анализ самого древнего конкурса в области искусств – Дельфийских игр, а также современное состояние конкурсного движения в сфере визуальных искусств в России и Кузбассе. Анализ современных конкурсов позволил определить структуру модели современного конкурса с основными ее компонентами, а также классифицировать конкурсы в сфере визуальных искусств по определенным группам (видам). Автор статьи делает акцент на федеральную и региональную нормативно-правовую базу, касающуюся поддержки молодых

талантов и в целом конкурсного движения в области визуальных искусств на современном этапе развития российской культуры.

**Ключевые слова:** конкурс, конкурсное движение, Дельфийские (Пифийские) игры, конкурсная среда, виды конкурсов искусств.

## PROBLEMS AND PROSPECTS OF CONTEST IN VISUAL ARTS

*Kazarina Tatiana Yuryevna*, Director of the Institute of Visual Arts, Associate Professor of Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: [tatkazarina@gmail.com](mailto:tatkazarina@gmail.com)

The article presents a retrospective analysis of the oldest competition in the field of art, the Delphic Games, as well as the current state of competitive movement in the field of visual arts in Russia and Kuzbass. An analysis of modern competition allowed us to determine the structure of a modern model of competition with its main components, as well as to classify the competitions in the visual arts of particular groups (types). The author focuses on the federal and regional regulatory framework regarding support of young talents and the overall competitive movement in the field of visual arts at the present stage of development of Russian culture.

**Keywords:** competition, competitive movement, Delphic (Pythian) Games, competitive environment, types of arts competitions.

В первые десятилетия XXI века конкурсное движение в сфере визуальных искусств отличается и разнообразием форм, и содержанием тематики, и уровнями проведения творческих конкурсов, и масштабами охвата участников, и используемыми технологиями.

Особенно актуализировались эти процессы в последние три года, после утверждения ряда федеральных нормативных документов, что и привело к существенному изменению российского художественного и информационного пространства. И в нарастающем потоке современных конкурсов все больше возникают проблемы, которые связаны как с организационными, художественными, так и экономическими аспектами.

Анализ истоков конкурсного движения в области искусств позволяет сделать вывод, что много веков конкурсное движение развивалось по ли-

нейной схеме, ритмически поступательно, повторяя определенный порядок в их организации. Подтверждением этому является история древнего высшего форума искусств – Дельфийских игр.

Культура проведения конкурсов искусств формировалась в Древней Греции, когда с 582 года до н. э. вместе с Олимпийскими играми проводились и Дельфийские (Пифийские) игры каждые четыре года, и это происходило в год, предшествующий Олимпийским играм. Античные Пифийские игры проводились в городе Дельфы у подножья горы Парнас и были посвящены прославлению бога Аполлона. Согласно писателю Павсанию, основателем Пифийских игр принято считать Диомеда, который и посвятил эти состязания Аполлону. Но по другой легенде Пифийские игры учредил сам Аполлон, который убил и замуровал в скале чудовищного змея Пифона, охранявшего древнее прорицалище, а на этом месте появилось святилище Аполлона [2, с. 179–180]. В честь победы Аполлона учреждены Дельфийский оракул и новый Агон. Управление играми осуществляла Дельфийская Амфиктиония – совет двенадцати греческих племен. Пифийские игры нашли свое отражение в древнегреческом искусстве, в виде сохранившейся до наших дней бронзовой статуи Дельфийского возничего (474 год до н. э., Дельфийский археологический музей), которая является частью композиции, созданной в ознаменование победы команды колесниц на Пифийских играх. Но история игр была прервана в 394 году последним римским императором Феодосием, который назвал их языческими. И только в начале XX века они возродились: с 1927 по 1930 год в Греции стал проводиться Дельфийский фестиваль, который в полной мере стал аналогом античных Пифийских игр, но Вторая мировая война вновь прервала ход высшего форума искусств.

Новая эпоха Дельфийских игр в мире и России началась в ноябре 1999 года, когда в г. Саратове прошли Первые Российские молодежные Дельфийские игры. Следует сказать, что современный формат Дельфийских игр, естественно, отличается от древних игр. Они проводятся в форме конкурсов и фестивалей по номинациям, входящим в 6 видов искусств: исполнительское, изобразительное, словесное, прикладное, социальное, экологическое; творческие состязания проводятся по 42 номинациям в области искусств, в том числе и визуальных – фотография, плакат, граффити, веб-дизайн, народные промыслы и др.

Современные Дельфийские игры представляют собой эффективный инструмент сохранения и развития культурного наследия, поиска и под-

держки юных талантов, содействия межкультурному диалогу. На сегодняшний день в Международном Дельфийском движении, возглавляемом Международным Дельфийским комитетом (штаб-квартира расположена в Москве), участвуют более 36 стран. Вокруг этого конкурса всегда много противоречивых мнений: от положительных до критики. Отчасти причиной этому является огромное финансирование этого конкурса. Например, в 2013 году Новосибирская область взяла на себя весомую часть финансирования всех мероприятий: бюджет Дельфийских игр – 2013 составил 35 млн рублей, из них 10 млн выделил исполком Национального Дельфийского Совета России, а 25 млн рублей – Новосибирская область как принимающая сторона. Поэтому не все регионы смогут в полной мере осуществлять финансирование всей конкурсной программы игр.

В настоящее время реализуется несколько уровней Дельфийских игр: Дельфийские игры России (в 2015 году – четырнадцатые игры); Дельфийские игры государств участников СНГ (в 2015 году – десятые игры); Всемирные Дельфийские игры (в 2008 году – вторые игры); открытые молодежные Европейские Дельфийские игры (в 2014 году – первые игры). Дельфийские игры проводятся в целях практического воплощения идеи проведения высшего форума искусств, который дает импульс к приумножению культурных традиций, сохранению и развитию национальных культур, способствует реализации творческих способностей и гармоничному развитию личности. Серьезная информационная поддержка в виде сайта, интернет-телевидения (Дельфик ТВ) позволяют сделать этот форум искусств известным как в России, так и в мировом художественном сообществе.

Анализ современного состояния российского конкурсного движения в сфере визуальных искусств выявляет совершенно другую модель конкурсного движения, которая, на первый взгляд, кажется сложной, но при ее изучении можно сказать, что в ней есть основные элементы организованной структуры – участники (органы управления; организаторы; педагоги, преподаватели; дети, учащиеся, студенты; зрители; родители), конкурсная среда (образовательные учреждения, учреждения культуры, выставочные залы, интернет-среда и т. д.), условия (нормативная база – положение, программа, приказы и др.; реклама – графический комплекс, баннер, информационные письма и т. д.; информационная и грантовая поддержка – СМИ, социальные сети, сайты, фонды, программы и т. д.), результаты (жюри

специальное, интернет-голосование; итоги – дипломы, спецпризы, благодарственные письма, отчеты и т. д.). Все эти компоненты взаимодействуют, имеют качественно новое содержание, а кроме того, – тенденцию к обновлению и развитию. Обратимся лишь к некоторым из перечисленных компонентов и элементов, которые в большей степени подвержены изменениям или определенным рискам.

Конкурсная среда имеет первостепенное значение в организации любого конкурса. Если раньше конкурсы локализовались только в Москве и, преимущественно, в областных центрах Российской Федерации, то сегодня география конкурсов расширяется, информация о них аккумулируется в интернете на специальных сайтах. Но риски, связанные с расширением границ конкурсного движения, возрастают, особенно с привлечением к нему интернет-среды. К информации, которая представлена на сайтах, в социальных сетях, необходимо относиться осторожно, внимательно изучая Положения этих конкурсов, так как не все они дают гарантии конкурсного соперничества, а порой являются коммерческим предложением с предоставлением готовых дипломов. Большого доверия заслуживают конкурсы, которые проводят организации культуры, образовательные учреждения и организации высшего образования при грантовой поддержке Министерства культуры РФ, крупных российских общественных фондов.

Так, в 2015 году институт визуальных искусств Кемеровского государственного института культуры (КемГИК) стал соучредителем нескольких больших творческих конкурсов различного уровня при поддержке федеральных и региональных целевых программ: V Областной конкурс «Анимация. Школа. Кузбасс» (г. Кемерово, февраль – май 2015); V Открытый Всесибирский фестиваль-конкурс искусств имени Михаила Матвеевича Вернера (г. Кемерово, май – июнь 2015); VII Международный фестиваль короткометражного кино и анимации «Видение» (г. Кемерово, октябрь – ноябрь 2015); IV Международный фестиваль-конкурс «Арт-Проспект» (г. Кемерово, институт визуальных искусств КемГИК, ФЦП «Культура России (2012–2018 годы)», май – ноябрь 2015) [1].

Условия проведения конкурсов могут быть разными – с привлечением партнеров, спонсоров, при грантовой поддержке. Следует заметить, что коммерциализация многих процессов в культуре не обошла и конкурсное движение, поэтому некоторые международные конкурсы в России и в мире поставлены на коммерческую основу, и к ним следует отнести глобальный

международный проект – международные конкурсы-выставки современного искусства «Неделя искусств» (ArtWeek; Европейская неделя искусств, Сибирская неделя искусств, Уральская неделя искусств, Китайская неделя искусств и др.), которые интересны с точки зрения соревновательности участников и их работ, но требуют больших финансовых вложений для участия в них. Этот проект является примером интеграционных процессов в современном конкурсном движении, когда один и тот же конкурс международного уровня расширяет свои границы и проводится в разных странах мира, оформляя собственное художественное и информационное пространство.

Ежегодное финансирование конкурсного движения в России связано с проведением интеллектуальных и творческих конкурсных мероприятий для детей и молодежи в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018 годы)» (п. 20.), но технические задания по данной программе с каждым годом изменяются в соответствии с новыми федеральными документами. В настоящее время приоритетным и обязательным в творческих конкурсах становится привлечение юных и молодых талантов до 17 лет (включительно). Так, по Федеральной целевой программе «Культура России» в 2013 и 2015 годах были проведены III и IV Международные фестивали-конкурсы «АртПроспект» (г. Кемерово, КемГУКИ (КемГИК)), причем, если в 2013 году на конкурс было прислано около 1200 заявок и работ, из них более 500 – это работы детей и учащихся до 18 лет, то уже в 2015 году – около 1500 работ, и из них более 800 – это работы детей и учащихся до 18 лет. И тенденции к постоянному увеличению количества юных участников актуализируются в российских конкурсах любого уровня.

В настоящее время все эти тенденции и процессы подкрепляются нормативно-правовой базой, утвержденными федеральными документами:

- Концепция общенациональной системы выявления и развития молодых талантов (2012 год) [3];

- Федеральные государственные требования для реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств (2012 год);

- Типовое Положение об образовательном учреждении дополнительного образования детей (2012 год) [6];

- Создание Национального координационного совета по поддержке молодых талантов России (2012 год) [5];
- Федеральная целевая программа «Культура России (2012–2018 годы)»;
- Федеральная целевая программа развития образования на 2016–2020 годы (2015 год) [7] и др.

Во всех этих федеральных документах прослеживается единая «генеральная линия», направленная на выявление, поддержку и развитие творческого потенциала одаренных детей и молодежи. И особую миссию в решении этого вопроса должно сыграть, прежде всего, дополнительное образование детей – детские школы искусств, детские художественные школы, а также художественные образовательные учреждения среднего профессионального образования и образовательные организации высшего образования (художественно-творческой направленности).

В Федеральных государственных образовательных стандартах (ФГОС) высшего профессионального образования по творческим направлениям подготовки приоритетной является художественно-творческая деятельность, и в Федеральных государственных требованиях (ФГТ) также отмечается, что важной составляющей творческой заинтересованности учащихся является их приобщение к конкурсно-выставочной деятельности. С этим положением связано и ежегодное планирование творческой и культурно-выставочной деятельности образовательных учреждений и организаций разных уровней, которое стало обязательным в связи с мониторингом комплекса мер по реализации Концепции общенациональной системы выявления и развития молодых талантов. А новая Федеральная целевая программа развития образования (ФЦПРО) на 2016–2020 годы, утвержденная в мае 2015 года, определяет, что «в рамках мероприятия 3.4 будет реализован комплексный проект “Развитие общенациональной системы выявления и развития молодых талантов”, направленный на развитие интеллектуальных и творческих конкурсных мероприятий для учащихся и студентов. Федеральную поддержку на конкурсной основе получают всероссийские и межрегиональные мероприятия, охватывающие значительную аудиторию, имеющие успешный опыт реализации и механизмы информационной поддержки, а также способствующие интеллектуальному и творческому развитию учащихся и студентов, формированию у них новых навыков и компетенций» [7, с. 29].

В Типовом Положении об образовательном учреждении дополнительного образования детей (2012 год) также делается акцент на выявление и развитие творческого потенциала одаренных детей [6]. С этой целью в 2012 году создан Национальный координационный совет по поддержке молодых талантов России. А на региональном уровне, в Кемеровской области, уже с 2010 года действует областной межведомственный координационный совет по поддержке талантливой молодежи при губернаторе Кемеровской области (КО) и реализуется Программа по созданию региональной системы поиска и поддержки талантливых детей и молодежи в КО на 2010–2015 годы. В Кузбассе специально для поддержки талантливых детей и молодежи, преуспевающих в сфере профессионального освоения различных видов искусства (в том числе, изобразительного искусства), с 1992 года действует Губернаторский культурный центр «Юные дарования Кузбасса», который помогает талантам получить признание в обществе. На сайте этого центра представлены сведения обо всех юных талантах в области искусств, и эти сведения постоянно обновляются.

Разработка электронных ресурсов стала важной составляющей деятельности образовательных учреждений в связи с проведением конкурсов. С целью объединения и систематизации детского художественного творчества учащихся художественных школ и художественных отделений школ искусств г. Кемерово, расширения социального и сетевого партнерства, с 2014 года начал работу виртуальный музей Музеон [4]. И это позволяет популяризировать и транслировать творчество учащихся художественных отделений школ искусств и художественных школ г. Кемерово в мировое информационное художественное пространство. В КемГИК действует открытая интернет-выставка творческих проектов «АртПроспект» – это уникальный проект, который является альтернативой выставок в закрытых (или открытых) экспозиционных помещениях и выставочных пространствах; площадка для демонстрации и продвижения собственных творческих проектов [1].

Анализ конкурсного движения в России и Кузбассе за последние пять лет (2010–2015 годы) позволяет классифицировать современные конкурсы по визуальным искусствам, выделяя в этой классификации определенный показатель:

**- по уровням:** международный (IV Международный фестиваль-конкурс «АртПроспект» г. Кемерово; Международный фестиваль-конкурс

детского и юношеского творчества «Твой мир – 2015», г. Пицунда, Абхазия; Международный фестиваль сибирской керамики, г. Новосибирск; Международный конкурс детского художественного творчества «Птицы поднебесья», г. Белорецк, Башкортостан; Международный студенческий фестиваль рекламы, г. Москва; Международный фестиваль короткометражного кино и анимации «Видение» г. Кемерово); всероссийский (Всероссийский конкурс социальной рекламы «Новый Взгляд», г. Москва; Всероссийская выставка-конкурс «Фейсконтроль», г. Томск); межрегиональный (Межрегиональный фестиваль-конкурс «Свет олимпийского огня», г. Кемерово; Межрегиональный фестиваль-конкурс детского прикладного творчества «Крупеничка», г. Томск), региональный (ежегодный открытый Всесибирский фестиваль-конкурс искусств имени М. М. Вернера, г. Кемерово), областной (областной конкурс детско-юношеских театров моды и студий костюма «Волшебный мир сказки», областной конкурс плакатов «Чистое слово», областной конкурс «Рисуем радугу Кузбасса», г. Кемерово), городской (городской конкурс изобразительного творчества «Краски детства моего!», г. Кемерово) и др.;

- **по возрастным категориям:** конкурсы детского творчества (дети до 17 лет включительно), конкурсы детского и юношеского творчества (до 25 лет включительно), конкурсы молодежного (студенческого) творчества или искусства (молодые художники и студенты художественных образовательных учреждений до 35 лет включительно), конкурсы профессионального искусства (художники, члены творческих союзов, преподаватели художественных образовательных учреждений и организаций, без возрастных ограничений);

- **по тематике:** тематика года (культуры – 2014, литературы – 2015, кино – 2016 и т. д.), социально значимые темы («Здоровье нации», «Здоровье планеты? В моих руках!», «Новый взгляд», «Крым, который я люблю» и др.), сезонные темы («Рисуем времена года», «Золотые краски осени», «Новогоднее настроение», «Зимняя сказка»), национальные темы («Крупеничка») и др.;

- **по видам или жанрам искусств:** конкурс рисунка, конкурс графики, конкурс живописи, интерплэнэр, конкурс декоративно-прикладного искусства, конкурс дизайна, конкурс фотографии, фестиваль кино, фестиваль граффити, конкурс пейзажа, конкурс портрета и автопортрета и др.;

- **по художественным технологиям и техникам:** традиционные (живопись, графика, рисунок, скульптура, керамика, народные промыслы и др.); нетрадиционные (инсталляции, мурал-арт, видеоинсталляции, коллаж, ассамбляж, реди-мейд, компьютерная графика и др.)

- **по форме:** интернет-конкурс (межрегиональный интернет-конкурс художественного творчества «Я живу на земле Сибирской», г. Кемерово), арт-галерея (Балтийская арт-галерея, г. Калининград), арт-проект (Международный арт-пленэр «Страна магнолий», г. Сочи; Международный арт-проект «Фейсконтроль», г. Томск), выставка-конкурс (Международная выставка-конкурс «Край родной, навек любимый», г. Магнитогорск), форум искусств (Дельфийские игры), фестиваль-конкурс (Международный фестиваль короткометражного кино и анимации «Видение», г. Кемерово; Международный фестиваль-конкурс «АртПроспект», г. Кемерово; Международный фестиваль-конкурс детского и юношеского художественного творчества «Открытая Европа – Открытая Планета», г. Москва), олимпиада искусств (городская олимпиада по истории изобразительного искусства, г. Кемерово); неделя искусств (Европейская неделя искусств, Уральская неделя искусств, Сибирская неделя искусств), фестиваль искусств (Международный фестиваль искусств «АртПространство. Амур», г. Благовещенск) и др.;

- **по видам финансирования:** грантовая поддержка Министерства культуры РФ (Федеральная целевая программа «Культура России» (2012–2018 годы)); грантовая поддержка Министерства образования и науки РФ (гранты Президента РФ для лиц, проявивших склонности к техническому и гуманитарному творчеству, изобретательству, поступившим в образовательные организации высшего образования); гранты общественных и частных фондов (фонд Михаила Прохорова, Межрегиональный общественный фонд «Мир молодежи»); региональная поддержка талантов (Губернаторский культурный центр «Юные дарования Кузбасса») и др.

Таким образом, интенсивное развитие современного конкурсного движения в начале XXI века обусловлено несколькими факторами:

*во-первых*, формированием на федеральном и региональном уровнях нормативно-правовой базы для развития современного конкурсного движения (с 2012 года);

*во-вторых*, появлением федеральных и региональных программ, связанных с поддержкой и финансированием в области искусства (ФЦП «Культура России»; Федеральное агентство по делам молодежи «Росмолодежь»; Губернаторский культурный центр «Юные дарования Кузбасса», многочисленные фонды и др.);

*в-третьих*, развитием художественных технологий в визуальных искусствах (появление новых художественных материалов, художественных технологий и техник выполнения);

*в-четвертых*, компьютеризацией в искусстве, изменением формы представления конкурсных работ и формата проведения конкурсов (компьютерная графика, интернет-конкурсы, видеоинсталляции, видеоарт и др.);

*в-пятых*, расширением границ конкурсного движения, интеграцией российского и мирового конкурсного движения;

*в-шестых*, коммерциализацией больших международных проектов и конкурсов.

Все вышесказанное позволяет сделать вывод, что перспективы развития конкурсного движения будут связаны с увеличением количества творческих конкурсов в сфере визуальных искусств, а для качественного их проведения, в соответствии с новыми требованиями и техническими заданиями, актуальной становится организация сетевого взаимодействия между всеми участниками и учредителями конкурса: органами управления, образовательными учреждениями и образовательными организациями культуры и искусства и др.

## Литература

1. АртПроспект [Электронный ресурс]: виртуальная выставка КемГИК. – URL: <http://art.kemguki.ru/>
2. Гусманов И. Г. Греческая мифология. Боги. – М.: Наука, 2009. – С. 179–180.
3. Концепция общенациональной системы выявления и развития молодых талантов [Электронный ресурс]: утверждена Президентом РФ 03 апреля 2012. – URL: [https://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_131119/](https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_131119/). – Загл. с экрана.
4. Музеон [Электронный ресурс]: виртуальный музей. – URL: <http://www.muzeon42.ru/>

5. О Национальном координационном совете по поддержке молодых талантов [Электронный ресурс]: Постановление Правительства Российской Федерации от 10 сентября 2012 г. № 897. – М. – URL: <http://www.rg.ru>. – Загл. с экрана.
6. Об утверждении Типового положения об образовательном учреждении дополнительного образования детей [Электронный ресурс]: Приказ Министерства образования и науки РФ от 26 июня 2012 г. № 504. – М., – URL: <http://www.garant.ru/>. – Загл. с экрана.
7. Федеральная целевая программа развития образования на 2016–2020 годы [Электронный ресурс]: Постановление Правительства РФ от 23 мая 2015 г. № 497. – М. – URL: <http://www.obrnadzor.gov.ru/>

### References

1. ArtProspekt [Elektronnyy resurs]: Virtual'naya vystavka KemGIK. – URL: <http://art.kemguki.ru/>
2. Gusmanov I.G. Grecheskaya mifologiya. Bogi. – М.: Nauka, 2009. – P. 179–180.
3. Kontsepsiya obshchenatsional'noy sistemy vyyavleniya i razvitiya molodykh talantov [Elektronnyy resurs]: utverzhdena Prezidentom RF 03 aprelya 2012. – М. – URL: [https://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_131119/](https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_131119/). – Zagl. s ekrana.
4. Muzeon [Elektronnyy resurs]: virtual'nyy muzey. – URL: <http://www.muzeon42.ru/>
5. O Natsional'nom koordinatsionnom sovete po podderzhke molodykh talantov [Elektronnyy resurs]: Postanovlenie Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 10 sentyabrya 2012 g. № 897. – М. – URL: <http://www.rg.ru>. – Zagl. s ekrana.
6. Ob utverzhdenii Tipovogo polozheniya ob obrazovatel'nom uchrezhdenii dopolnitel'nogo obrazovaniya detey [Elektronnyy resurs]: Prikaz Ministerstva obrazovaniya i nauki RF ot 26 iyunya 2012 g. № 504. – М.. – URL: <http://www.garant.ru/>. – Zagl. s ekrana.
7. Federal'naya tselevaya programma razvitiya obrazovaniya na 2016–2020 gody [Elektronnyy resurs]: Postanovlenie Pravitel'stva RF ot 23 maya 2015 g. № 497. – М. – URL: <http://www.obrnadzor.gov.ru/>

## **ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ МОЛОДЕЖИ В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

*Фролова Татьяна Валерьевна*, директор ГОУ СПО «Кемеровский областной художественный колледж» (г. Кемерово, РФ). E-mail: [tvt\\_kultura@mail.ru](mailto:tvt_kultura@mail.ru)

В статье рассматриваются проблемы формирования эстетической культуры современной молодежи на примере реализации социально-культурного проекта «Молодые передвижники» Кемеровского областного художественного колледжа. Эмпирической базой исследования стали учреждения среднего профессионального образования и культуры г. Кемерово. В ходе реализации проекта был сделан акцент на то, что формирование художественно-эстетической культуры учащейся молодежи имеет свои особенности, которые связаны с высокими познавательными потребностями личности, потребностью в новых высоких эстетических впечатлениях, эстетических эмоциях, связанных с развитыми зрительными и слуховыми навыками, умением оперировать основными эстетическими категориями.

**Ключевые слова:** эстетическое воспитание, живопись, социально-культурная среда, проект, личность, молодежь.

## **FORMATION OF AESTHETIC CULTURE OF YOUTH IN MODERN ART SPACE**

*Frolova Tatiana Valerievna*, Director of “Kemerovo Regional College of Fine Arts” (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: [tvt\\_kultura@mail.ru](mailto:tvt_kultura@mail.ru)

The article deals with the possibility of formation of aesthetic culture of young people by implementing socio-cultural project “Young Wanderers” of “Kemerovo Regional College of Fine Arts.” The urgency is due to one of the principles of the state policy in the field of education – free development of personality, creating the conditions for its self-determination and self-realization. The empirical base of the study was the establishments of vocational education and culture of Kemerovo. During the project, emphasis was placed on the fact

that the formation of artistic and aesthetic culture of students has its own characteristics that are associated with higher cognitive needs of the individual, the need for new high aesthetic impressions, aesthetic emotions associated with visual and auditory skills development, ability to handle basic aesthetic categories. The research has shown that the formation of artistic and aesthetic culture of the person in the art space is impossible without the support of social activity that stresses the relationship of aesthetics and social knowledge of the world.

**Keywords:** aesthetic education, painting, social and cultural environment, project, personality, youth.

Формирование эстетической культуры студенческой молодежи является одной из наиболее актуальных проблем современного российского общества. Прагматизация всех сторон жизни ведет к духовному оскудению жизни человека и общества в целом. Это стало причиной изменения целевых приоритетов в образовании и воспитании молодежи, основными компонентами которых является развитие личности, создание условий для воспитания культуры человека и формирования структуры его ценностных ориентаций. Так, современный исследователь проблем эстетического воспитания молодежи О. М. Воропаева отмечает в качестве основного недостатка современного зарубежного и отечественного образования «обнищание души при обогащении ее информацией» [1].

Процесс формирования эстетической культуры студенческой молодежи, развития и становления молодого человека как личности происходит во взаимодействии с окружающей социально-культурной средой, которая оказывает на этот процесс решающее влияние посредством самых разных социально-психологических факторов и в определенном художественном пространстве.

«Социокультурная среда» сегодня становится ключевым понятием современного общества, наиболее точно характеризующим его культурную и духовную составляющую. В этой связи формирование и развитие социокультурной среды становится важнейшим условием социализации личности, особенно в период становления и определения жизненных планов.

Анализ научной литературы позволил нам определить основные научные тезисы, характеризующие понятие «социокультурная среда» – это, во-первых, результат всей совокупности культурной деятельности общест-

ва – прошлой и настоящей (включая инфраструктуру организаций социально-культурной сферы, произведения искусства и т. п.); во-вторых, это институт приобщения граждан к нравственным ценностям, хранимым ею; в-третьих, это область творческой реализации духовного потенциала личности [1; 8; 9].

Приобщение молодежи к культурным ценностям поколений является приоритетной задачей системы образования и культуры [7; 9]. В этой связи художественное пространство как одна из составляющих социально-культурной среды обладает большим потенциалом в формировании эстетической культуры молодежи.

В условиях динамичного социально-экономического развития российского общества особую общественную значимость приобретает проблема развития художественно-эстетической культуры. Интеграция системы среднего профессионального образования в социально-культурную среду региона позволяет создать условия для художественно-эстетического развития учащейся молодежи и выполнить заказ общества на формирование и воспитание разносторонне развитой творческой личности.

Закон Российской Федерации о культуре трактует понятие «культурные ценности» как «нравственные и эстетические идеалы, нормы и образцы поведения, языки, диалекты и говоры, национальные традиции и обычаи, исторические топонимы, фольклор, художественные промыслы и ремесла, произведения культуры и искусства, результаты и методы научных исследований культурной деятельности, имеющие историко-культурную значимость здания, сооружения, предметы и технологии, уникальные в историко-культурном отношении территории и объекты» [7]. Статья 13 данного законодательного акта гарантирует гражданам России право на эстетическое воспитание и художественное образование: «Каждый имеет право на эстетическое воспитание и художественное образование, на выбор форм получения эстетического воспитания и художественного образования в соответствии с законодательством об образовании» [7]. Таким образом, одним из принципов государственной политики в области образования является приоритет свободного развития личности, создание условий для ее самоопределения и самореализации [2].

Становление художественно-эстетической культуры в качестве определяющей для развития личности обусловлено рядом причин и, прежде всего, запросом общества.

Проблемы развития художественного пространства как одного из составляющих компонентов социокультурной среды и его влияния на развитие личности рассмотрены в научных трудах В. С. Кузина, С. С. Зорина, Б. М. Неменского. В своей работе «Психология живописи» В. С. Кузин в формировании личности отводит главенствующую роль изобразительному искусству [4]. Причем «простое ознакомление с произведением искусства не дает эффекта воспитания, лишь эстетического воздействия. Необходимо, во-первых, проведение анализа произведений изобразительного искусства на высоком идейно-эстетическом уровне, и, во-вторых, обязательное обобщение результатов анализа отдельной картины, всей беседы в направлении идейного содержания рассмотренных художественных произведений» [4, с. 48].

С. С. Зорин в своей статье «Комплексный подход к формированию творческого потенциала личности» отмечает, что «...эстетическая культура личности должна формироваться на основе занятий различными видами искусства – музыка, театр, литература, изобразительные виды искусства – кино, фото, архитектура, дизайн, прикладные виды искусств, культурология. В современном информационном обществе каждый человек должен обладать информационной визуальной культурой» [3].

Б. М. Неменский, народный художник РФ, педагог, в своей книге «Педагогика искусств. Видеть, Ведать и Творить», повествуя о создании авторской программы «Изобразительное искусство и художественный труд», рассуждает об искусстве как о духовной культуре. И определяет, что искусство должно стать не целью обучения, а средством очеловечивания человека [6].

Эффективность формирования художественно-эстетической культуры учащейся молодежи в условиях социально-культурной среды региона в значительной мере зависит от целенаправленного формирования в человеке его эстетического отношения к действительности, в том числе: развитие способности художественного видения мира, приобщение к миру искусства, развитие художественно-творческих способностей [9]. В этой связи создание и реализация социально-культурных проектов художественно-эстетической направленности обладает значимым педагогическим потенциалом для развития личности в культурной среде региона.

В научных исследованиях Г. М. Бирженюка и А. П. Маркова рассмотрено понятие «социально-культурное проектирование», которое опре-

деляется как специфическая технология, представляющая собой конструктивную, творческую деятельность, сущность которой заключается в анализе проблем и выявлении причин их возникновения, выработке целей и задач, характеризующих желаемое состояние объекта (или сферы проектной деятельности), разработке путей и средств достижения поставленных целей [5]. В качестве объекта социально-культурного проектирования, по мнению вышеуказанных ученых, выступает сложное образование, включающее в себя две накладывающиеся друг на друга подсистемы: социум и культуру.

В 2014–2015 годах в Кемеровском областном художественном колледже был создан и реализован социально-культурный проект «Молодые передвижники». Основой передвижной выставки стали работы студентов Кемеровского областного художественного колледжа (КОХК), победивших в конкурсе, посвященном Победе в Великой Отечественной войне.

В рамках реализации проекта жители кузбасской столицы познакомились с работами молодых художников на передвижных выставках, которые прошли в рамках различных городских мероприятий. Социальное партнерство учреждений культуры и образования позволило организовать выставку «Молодых передвижников» в Музее изобразительных искусств, в Государственной филармонии Кузбасса, в детских художественных школах и школах искусств, в Театре для детей и молодежи, в колледжах и техникумах г. Кемерово. Зрительский охват составляет около 20 тыс. человек. Так, например, в Кемеровском кооперативном техникуме были представлены дипломные работы живописного отделения на военную тематику из фондов колледжа: композиции А. Мазина «В землянке», С. Червова «Тяжелая весть», А. Гончаровой «Дети войны», С. Земцова «Березовый сок», Н. Ильиной «Яблоня цветет (Вдовы)» и других. Проект художественного колледжа «Молодые передвижники» стал победителем в городском конкурсе «Молодежное Вече – 2015» в номинации «Творчество».

Проект «Молодые передвижники» направлен на формирование у подростков и учащейся молодежи полноценного восприятия и правильного понимания прекрасного в искусстве и действительности, выработку системы художественных представлений, взглядов и убеждений, воспитание эстетической чуткости и вкуса. На основе данного проекта проведен эксперимент по оценке сформированности уровня художественно-эстетической культуры учащейся молодежи.

Эмпирической базой исследования стали учреждения среднего профессионального образования и культуры г. Кемерово: Кемеровский художественный колледж, Кемеровский музыкальный колледж, Кемеровский горно-технологический техникум, Кемеровский кооперативный техникум, а также художественные школы и школы искусств г. Кемерово.

С целью оценки педагогического потенциала социально-культурной среды в формировании художественно-эстетической культуры учащейся молодежи в ходе эксперимента было проведено исследование, которое носило пилотажный характер. Для отбора респондентов мы использовали методы собственно случайной и стратифицированной (расслоенной) выборки, в результате чего сформированная нами выборочная совокупность репрезентативна и отражает свойства генеральной совокупности, что дает нам основания распространять полученные выводы на все учебные заведения области.

Проанализировав современные научно-педагогические исследования, мы выделили три основных критерия, по которым можно судить о степени сформированности уровня художественно-эстетической культуры учащейся молодежи: знаниевый, познавательный-оценочный и социально-созидательный [9].

Знаниевый критерий отражает объем знаний художественно-эстетического характера и проявляется в стремлении учащейся молодежи к получению новой эстетической информации и умении узнавать классические произведения искусства. Познавательный-оценочный критерий выражается в восприятии, переживании, оценке явлений действительности и искусства учащимися старшей ступени, различных формах их обучения и самообразования и проявляется в умении анализировать произведения искусства и мыслить образно и абстрактно. Социально-созидательный критерий выражается в желании и умении преобразовывать действительность и создавать что-либо по законам красоты и проявляется в умении эстетического общения с людьми, искусством и природой [9].

Результаты опроса показали, что 74 % респондентов имеют собственное суждение об оценке явлений действительности и искусства, которое выражается в художественно-эстетическом восприятии и переживании событий Великой Отечественной войны, изображенных в творческих работах участников социально-культурного проекта «Молодые передвижники». 97 % участников социально-культурного проекта «Молодые пере-

движники» отметили общественную значимость всех проведенных мероприятий.

Экспертами, в роли которых выступили педагоги, отмечена способность участников проекта анализировать произведения искусства и мыслить образно и абстрактно, что свидетельствует о высоком уровне познавательно-оценочного критерия сформированности художественно-эстетической культуры учащейся молодежи. Молодые художники, работая над проектом, смогли проявить свою гражданскую позицию и патриотические настроения.

В ходе реализации вышеуказанного проекта был сделан акцент на то, что формирование художественно-эстетической культуры учащейся молодежи имеет свои особенности, которые связаны с высокими познавательными потребностями личности, потребностью в новых высоких эстетических впечатлениях, эстетических эмоциях, связанных с развитыми зрительными и слуховыми навыками, умением оперировать основными эстетическими категориями.

На основе результата оценки социально-созидательного критерия, показавшего желание и умение участников проекта «Молодые передвижники» преобразовывать действительность социально-культурной среды посредством создания творческого продукта и эстетического общения с людьми, в ходе эксперимента был сделан вывод о том, что особое значение при формировании художественно-эстетической культуры студенческой молодежи имеет социальное партнерство учреждений социально-культурной сферы.

Таким образом, эффективность формирования художественно-эстетической культуры личности базируется на духовных потребностях студенческой молодежи, связанных с умением наслаждаться произведениями искусства, способностях личности эмоционально откликаться на красоту. Исследование показало, что формирование художественно-эстетической культуры личности в художественном пространстве невозможно без опоры на социальную активность, что подчеркивает взаимосвязь эстетики и социального познания мира. В условиях конкретного региона в зависимости от характера и интенсивности проблем и имеющихся ресурсов те или иные составляющие социально-культурной среды позволяют реализовать педагогические, психологические и организационные условия для формирования художественно-эстетической культуры молодежи.

## Литература

1. Воропаева О. М. Возможности досуговых объединений в формировании эстетической культуры студенческой молодежи [Электронный ресурс]. – URL: <http://cyberleninka.ru> (дата обращения: 18.11.2015).
2. Об образовании в Российской Федерации [Электронный ресурс]: Закон РФ. – URL: <http://docs.cntd.ru/> (дата обращения: 01.10.2015).
3. Зорин С. С. Комплексный подход к формированию творческого потенциала личности // Искусство и образование. – 2014. – № 1(87). – С. 69–86.
4. Кузин В. С. Психология живописи: учеб. пособие для вузов. – 4-е изд., испр. – М.: ОНИКС 21 век, 2005. – 304 с.
5. Марков А. П., Бирженюк Г. М. Основы социокультурного проектирования: учеб. пособие. – СПб., 1997. – 262 с.
6. Неменский Б. М. Педагогика искусства. Видеть, Ведать и Творить: пособие для учителя. – М.: Просвещение, 2012.
7. Основы законодательства Российской Федерации о культуре [Электронный ресурс]. – URL: <http://docs.cntd.ru/> (дата обращения: 29.09.2015).
8. Юдина А. И. Формирование социально-культурной среды в системе инфраструктуры региона как основа социализации молодежи // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств: науч. журн. – Кемерово. – 2012. – С. 195–203.
9. Юдина А. И., Фролова Т. В. Педагогический потенциал социально-культурной среды в формировании художественно-эстетической культуры учащейся молодежи [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2. – URL: [www.science-education.ru/129-22461](http://www.science-education.ru/129-22461) (дата обращения: 16.11.2015).

## References

1. Voropaeva O.M. Vozmozhnosti dosugovykh ob"edineniy v formirovanii estetiche-skoy kul'tury studencheskoy molodezhi [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://cyberleninka.ru> (data obrashcheniya: 18.11.2015).
2. Ob obrazovanii v Rossiyskoy Federatsii [Elektronnyy resurs]: Zakon RF. – URL: <http://docs.cntd.ru/> (data obrashcheniya: 01.10.2015).
3. Zorin S.S. Kompleksnyy podkhod k formirovaniyu tvorcheskogo potentsiala lichnosti // Iskusstvo i obrazovanie. – 2014. – № 1(87). – P. 69–86.

4. Kuzin V.S. Psikhologiya zhivopisi: ucheb. posobie dlya vuzov. – 4-e izd., ispr. – M.: ONIKS 21vek, 2005. – 304 p.
5. Markov A.P., Birzhenyuk G.M. Osnovy sotsiokul'turnogo proektirovaniya: ucheb. posobie. – SPb., 1997. – 262 p.
6. Nemenskiy B.M. Pedagogika iskusstva. Videt', Vedat' i Tvorit': posobie dlya uchitelya. – M.: Prosveshchenie, 2012.
7. Osnovy zakonodatel'stva Rossiyskoy Federatsii o kul'ture [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://docs.cntd.ru/> (data obrashcheniya: 29.09.2015).
8. Yudina A.I. Formirovanie sotsial'no-kul'turnoy sredy v sisteme infrastruktury regiona kak osnova sotsializatsii molodezhi // Vestn. Kemerov. gos. un-ta kul'tury i iskusstv: nauch. zhurn. – Kemerovo. – 2012. – P. 195–203.
9. Yudina A.I., Frolova T.V. Pedagogicheskiy potentsial sotsial'no-kul'turnoy sredy v formirovanii khudozhestvenno-esteticheskoy kul'tury uchashcheysya molodezhi [Elektronnyy resurs] // Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya. – 2015. – № 2. – URL: [www.science-education.ru/129-22461](http://www.science-education.ru/129-22461) (data obrashcheniya: 16.11.2015).

## Раздел 2. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА

УДК 74.01:72.012

### ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

*Елисеенков Геннадий Симонович*, профессор, заведующий кафедрой дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: plakat14@mail.ru

В статье рассматриваются концептуальные подходы к терминологическим проблемам графического дизайна, взаимосвязь и взаимодействие терминов и понятий. Терминологические единицы графического дизайна представлены в форме структурной модели. Основные параметры структурной модели: функции графического дизайна, области применения графики, функциональные виды графики, носители графики, художественные средства.

**Ключевые слова:** инфографика, айдентика, типографика, логотип, креатив, структурная модель, графический дизайн.

### TERMINOLOGICAL PROBLEMS IN GRAPHIC DESIGN

*Eliseyenko Gennady Simonovich*, Professor, Head of Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: plakat14@mail.ru

The article discusses the conceptual approaches to terminological problems in graphic design, interrelations and interactions of terms and concepts. Terminological components of graphic design are represented in the form of a structural model. The main parameters of the structural model are graphic design functions, scope of graphics, functional types of graphics, graphic objects, artistic means.

**Keywords:** infographics, identity, typography, logotype, creativity, structural model, graphic design.

В структуре художественного проектирования графический дизайн характеризуется как динамично развивающееся направление, что обусловлено рядом факторов:

1. Устойчивой тенденцией визуализации информации в современной глобальной медиакоммуникации, где ведущая роль принадлежит изобразительно-графическому кодированию и интерпретации информации.

2. Идеографическим подходом к исследованию отдельных видов и направлений медиакоммуникации, в частности, визуальной коммуникации как современного уникального феномена.

3. Взаимопроникновением графического дизайна и сети Интернет, телекоммуникаций, мобильной связи, то есть соединением художественно-графических способов обработки информации с техническими возможностями ее распространения.

4. Динамизмом современных информационных процессов, ускорением восприятия информации в условиях развития рекламы и формирования визуальной клиповой культуры.

В настоящее время расширяются области применения графического дизайна, особенно в связи с распространением информационно-коммуникационных технологий, компьютерной графики. Появляются новые виды и направления графического дизайна, происходит переосмысление традиционных форм, направлений и процессов в графическом дизайне.

Все эти процессы сопровождаются появлением и внедрением в оборот соответствующей терминологии, в связи с чем возникают терминологические проблемы, которые заключаются в несоответствии терминов, дефиниций и понятий, содержания и объема понятий, в неоднозначной трактовке понятий. Это создает терминологическую путаницу и затрудняет профессиональную коммуникацию. Наличие терминологических проблем в графическом дизайне подтверждают отечественные и зарубежные авторы, в частности, специалист по коммуникациям Д. Гиббс: «Дизайн – это бизнес, где новейшие модные словечки принимаются без особых размышлений о последствиях» [1, с. 7].

Анализ использования терминологических единиц в графическом дизайне позволяет выделить три уровня функционирования терминологии: обыденный уровень терминологии, уровень специальной профессиональной терминологии, научный уровень терминологии.

На обыденном уровне терминологии показательное функционирование термина «логотип». Если раскрыть значение данного термина по существенным признакам, то логотип (от греч. *logos* – слово) – это графическое начертание словесного названия или его аббревиатуры. Однако в массовом обиходе логотипом называют не только словесное название предприятия или фирмы, но ее эмблему, изобразительный графический знак, то есть икотип. Таким образом, один термин за счет расширения объема понятия поглощает другой термин. Более того, уже на уровне специальной профессиональной терминологии появилось сокращение «лого», которое перестало быть синонимом логотипа, а претендует на значение символа, объединяющего знак и логотип, что противоречит этимологии слова.

Большинство специальных терминов в графическом дизайне попало в русский язык из англоязычной среды, что усугубляет неоднозначное толкование обозначаемых ими понятий. Помимо необходимости для довольно узкого круга дизайнеров говорить на одном языке с зарубежными партнерами и заказчиками, использование иностранной лексики для многих отечественных дизайнеров обусловлено и рядом других факторов: модой (щегольнуть модными иностранными терминами), профессиональным статусом (идентифицировать себя с профессионалами, подчеркнуть принадлежность к профессиональному сообществу), самовыражением (придумать новый термин или модифицировать уже имеющиеся, дать им новую интерпретацию).

Встречаются случаи различного звучания термина в русском языке. Айдентика (идентификация, распознавание) – термин, который в профессиональной дизайнерской среде имеет двойное звучание: «айдентика», если за основу берется английское слово *identity*, и «идентика», если в основе – русифицированное «идентификация».

Определения данного понятия, как правило, не дают описания существенных и отличительных признаков. М. Ковриженко отмечает, что «визуальная айдентика (от англ. *visualidentity* – визуальная идентичность; зрительный образ; фирменный стиль) стала общеупотребительным для дизайнеров понятием» [4, с. 6]. Далека от научного истолкования и вольная, ассоциативная трактовка данного термина, приведенная этим автором: «В среде дизайнеров не будет серьезной ошибкой назвать визуальную айдентику визуальным брендингом, тем более что сам этот термин только

сравнительно недавно вытеснил и заместил понятие «айдентити дизайн» [4, с. 6].

Еще один термин, появившийся в лексиконе отечественных дизайнеров, – инфографика, что означает «информационная графика». Но далее происходят смысловые метаморфозы этого понятия. Находим у Р. Крама: «Под термином “инфографика” могут пониматься разные вещи. Во многих контекстах термины “инфографика” и “визуализация данных” употребляются как синонимы, но для специалиста по составлению инфографики эти понятия различаются» [3, с. 34]. Далее Р. Крам поясняет: «Визуализация данных – это наглядное схематическое представление числовых значений» [3, с. 34]. По логике автора, произведено разграничение понятий «инфографика» и «визуализация данных», и даже для второго понятия определен его объем. Остается только определить содержание и объем понятий «инфографика». Вот как это делает Р. Крам: «В настоящее время значение термина “инфографика” существенно изменилось. Теперь под этим термином чаще всего понимают графический дизайн в широком смысле, одновременно включающий в себя визуализацию данных, использование иллюстраций, подготовку текста и изображений» [3, с. 37].

Вместо того чтобы определить существенные и отличительные признаки инфографики, автор запутывает читателя, ставя знак равенства между понятиями «инфографика» и «графический дизайн». Но ведь элементарная логика подсказывает, что понятие «графический дизайн» по объему значительно шире понятия «инфографика», поскольку инфографика как функциональный вид графики предназначена для выполнения только одной функции графического дизайна – информационной.

На наш взгляд, было бы целесообразно оперировать двумя понятиями: родовым понятием «инфографика», обозначающим реализацию информационной функции, и видовым понятием «схемографика», обозначающим наглядное схематическое представление информации.

Подобные терминологические проблемы возникают с применением термина «типографика». Здесь мы находим различные толкования понятия, обозначенного этим термином, причем эти трактовки зависят от того, какой объем понятия вкладывают авторы. М. Жуков рассматривает типографику в широком контексте, как совокупность художественно-графических средств в полиграфии: «Типографика – система оформления набора и верстки печатного издания в целом или его элементов» (см.

[5, с. 415–416]). Этот же подход просматривается в другом определении: «Типографика – совокупность художественных особенностей наборного оформления серии, цикла или группы изданий или их элементов» (см. [5, с. 416]). Рассматривая типографику как родовое понятие, М. Жуков вместе с тем указывает на видовые признаки: «Типографика – круг видовых особенностей наборного оформления разных печатных форм (типографика газеты, типографика плаката, упаковки, банкнот и т. п.)» (см. [5, с. 416]).

Существует другой подход к трактовке термина «типографика», который подразумевает уменьшение объема понятия, оперируя только графическим оформлением печатного текста. Сторонники этой точки зрения утверждают, что типографика в первую очередь связана с понятиями «шрифтовая графика», «искусство шрифта», «текстовый набор». Здесь мы имеем дело с узкоспециализированным подходом к интерпретации термина «типографика».

Есть еще один термин, который, несмотря на его широкое употребление, часто становится камнем преткновения для теоретиков и практиков дизайна, – «креатив». М. Ковриженко отмечает, что «слово “креатив” произошло от латинского *creation* – создание, творчество, созидательная, новаторская деятельность» [2, с. 239]. Анализируя современные англоязычные аналоги, можно считать термин «креатив» синонимом термина «творчество» (*creativity* – творчество, *creative* – творческий).

Однако, видимо, не всех устраивает такой простой подход к трактовке термина «креатив». Некоторые теоретики и практики дизайна в своей интерпретации данного термина придерживаются следующей логики: поскольку термин «креатив» введен в русскоязычный оборот и функционирует наряду с термином «творчество», значит необходимо найти существенные и отличительные признаки данных понятий. В результате подобных поисков некоторые склонны относить понятие «креатив» только к сфере генерирования идей, забывая, что художественно-образное воплощение идей – это тоже сфера креативной деятельности. У ряда специалистов по рекламе свой подход к трактовке понятия «креатив». Считается, что в рекламе креатив – это не любая творческая, созидательная деятельность, а лишь та, которая способствует увеличению продаж.

В последние годы на стыке графического дизайна и дизайна высокой моды появился термин, который стал приобретать универсальное значе-

ние, – фешн-иллюстрация. Поскольку внятного толкования термина не обнаружено, он стал использоваться вольно, обозначая самые разные процессы в разных видах дизайна. Особенно это заметно в дипломных проектах студентов, где фешн-иллюстрацией часто обозначают свободную художественную импровизацию по мотивам дизайнерских коллекций.

На наш взгляд, корень проблемы заключается в слове «фешн» (fashion), которое в переводе имеет два значения: мода и образ (манера). Если мы трактуем слово «фешн» во втором значении, тогда фешн-иллюстрацию мы должны интерпретировать как «образную иллюстрацию», если в первом значении, то фешн-иллюстрация – это иллюстрация коллекции моды или отдельного изделия. Представляется целесообразным рассматривать родовое понятие «фешн» как все, что относится к области моды, а также целый спектр видовых понятий, отражающих виды и жанры работ: фешн-показ, фешн-проект, фешн-эскиз, фешн-иллюстрация, фешн-импровизация и т. п. Этот же подход может быть плодотворным, если рассматривать слово «фешн» в значении «образ».

Рассмотренные терминологические проблемы свидетельствуют о динамизме графического дизайна, о появлении новых направлений, видов, жанров. В частности, нужно отметить появление особого жанра книжного дизайна, который в узкоспециализированной среде получил название «книга художника». Задача состоит в том, чтобы соотнести книгоиздательскую теорию и практику с появлением иллюстрированного художественного издания в авторской графической интерпретации содержания и обозначить его соответствующим термином.

Рассматривая терминологические проблемы графического дизайна, можно заметить, что большинство из них связано с функционированием и обозначением определенных видов графики: инфографики, имиджевой графики, типографики, суперграфики, пиктографики, фотографии и т. п.

Для определения существенных и отличительных признаков этих понятий нами была предпринята попытка систематизировать терминологические единицы графического дизайна и представить их в виде визуально-графической модели (см. рис. 1). Для построения визуально-графической модели был выбран ряд взаимосвязанных параметров: функции графического дизайна, области применения графики, функциональные виды графики, носители графики, художественно-графические средства.

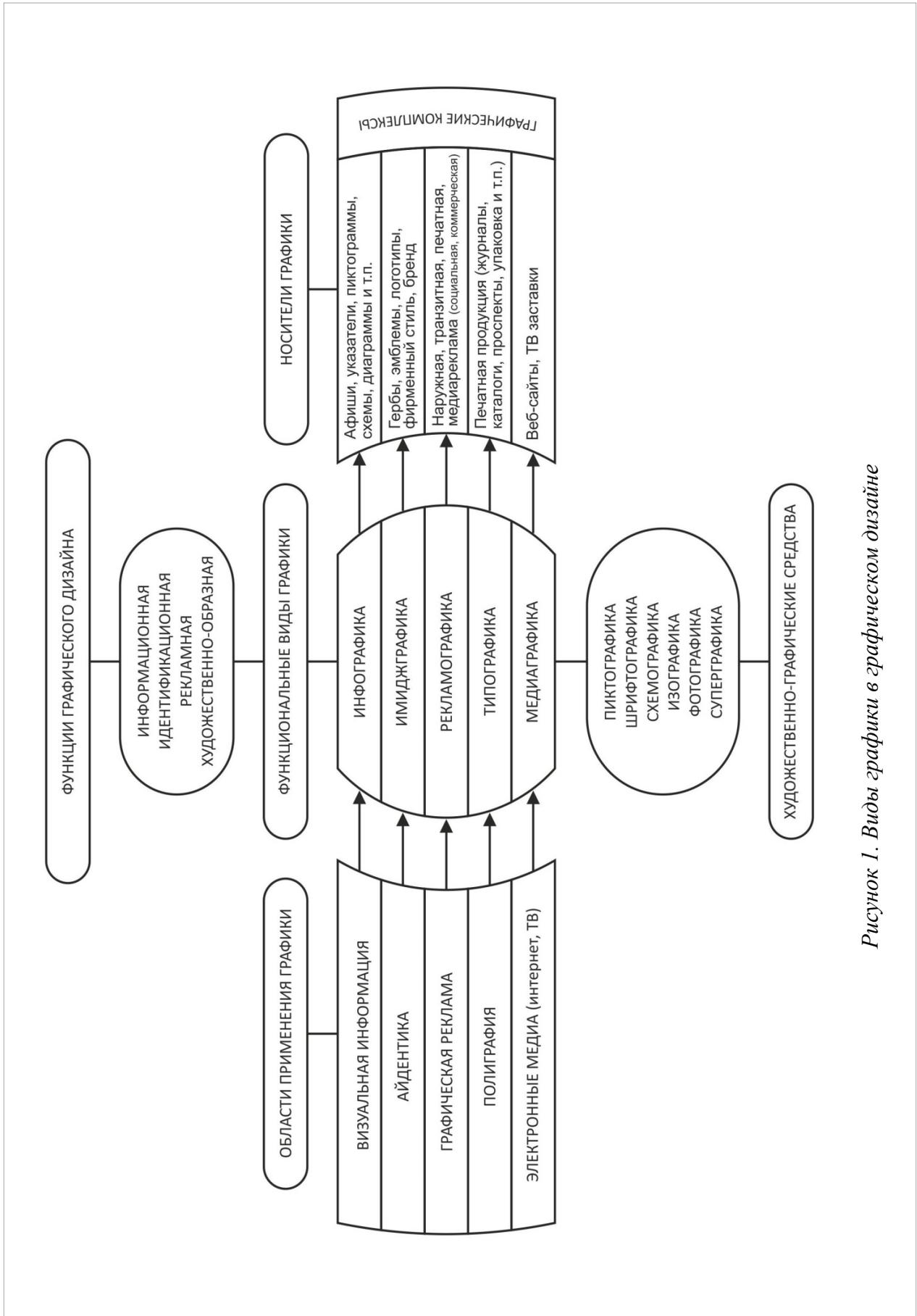


Рисунок 1. Виды графики в графическом дизайне

Отправной точкой для определения видов графики, функционирующих в графическом дизайне, послужили функции графического дизайна. Многие теоретики дизайна сходятся во мнении, что графический дизайн выполняет как минимум три основные функции: информационную, идентификационную и рекламную. С этим можно согласиться, но с одной существенной поправкой. Визуальная коммуникация, в которой участвуют информационные, идентификационные и рекламные процессы, осуществляется в графическом дизайне с помощью художественно-образных средств, то есть по своей природе это художественно-образная коммуникация. Поэтому, на наш взгляд, было бы логично выделить еще одну функцию графического дизайна – художественно-образную, которая пронизывает все другие функции и, самое главное, определяет специфику визуальной коммуникации в графическом дизайне.

Функции графического дизайна реализуются в определенных областях применения графики, которые и определяют основные объекты графического дизайна. К таким областям можно отнести: визуальную информацию, где в основном реализуется информационная функция; айдентику, которая предназначена для идентификационных целей; графическую рекламу, в которой преимущественно реализуется рекламная функция графического дизайна; полиграфию и электронные медиа (Интернет, телевидение).

Что касается полиграфии и электронных медиа, то эти области применения графики в силу их универсальности являются также полифункциональными с точки зрения реализации функций графического дизайна. Равно как и предыдущие три области графического дизайна в чистом виде нельзя назвать монофункциональными, так как, например, в графической рекламе может реализовываться информационная функция, а также идентификационная, если реклама является компонентом фирменного стиля.

В соответствии с основными областями применения графического дизайна выделяется структурный блок «Функциональные виды графики». С одной стороны, эти виды графики реализуют функции графического дизайна, с другой стороны, они функционируют в определенных областях графического дизайна. Таким образом, визуальная информация транслируется через инфографику, идентификация осуществляется посредством соответствующей имиджграфики, в рекламе используется арсенал рекламографики, типографика понимается как совокупность художественно-графических средств полиграфии, а электронные медиа оперируют своим

набором графических средств, которые обозначены термином «медиаграфика».

Функциональные виды графики воплощаются в конкретных носителях, которые соответствуют той или иной области графического дизайна. Инфографика находит свое воплощение в афишах, указателях, пиктограммах, схемах, диаграммах и других носителях визуальной информации. Имиджграфика включает в себя гербы, эмблемы, логотипы, элементы фирменного стиля, бренда – все то, что способствует идентификации того или иного субъекта. Рекламографика реализуется в наружной, транзитной, печатной и медиарекламе. Типографика используется в печатной продукции – в журналах, проспектах, в упаковке и т. п. Медиаграфика формирует визуальные образы веб-сайтов, телевизионных заставок и т. п.

В отдельный блок выделены художественно-графические средства. Это различные виды графики, с помощью которых информация кодируется и представляется в визуальной форме: символы, шрифты, схемы, иконические изображения, фотографика и т. д. Это материально-знаковые носители информации, посредством которых создается любая визуальная форма. С помощью этих средств формируются функциональные виды графики: инфографика, имиджграфика, рекламографика, типографика, медиаграфика. Например, инфографика может быть представлена пиктографией (условными знаками-символами), изобразительной (иконической) графикой, схематическими изображениями и т. п. Те же принципы действуют при формировании любого другого функционального вида графики.

На основании проведенной аналитической и проектной работы можно сделать следующие выводы:

- терминологические проблемы графического дизайна связаны, в первую очередь, с отсутствием научного подхода к формированию соответствующей терминологии;

- неоднозначность терминологии в графическом дизайне объясняется несоответствием терминов, дефиниций и понятий, а также произвольным толкованием объемов понятий;

- для устранения путаницы в терминах и понятиях произведена их систематизация на основе функций и областей графического дизайна, выделены функциональные виды графики, которые формируются с помощью определенного набора художественно-графических средств.

## Литература

1. Бейтман С., Хайленд А. Символ / пер. с англ. Е. Карманова. – СПб.: Питер, 2012. – 296 с.: ил.
2. Ковриженко М. Креатив в рекламе. – СПб.: Питер, 2004. – 253 с.: ил.
3. Крам Р. Инфографика. Визуальное представление данных. – СПб.: Питер, 2015. – 384 с.: ил.
4. Родькин П. Визуальная айдентика: глобальные функции и вызовы // Айдентика. – М.: КАК Проект, 2014. – 512 с.: ил.
5. Феличи Дж. Типографика: шрифт, верстка, дизайн: пер. с англ. – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб.: БХВ-Петербург, 2014. – 496 с.: ил.

## References

1. Beytman S., Khaylend A. Simvol / per. s angl. E. Karmanova. –SPb.: Piter, 2012. – 296 p.: il.
2. Kovrizhenko M. Kreativ v reklame. – SPb.: Piter, 2004. – 253 p.: il.
3. Kram R. Infografika. Vizual'noe predstavlenie dannykh. – SPb.: Piter, 2015. – 384 p.: il.
4. Rod'kin P. Vizual'naya aydentika: global'nye funktsii i vyzovy // Aydentika. – М.: КАК Proekt, 2014. – 512 p.: il.
5. Felichi Dzh. Tipografika: shrift, verstka, dizayn: per. s angl. – 2-e izd., pererab. i dop. – SPb.: BKhV-Peterburg, 2014. – 496 p.: il.

УДК 74.01

## ЗНАКОВАЯ ГРАФИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА: ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ

*Безрукова Екатерина Александровна*, старший преподаватель кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: raduga@mail.ru

В статье автор определил основные проблемы терминологии знаковой графической символики, идентифицировав основные понятия, которые используются в графическом дизайне, такие как: знак, товарный знак, фирменный знак, логотип, символ, пиктограмма, идеограмма и т. п. Были найдены и рассмотрены элементы дублирования и неправильного понима-

ния терминов в специализированной литературе. По итогам работы была разработана схема, дающая более четкое определение каждому термину, показывающая их взаимосвязь, точки соприкосновения и основные различия. Все это делает более успешным восприятие и понимание графической символики, как в образовательном процессе, так и в практической деятельности.

**Ключевые слова:** графическая символика, знак, логотип, символ, эмблема, товарный знак, бренд.

## GRAPHIC ICONIC SYMBOLS: TERMINOLOGY PROBLEMS

*Bezrukova Ekaterina Aleksxandrovna*, Sr. Instuctor, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).  
E-mail: raduga@mail.ru

In this article, the author identified the main problems of terminology of the sign graphic symbols identifying the basic concepts that are used in graphic design, such as: sign, trademarks, brand name, logo, symbol, icon, ideogram, etc. The overlaps and improper understanding the terms in the specialized literature were found and examined. As a result of the work, the scheme was developed, giving a clearer definition of each term, showing their relationship, common ground and the main differences. All this makes perception and understanding the graphic symbols in the educational process as well as in practice more successful.

**Keywords:** graphic symbols, sign, logo, symbol, emblem, trademark, brand.

Графическая символика является наиболее значимой частью в системе общей символики. Еще с древних времен человек начал использовать графический знак как смысловую единицу. Именно знаки и символы помогли установлению связей между людьми посредством графических изображений, а значит послужили первым коммуникационным средством человека. Они не потеряли свою значимость и в настоящее время. Графические символы можно обнаружить в области кино и телевидения, компьютерных технологий и книгопечатания, в области рекламной продукции и промышленном производстве. В настоящее время наблюдается тенденция к увеличению их многообразия.

Разработка и создание графических знаков и символов – процесс сложный и ответственный, требующий от дизайнера высокого профессионализма, умения использовать весь свой творческий потенциал, в совершенстве пользоваться графическими средствами и современными технологиями, а также владеть определенным уровнем теоретических знаний и практических умений.

Знание необходимой профессиональной терминологии в профессиональной области и правильное ее использование – одно из важнейших условий успешной работы дизайнера, как в создании проекта, дальнейшем его продвижении, так и при работе с заказчиками и всеми заинтересованными лицами. Безграмотность, подмена оригинальных понятий своими определениями, а также путаница в терминологии между понятиями, схожими по определению, – одна из первых и важнейших проблем, которую можно наблюдать в настоящее время при работе с графической символикой.

Важно отметить, что это характерно не только для начинающих дизайнеров или студентов, которые только начали осваивать азы дизайна, но и для дизайнеров с большим практическим опытом. Неправильное использование понятий и терминов графической символики можно наблюдать не только в обиходной речи, но и в средствах массовой информации, что просто недопустимо. Поэтому необходимо разобраться в причинах такой проблемы, отметить важные моменты для ее решения.

Рассмотрим самые главные понятия в терминологии графической символики, которые часто и зачастую неверно используют дизайнеры, а именно: знак, графический знак, фирменный знак, товарный знак и торговая марка, знак-символ, логотип, эмблема, бренд и др.

Конечно, любое определение можно найти в официальных источниках – словарях, справочниках, энциклопедиях, но здесь мы сталкиваемся с первой проблемой – нет четкой формулировки для основных понятий дизайна. Более того, некоторые понятия записаны под одним и тем же определением, также можно наблюдать и полное их отсутствие, например, в законодательстве РФ такие термины, как «торговая марка», «товарная марка», «фирменный знак» или «торговый знак», отсутствуют.

Существует множество статей, которые затрагивают данную проблему, в них авторы приводят свой анализ терминов и их определений, делая ссылки на определенные теоретические источники или же свои наблю-

дения и выводы. Но и здесь наблюдается разобщенность представленного материала, нет единства в общих формулировках, списки рассматриваемых понятий разнятся в зависимости от значимости и использования их в работе дизайнера.

Поэтому, вторая проблема – отсутствие такого справочника, где наиболее полно была бы представлена вся необходимая информация по терминологии в графической символике и нельзя было бы усомниться в достоверности и «весомости» представленных данных.

В этой ситуации неудивительно такое безграмотное использование терминов, подмена понятий, путаница в их определении. Рассмотрим понятие «знак». Прежде всего, необходимо уточнить, что это очень обширное понятие. Самое простое определение объясняет его как «нечто, способное в некотором отношении выступить вместо чего-либо другого, то есть, будучи воспринято некоторым живым объектом, обладать значением» [2].

Анализируя ряд других определений знака, можно выделить несколько ключевых моментов. В качестве знака может выступать все, что угодно, поэтому здесь важно уточнить область применения этого термина, а также варианты данного понятия в графическом дизайне: графический знак, фирменный знак, сигнет, товарный знак, эмблема, торговая марка и другие. Словари и справочники предлагают множество определений каждого из их этих понятий, но в поиске истины можно и вовсе запутаться, так как встречаются определения, похожие в своих значениях, а в некоторых моментах противоречащие друг другу, демонстрируя полное непонимание составителей. У каждого термина должно быть свое четкое определение. Дизайнеру это нужно не только для того чтобы выстроить правильное взаимопонимание с заказчиком, но и по одной простой причине: это один из его товаров. От этого понимания зависит и результат его деятельности.

В графическом дизайне определение знака можно сформулировать следующим образом: знак – это общепринятое вариативное графическое изображение, предметное или абстрактное, для обозначения какого-либо конкретного смысла, с помощью которого функционируют системы передачи информации.

Важно отметить то, как выглядит знак и что он обозначает, люди должны быть информированы. Если обозначение не общепринятое, то это «значок» (иконка). Отличительная особенность знака от конкретно-

предметного изображения, что особенно важно при его создании, – обобщенность и условность в изображении предметных форм.

Рассматривая понятие знака, нельзя не затронуть два термина: «пиктограмма» и «идеограмма». Используют их не часто, так как они вызывают большую путаницу в обозначении изображения. Пиктограмма – это знак, на котором буквально изображено его значение (например, навигационные вывески). Идеограмма – это пиктограмма, буквальное изображение которой интерпретируется не буквально. Для примера, среди дорожных знаков множество идеограмм. Так, велосипед в круге обозначает не «велосипед», а «велосипедная дорожка».

Понятие «знак» часто сопровождается понятием «символ». Бывает, их путают друг с другом, например, знаки зодиака вовсе не знаки, а символы. Понять данную подмену можно из определения: «символ – это общепринятое вариативное изображение для обозначения многозначного образа, понятия, идеи или явления» [1]. Другими словами, символ – это знак, у которого много смыслов и значений. В данном случае знак и обозначаемый объект связаны условно. Графически один и тот же знак или символ можно изображать по-разному – главное, сохранить узнаваемую типологию образа.

Рассмотрим понятия «логотип» и «фирменный знак». Термин «логотип», бывает, используется в графическом дизайне некорректно и безграмотно. Часто можно услышать, как логотипом называют любой графический элемент, который используется в основной символике той или иной организации, компании, фирмы и т. п. В «Современном экономическом словаре» дано такое определение: «логотип (от греч. *logos* – слово и *typos* – отпечаток) – оригинальное начертание, изображение полного или сокращенного наименования фирмы или товаров фирмы. Специально разрабатывается фирмой с целью привлечения внимания к ней и к ее товарам» [3]. Схожие определения дают и другие источники, но все они имеют одну очень важную составляющую: «логотип – оригинальное графическое начертание названия». Это может быть полное или сокращенное название компании или товара, набранное готовым шрифтом, или оригинальное авторское начертание, классическая типографика или изысканная каллиграфия, монограмма или вензель. В графическом дизайне логотип – это словесная торговая марка, но неправильно называть логотипом торговую марку вообще, тем более, если она представляет собой какое-то

изображение, не связанное с буквами. С ситуацией сомнительного употребления этого термина можно столкнуться даже в официальных источниках, например, С. И. Стефанов в справочнике «Реклама и полиграфия: опыт словаря-справочника» дает два определения «логотипа» [4]. Первая часть определения полностью совпадает с тем определением, которое представлено выше. Но далее автор пишет, что «логотип – это знак или изображение, которое используется при оформлении полос издания. Часто под логотипом имеют в виду фирменный знак – сигнет» [4]. Наблюдаем явное противоречие, можно предположить, что автор во второй части определения основывается не на происхождении этого термина и изначальном его использовании, а опирается на ошибочные представления группы людей.

Термин «фирменный знак» не имеет официального определения. Рассмотрим его значение. В некоторых неофициальных источниках под фирменным знаком понимают уникальный графический элемент, который призван усилить воздействие логотипа или же передать дополнительную информацию о компании (достоинствах, сферах деятельности и т. д.). Иными словами, фирменный знак – уникальный идентификационный графический элемент. Как правило, фирменный знак используется вместе с логотипом, но на самом деле это самостоятельные элементы, которые можно использовать и отдельно друг от друга. На практике, в большинстве случаев, логотип и знак – части единого целого.

Рассмотрим понятие «эмблема». Слово «эмблема» (англ. Emblem) происходит из греческого языка: *emblema* – рельефное украшение. Во многих официальных источниках определения очень похожи, данный термин обозначает «условное или символическое изображение какого-либо понятия, идеи» [4]. Это определение нам вроде бы понятно, но оно также применимо и к термину графический знак, который смешивается с понятиями товарный знак, фирменный знак и другими. Получается, что из данного определения нельзя сделать вывод о том, что же из себя представляет эмблема. Проведя анализ материалов, в которых разные авторы рассматривают этот термин, можно сделать несколько выводов. Первое заключение подсказывает расшифровка самого понятия: «эмблема – рельефное украшение». Здесь можно с уверенностью сказать, что эмблема чаще всего применяется в качестве украшения или знака различия определенных структур в некой общей для них системе. Например, для идентификации

родов войск, спортивных клубов, школ, институтов, общественных организаций и т. п. Второй момент: эмблема, так же как и фирменный знак или товарный знак, является знаком идентификации компании или организации, но в отличие от них разрабатывается не с целью привлечения внимания к ней, к ее товарам и услугам, а с целью определения особого отличия ее от ряда других похожих. Исходя из этого и нет жестких требований к уникальности идентификационного знака. Третий момент: в определении не указаны четкие ограничения по графическому виду эмблемы. Поэтому она может содержать в себе разнообразные графические элементы, порой, даже очень сложные и насыщенные деталями. Еще один очень важный момент: эмблема должна выражать свою идею ясно, четко и просто, зритель должен в ней видеть то, что ему хотели сказать; в отличие от символа, где содержание можно трактовать по-разному, совершенно независимо от намерений автора.

Есть еще несколько запутанных ситуаций с терминами: торговый знак, товарная марка, знак обслуживания, бренд. Все эти термины заимствованы из рекламной индустрии и являются общеупотребительными понятиями обозначения товарного знака (или англоязычного слова *trademark*). Отличительная особенность каждого из этих понятий кроется лишь в юридической привязке графического изображения и его описания к правообладателю. В патентном законодательстве есть четкое обозначение товарного знака: «товарный знак – это обозначение, которое предназначено для индивидуализации товара и позволяет отличать товары одних производителей от других, и подлежит специальной регистрации». «Знак обслуживания – это тот же товарный знак, только он используется для индивидуализации услуг, а не товаров». «Брендом» называют относительно хорошо известную потребителям торговую марку, завоевавшую определенную долю рынка. Бренд – это настолько известный товарный знак, который стал именем нарицательным. При этом бренд юридически принадлежит определённому лицу.

В качестве торгового знака можно использовать различные графические символы, эмблемы, логотип, фирменный знак и другие элементы идентификации. Существует и проблема общей единой классификации знаков, в которой можно проследить всю типологию знаков, их существенные различия и взаимосвязи. Здесь можно обозначить еще одну проблему – способ идентификации знака, определение принадлежности его к какой-либо группе или типу знаков.

Помогая решить этот вопрос, автор предлагает схему, которая не только показывает способ определения знака в определенной группе терминологии, но и указывает основные ключевые моменты в терминах, которые имеют в основе своих определений понятие графического знака. Схема наглядно обобщает все рассмотренные термины, показывает точки их соприкосновения и основные различия (рис. 1). Это может помочь грамотному использованию терминологии графической символики, как в практической деятельности дизайнера, так и для учебно-образовательного процесса.



Рисунок 1. Схема понятия «знак»

Решению рассмотренных проблем будет способствовать полное взаимодействие и сотрудничество составителей теоретического материала в подборе достоверной и подробной информации по каждому определению, совместная работа студента и педагога по грамотному использованию терминологии, а также индивидуальная работа каждого в поиске сравнительных элементов и элементов отличия всех групп представленных терминов.

## Литература

1. Разница между знаком и символом, пиктограммой, идеограммой, иконкой, логотипом, товарным знаком и брендом [Электронный ресурс]. – URL: <http://podhod.ru/solutions/16>. – Загл. с экрана.

2. Российский гуманитарный энциклопедический словарь: в 3 т. – М.: ВЛАДОС: Филол. фак. С.-Петерб. гос. ун-та, 2002.
3. Современный экономический словарь / сост.: Б. А. Райзберг, Л. Ш. Лозовский, Е. Б. Стародубцева. – 5-е изд., перераб. и доп. – М.: ИНФРА-М, 2007. – 495 с.
4. Стефанов, С. И. Реклама и полиграфия: опыт словаря-справочника. – М.: Гелла-принт, 2004. – 320 с: ил. – (Рекламные технологии).

### References

1. Raznitsa mezhdu znakom i simvolom, piktogrammoy, ideogrammoy, ikonkoy, logotipom, tovarnym znakom i brendom [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://podhod.ru/solutions/16>. – Zagl. s ekrana.
2. Rossiyskiy gumanitarnyy entsiklopedicheskiy slovar': v 3 t. – М.: VLA-DOS: Filol. fak. S.-Peterb. gos. un-ta, 2002.
3. Sovremennyy ekonomicheskiy slovar' / sost. B. A. Rayzberg, L. Sh. Lozovskiy, E. B. Starodubtseva. – 5-e izd., pererab. i dop. – М.: INFRA-M, 2007. – 495 p.
4. Stefanov S. I. Reklama i poligrafiya: opyt slovarya-spravochnika. – М.: Gella-print, 2004. – 320 p: il. – (Reklamnye tekhnologii).

УДК 7.092:72.012

## ТВОРЧЕСКИЕ КОНКУРСЫ СОЮЗА ДИЗАЙНЕРОВ РОССИИ: РЕСУРСЫ И ВОЗМОЖНОСТИ

*Мхитарян Гагик Юрикович*, доцент, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [plakat14@mail.ru](mailto:plakat14@mail.ru)

В статье рассматриваются подходы к организации конкурсов и фестивалей дизайна, их цели и содержание, роль Союза дизайнеров России в организации конкурсов и фестивалей. Особое внимание уделено концепциям фестивалей, их номинациям и критериям оценки работ. Особенности конкурсов и фестивалей проанализированы на примере национального конкурса дизайна и ряда региональных конкурсов и фестивалей.

**Ключевые слова:** конкурс, фестиваль, концепция, цели, номинации.

## CREATIVE COMPETITIONS OF THE UNION OF DESIGNERS OF RUSSIA: RESOURCES AND OPPORTUNITIES

*Mkchitaryan Gagik Urikovich*, Associate Professor, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).  
E-mail [plakat14@mail.ru](mailto:plakat14@mail.ru)

This article discusses approaches to organization of design competitions and festivals, their purpose and content. It examines the role of the Union of Russian Designers in organization of competitions and festivals. A special attention is given to the concepts of festivals, their nominations and the criteria for evaluating the work. Features of competitions and festivals are considered on the example of the national design competition and a series of regional competitions and festivals.

**Keywords:** competition, festival, concepts, purpose, nominations.

Важнейшим направлением деятельности Общероссийской общественной организации «Союз дизайнеров России» является организация и проведение творческих конкурсов. Актуальность конкурсов дизайна напрямую связана с тем, что дизайн является основным средством проектирования современной материальной культуры [2].

Практика конкурсного движения в России показывает, что многие конкурсы по дизайну организуются при непосредственном участии Союза дизайнеров России, его региональных отделений. Тематика конкурсов ежегодно расширяется и напрямую связана со значимыми проблемами современного российского общества, промышленного производства, основной тематикой года, художественными технологиями и т. д. Результатом отдельных конкурсов по дизайну является внедрение дизайн-проектов победителей в социальную среду, в производственную сферу и т. д. В дизайн-сообществе существует определенный рейтинг профессиональных конкурсов и среди них выделяются конкурсы, которые являются наиболее значимыми для профессионального и творческого развития дизайнеров.

Целью данной статьи является представление наиболее значимых профессиональных конкурсов дизайна в России, в которых существенную роль играют ООО «Союз дизайнеров России» и его региональные отделения (Кемеровское и Омское региональные отделения ООО «Союз дизайнеров России»).

Один из самых крупных ежегодных национальных конкурсов в области дизайна «РОССИЙСКАЯ ВИКТОРИЯ» учреждается Союзом дизайнеров России при официальной поддержке Министерства культуры Российской Федерации, Совета экспертов интерьерного дизайна и архитектурной среды для российских и зарубежных дизайнеров, отечественных и иностранных предприятий, студий и фирм различной организационно-правовой формы. Конкурс является ежегодным смотром произведений дизайна, созданных и внедренных в предшествующем данному мероприятию сезоне [3].

Основные цели конкурса:

- выявление лучших идей, профессиональных разработок и объектов в области дизайна;
- пропаганда дизайнерской деятельности, активизация творческого потенциала дизайнеров;
- развитие художественных и дизайнерских инициатив профессионального, социального, гуманитарного и культурного характера;
- преодоление разрыва в уровне дизайнерских разработок между традиционными культурными центрами и центрами региональной культуры;
- определение рейтинга как российских, так и зарубежных школ дизайна разной организационно-правовой формы;
- содействие продвижению на потребительском рынке качественных товаров и услуг, творческих инициатив, прогрессивных идей, проектов и объектов, выполненных профессиональными дизайнерами.

Конкурс проводится по следующим номинациям:

- *в области предметного дизайна*: дизайн транспортных средств, дизайн мебели, дизайн упаковки, дизайн костюма, текстильный дизайн, дизайн аксессуаров; архитектурный дизайн;
- *в области средового дизайна*: дизайн городской среды, дизайн интерьера, ландшафтный дизайн, световой дизайн, экспо-дизайн;
- *в области коммуникативного дизайна*: графический дизайн, дизайн в рекламе, телевизионный дизайн, мультимедийный и анимационный дизайн.

Кроме того, выделяются такие номинации: *арт-дизайн, теория дизайна, дизайн-журналистика, дизайн-педагогика.*

Среди критериев оценки работ, как правило, определяются следующие позиции:

- оригинальность и новизна дизайнерских и конструктивных решений произведения (объекта) дизайна;
- функциональные, эргономические и экологические качества;
- высокие потребительские качества и конкурентная способность;
- использование инновационных материалов и технологий;
- образность и выразительность эстетических показателей.

В конкурсе имеют право принимать участие работы, выполненные и внедренные как внутри России, так и за рубежом и способствующие развитию российского дизайна. Количество представленных на конкурс работ, выполненных одним автором или одним авторским коллективом, не ограничивается. Представление работ на конкурс «Российская Виктория» производится самими авторами и авторскими коллективами (не более 5 человек), а также государственными и муниципальными органами, предприятиями, учреждениями и организациями, учебными и научными заведениями, общественными объединениями, средствами массовой информации. Правом представления обладают как российские, так и зарубежные юридические лица и граждане.

Высшей наградой конкурса является Российский национальный приз в области дизайна «Виктория», вручаемый по решению жюри победителям за наиболее талантливые, отличающиеся новизной и оригинальностью произведения дизайна, получившие общественное признание и являющиеся значительным вкладом в материальную и художественную культуру России. Приз, вручаемый победителю в конкурсной номинации, представляет собой серебряную статуэтку античной богини победы – Виктории. Модель Приза была изготовлена московским скульптором Адольфом Ней-статом. За лучшую работу конкурса жюри присуждает победителю Гран-при. Гран-при представляет собой золотую статуэтку античной богини победы Виктории. Документом, подтверждающим награду победителя, является специальный диплом жюри. В текст диплома вносится фамилия и имя победителя, название номинации и наименование произведения дизайна, отмеченного наградой. Для поощрения работ и проектов, заметно повлиявших на развитие российского дизайна в предшествующем конкурсе сезоне, оргкомитет учреждает специальные призы: «Проект года», «Дизай-

нер года», «Событие года», «Фирма-производитель года», «Дизайнерская фирма года», «Изделие года», «Объект года», «Открытие года», «Школа дизайна года», «Профессиональное кредо».

Заинтересованные в развитии отечественного дизайна организации и лица вправе самостоятельно устанавливать денежные премии и учреждать награды для произведений, участвующих в конкурсных номинациях «Российской Виктории».

Кроме национальных конкурсов дизайна проводится большое количество региональных фестивалей, выставок, конкурсов дизайна. Некоторым из них Союз дизайнеров России присваивает статус всероссийского мероприятия.

Задачами подобных мероприятий являются следующие:

- пропаганда достижений российского дизайна;
- повышение профессионального уровня дизайна в регионах России, обмен творческим опытом между дизайнерами различных регионов России;
- сохранение, реализация и развитие этнокультурной самобытности народов России;
- выявление талантливых дизайнеров и художников, работающих в области дизайна и декоративно-прикладного искусства;
- распространение информации о наиболее одаренных молодых дизайнерах и художниках декоративно-прикладного искусства.

Всероссийский фестиваль – выставка дизайна и декоративно-прикладного искусства «Исток» проводится в рамках федеральной целевой программы «Культура России» при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации. Масштабный художественно-выставочный проект в области дизайна и современного декоративно-прикладного искусства приурочен к 95-летию образования марийской государственности (г. Йошкар-Ола).

Концепция фестиваля-выставки дизайна и декоративно-прикладного искусства «Исток» отражает связь современного искусства с традициями народного творчества, показывает применение новых технологий и традиционные приемы обработки материалов. Концепция логотипа фестиваля отражает эту взаимосвязь через орнаментальный мотив в виде солярного знака и динамичный треугольник-стрелку, символизирующий современное искусство, уходящее корнями в народное искусство. В целом знак объединен яркой красной точкой (пульсирующим сердцем) и общей формой ромба.

Айдентика фестиваля строится на трансформации орнаментальных форм в четкую геометрию конструктивизма.

Участники выставки-конкурса – профессиональные дизайнеры и художники декоративно-прикладного искусства, а также студенты профильных учебных заведений из различных регионов Российской Федерации.

Экспозиция выставки формируется на основе конкурсного отбора по трем номинациям: 1) произведения графического дизайна; 2) дизайн костюма; 3) современное декоративно-прикладное искусство, в двух категориях: а) работы профессиональных дизайнеров; б) работы студентов профильных учебных заведений России. Общее количество выставочных экспонатов, участвующих в конкурсе, – около 200 произведений дизайна и декоративно-прикладного искусства. Кроме того, в составе экспозиции представлены музейные экспонаты традиционного искусства народов, проживающих в Республике Марий Эл.

К 300-летию юбилею города Омское региональное отделение Общественной организации «Союз дизайнеров России» в ноябре 2015 года проводит Международный форум «Арт-Пространство “Китеж Градь”» [1].

Цели и задачи Международного форума:

- выявление лучших идей и разработок в области дизайна;
- продвижение наиболее значимых, инновационных работ на всероссийскую и международную дизайнерскую арену;
- сохранение и развитие культурного потенциала и наследия нации путем поддержки талантливых и перспективных дизайнеров России;
- содействие в формировании единого культурного пространства;
- развитие художественных и дизайнерских инициатив молодежного, профессионального, социального и культурного характера;
- распространение информации о наиболее одаренных дизайнерах в культурном пространстве России;
- повышение профессионального уровня произведений дизайна, поддержка его национального престижа.

Форуму присущи новые творческие решения, синтез жанров и областей искусства и дизайна в пространстве будущего. Какими будут наши города, как будет меняться наш внешний облик завтра, и как наша жизнь, благодаря новым идеям и инновациям, станет разнообразной и интересной. Это и многое другое, как например, социальное ориентирование в дизайне, обсуждается в рамках «Арт-пространства» с дизайнерами, урбанистами, искусствоведами, деятелями социальной активности.

В народных преданиях легендарный, диковинный Китеж-град – город-мечта с высочайшей духовной культурой и традициями. Город, который создается в душах человеческих, где чтят традиции предков, древнюю историю и культуру. Слоган форума – «От древа до Града». Он подразумевает древо жизни, плодородия, восхождения, познания, рода. Идея изобилия древа, образное выражение источника, корня жизни человека, питание от которого ведет к духовному исцелению. Перспективная экологическая концепция устремлена в будущее и связана с поиском средств защиты от урбанистической деятельности человека, восстановлением баланса отношения «человек – природа». В рамках концепции особое внимание участников форума направлено на реабилитацию заброшенных городских окраин, использование экологически чистых материалов и природоохранных технологий и инноваций в дизайне. Именно сейчас возникла острая необходимость сохранить для потомков разнообразие жизни на планете и ее целостность, многогранность цвета и благоухание садов, уменьшить загрязнение окружающей среды.

Региональные организации Союза дизайнеров России участвуют также в художественных фестивалях-конкурсах, в частности, в IV Международном фестивале-конкурсе «Арт-Перспект» (г. Кемерово, 2015 год) [4].

IV Международный фестиваль-конкурс «Арт-Перспект» проводит институт визуальных искусств ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» в рамках Федеральной целевой программы «Культура России» при участии Чанчуньского педагогического университета (Китайская Народная Республика), Института искусств Новосибирского государственного педагогического университета, ГОУ СПО «Кемеровский областной художественный колледж» и других образовательных учреждений и организаций России и зарубежья; при поддержке Департамента культуры и национальной политики Кемеровской области, Управления культуры, спорта и молодежной политики администрации города Кемерово, Кемеровского областного отделения ВТОО «Союз художников России», Кемеровского регионального отделения ООО «Союз дизайнеров России».

Цели и задачи IV Международного фестиваля-конкурса «АртПерспект»:

- создание условий для развития современного визуального искусства (дизайн, фотоискусство, видеоискусство, декоративно-прикладное искусство, изобразительное искусство);

- формирование единого культурного пространства, создание условий для обеспечения доступа к культурным ценностям и информационным ресурсам различных групп граждан;

- сохранение и развитие системы образования в сфере культуры и искусства, выявление и поддержка молодых дарований, повышение профессионального уровня подготовки специалистов в средних и высших учебных заведениях отрасли культуры и искусства;

- выявление и поддержка одарённых детей в области визуальных искусств, обеспечение соответствующих условий для их образования и творческого развития;

- демонстрация лучших достижений образования в области современного визуального искусства, трансляция посредством визуального искусства ценностей российской культуры на зарубежные страны.

В рамках фестиваля-конкурса «Арт-Проспект» реализуется художественно-творческий проект «Дизайн в социокультурном пространстве». В нем проводятся два профессиональных конкурса, связанных с графическим дизайном и дизайном костюма.

Выставка-конкурс «Социум в зеркале графического дизайна»:

*Номинации:* «Наружная реклама», «Упаковка», «Социальный плакат», «Календарь», «Графический комплекс и фирменный стиль», «Издательский проект», «Афиша и шрифтовая графика».

Арт-галерея «Дизайн костюма и предметный дизайн»:

*Номинации:* «Творческий эскиз коллекции (не менее 5 моделей)», «Фото коллекции костюма (не менее 5 моделей)», «Представление коллекции театра моды (видео)», «Принт для одежды», «Предметный дизайн».

Члены Союза дизайнеров участвуют в подготовке конкурсных работ, в организации мастер-классов фестиваля-конкурса, в работе жюри и др. Результаты конкурсов позволяют выявить потенциал победителей, а также основные тенденции и специфику развития регионального дизайна, наметить его перспективы.

Таким образом, конкурсы и фестивали Союза дизайнеров России позволяют:

- формировать единое культурное пространство, создавать условия для обеспечения доступа к культурным ценностям и информационным ресурсам;

- продвигать наиболее значимые, инновационные работы на всероссийскую и международную дизайнерскую арену;
- повышать профессиональный уровень произведений дизайна;
- осуществлять пропаганду дизайнерской деятельности, активизацию творческого потенциала дизайнеров;
- выявлять и поддерживать одарённых детей в области дизайна, обеспечивать соответствующие условия для их образования и творческого развития.

### **Литература**

1. В Омске откроется Международный форум Арт-Пространство «Китеж Градь» [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.biletomsk.ru/news/kultura/60004\\_V\\_Omske\\_otkroetsya\\_Mejdunarodnyiy\\_Forum\\_Art\\_Prostranstvo\\_Kitej\\_Grady/](http://www.biletomsk.ru/news/kultura/60004_V_Omske_otkroetsya_Mejdunarodnyiy_Forum_Art_Prostranstvo_Kitej_Grady/). – Загл. с экрана.
2. Пигулевский В. О. Дизайн и культура. – Харьков: Гуманитарный центр, 2014. – 316 с.: ил.
3. Российская Виктория 2015 [Электронный ресурс]. – URL: [http://design-nw.ru/russian\\_victoria\\_2015//](http://design-nw.ru/russian_victoria_2015//). – Загл. с экрана.
4. IV Международный фестиваль-конкурс «Арт-Проспект» [Электронный ресурс]. – URL: <http://kuzbass.kem-edu.ru>

### **References**

1. V Omske otvroetsya Mezhdunarodnyy forum Art-Prostranstvo “Kitez Grad” [Elektronnyy resurs]. – URL: [http://www.biletomsk.ru/news/kultura/60004\\_V\\_Omske\\_otkroetsya\\_Mejdunarodnyiy\\_Forum\\_Art\\_Prostranstvo\\_Kitej\\_Grady/](http://www.biletomsk.ru/news/kultura/60004_V_Omske_otkroetsya_Mejdunarodnyiy_Forum_Art_Prostranstvo_Kitej_Grady/). – Zagl. s ekrana.
2. Pigulevskiy V.O. Dizayn i kul'tura. – Khar'kov: Gumanitarnyy tsentr, 2014. – 316 p.: il.
3. Rossiyskaya Viktoriya 2015 [Elektronnyy resurs]. – URL: [http://design-nw.ru/russian\\_victoria\\_2015//](http://design-nw.ru/russian_victoria_2015//). – Zagl. s ekrana.
4. IV Mezhdunarodnyy festival'-konkurs “ArtProspekt” [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://kuzbass.kem-edu.ru>

## **ПРОЕКТИРОВАНИЕ КОСТЮМА В СОВРЕМЕННОМ АРХИТЕКТОНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ**

*Мелкова Светлана Васильевна*, кандидат технических наук, доцент, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: Veta\_mail@mail.ru

Проектирование костюма неразрывно связано с развитием общего стиля в искусстве и архитектуре. Связь между одеждой и архитектурой имеет глубокие корни. Современный костюм является одновременно утилитарной вещью и художественным произведением. Несмотря на различие в материалах и масштабах, архитектура и костюм имеют сходные законы формообразования, утверждая представления о гармонии, совершенстве, эстетическом идеале.

Целью данной статьи является выявление взаимосвязи формообразовательного процесса в архитектуре и конструктивного решения формы костюма. Методы исследования базируются на целостном системном подходе к проблеме проектирования современного костюма. Теоретическую и методологическую основу составили положения теории дизайна и художественного проектирования костюма.

**Ключевые слова:** дизайн, архитектоника, проектирование одежды, стиль, архитектура, форма.

## **COSTUME DESIGN IN MODERN ARCHITECTONIC ART**

*Melkova Svetlana Vasilievna*, PhD in Techniques, Associate Professor, Associate Professor of Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Veta\_mail@mail.ru

Costume design is inextricably linked with the development of a common style in art and architecture. The connection between clothing and architecture has deep roots.

Modern costume is both utilitarian thing and artwork. Despite the difference in materials and scale, architecture and costume have similar laws of forming, arguing ideas about harmony, perfection, aesthetic ideal.

The purpose of this article is to identify the relationship in formative architectural process and constructive solutions of costume form. Research methods are based on a holistic systems approach to the problem of designing a modern costume. Theoretical and methodological bases are composed of the theory of design and artistic design of the costume.

**Keywords:** design, architectonic, designing clothes, style, architecture, shape.

Проектирование костюма неразрывно связано с развитием общего стиля в искусстве и архитектуре определенной исторической эпохи, переживая вместе с ним все этапы эволюции: зарождение, расцвет и угасание, причем с момента «умирания» старой, уже изжившей себя костюмной формы начинается процесс формирования новой. Характер тектоники костюма проявляется в тесной связи с тектоникой решения архитектуры.

Архитектура (лат. *architectura*, греч. *archi* – главный и *tektos* – строить, возводить) – зодчество, искусство проектировать и строить [5, с. 81]. Архитектура создает материально организованную среду, необходимую людям для их жизнедеятельности, в соответствии с назначением, современными техническими возможностями и эстетическими воззрениями общества. Как вид искусства архитектура входит в сферу духовной культуры, эстетически формируя окружение человека, выражает общественные идеи в художественных образах: представления человека о мире, времени, величии, радости, торжестве, одиночестве и многих других чувствах. В архитектуре взаимосвязаны функциональные, технические, эстетические начала: польза, прочность, красота.

Термин «архитектоника», возникший в эпоху античного искусства, широко применяется в различных видах искусства. Так, например, в литературе и в музыке этим термином обозначают построение произведения как единого целого, взаимосвязь составляющих его частей и элементов, определяемых идеей произведения. Архитектоника включает соотношение частей произведения, расположение и взаимную связь его компонентов, образующих художественное единство.

В соответствии с определением, приведенным в [2], под термином «архитектоника» (от греч. *architektonike* – строительное искусство) понимается художественное выражение закономерностей строения, присущих конструктивной системе здания, а также круглой скульптуры или объёмных произведений декоративного искусства. Архитектоника – всесторонняя материальная и информационно-эстетическая взаимосвязь внутреннего содержания и формы в различных объектах дизайна и архитектуры.

Термин «архитектоника» употребляется в настоящее время не только в конструктивно-художественном, но и в функционально- и утилитарно-художественном смысле для обозначения всестороннего совершенства и организованности, логической стройности, гармонии художественно-технических произведений.

Внутреннее содержание в произведении дизайна и архитектуры представляет собой сущность объекта как относительно самостоятельной системы и включает следующие важнейшие признаки: 1) утилитарное содержание – полезное назначение вещи; 2) функциональное содержание – способ реализации назначения, характера и жизнедеятельности предмета; 3) структурное содержание – общее объёмно-пространственное построение предмета, взаиморасположение и взаимодействие его частей; 4) конструктивно-материальное содержание – основные материалы и характер работы частей предмета; 5) технологическое содержание – способ изготовления предмета.

В дизайне одежды архитектоника определяет общие закономерности построения формы. Целью архитектоники является получение утилитарно оправданной формы вещи, которая имеет функциональную, конструктивную и эстетическую ценность.

Архитектоника является основополагающим принципом формообразования предметов пластических искусств, к которым относятся живопись, скульптура, графика, декоративно-прикладное искусство, архитектура и дизайн [1, с. 3].

Архитектура, прикладное искусство и дизайн, составляют группу «архитектонические искусства» (рис. 1). Этот термин подчеркивает родственность прикладных искусств и дизайна с архитектурой.

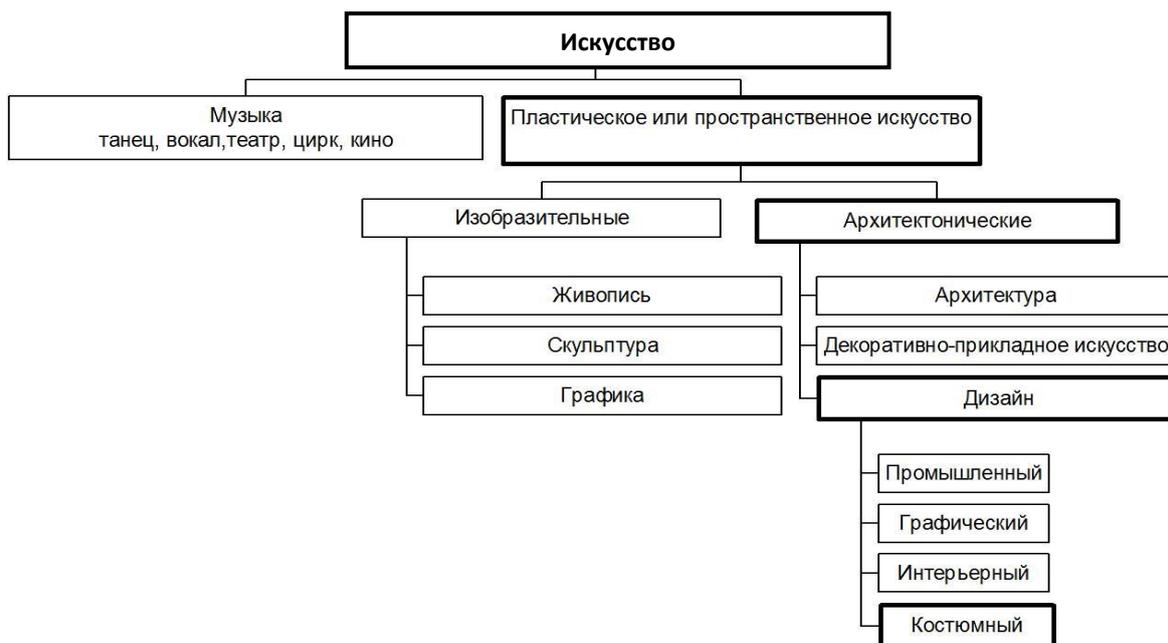


Рисунок 1. Виды искусства

Если живопись, графика, скульптура имеют только одну функцию – эстетическую, то в промышленном искусстве (дизайне) красота и польза взаимосвязаны. Так, особенностью произведений архитектурного творчества является их бифункциональность, то есть все они, от архитектурного сооружения до аксессуаров к костюму, существуют для удовлетворения как практических, то есть утилитарных, так и эстетических, духовных потребностей человека.

В основе произведений архитектурных искусств лежат формообразующий фактор, структура, строение, выраженные в эстетически осмысленном, возведенном в художественный образ виде. Поэтому и архитектурное сооружение, и костюм не могут быть истинно красивыми, если в них нарушена логическая связь между строением, внешним видом и назначением [3].

История костюма имеет в своем арсенале разные тектонические системы. Наиболее ярким примером может служить костюм эпохи Средневековья (рис. 2). Заостренные формы костюма готики созвучны устремленным в небо соборам. Как свет, устремляющийся в храм, создает атмосферу торжественности, так устремленность вверх элементов костюма придает облику одухотворенность, изящество, гибкую выразительность линий и контуров [4, с. 59].



*Рисунок 2. Костюм и архитектура эпохи Средневековья*

Обязательным свойством архитектурных изделий высокого эстетического уровня является их оригинальность. Форма нового изделия должна иметь свой, индивидуальный, неповторимый облик. Задачи композиции каждый раз должны решаться заново, так как много раз виденные решения воспринимаются как неудачные, устаревшие. С другой стороны, необычность решения не должна переходить в неопределенность, в нарушение информативности, правдивости формы. Композиционное решение разрабатывается с учетом развития моды и несколько опережает моду, тем самым воспитывая вкусы потребителей.

Проектирование современной одежды, конструктивное решение формы костюма также взаимосвязано с формообразовательным процессом в архитектуре.

Студенты кафедры дизайна Кемеровского государственного института культуры в ходе обучения реализуют свои творческие идеи в области проектирования костюма, выбирая в качестве творческого источника архитектурные проекты.

Так, например, Арт-центр в г. Абу-Даби (Объединенные Арабские Эмираты) – проект британского архитектора и дизайнера арабского происхождения Захи Хадид – послужил основой для разработки коллекции моделей женской одежды (рис. 3). Данный архитектурный проект является ярким примером необычных космических форм в архитектурном решении, что нашло отражение и в разработанной коллекции одежды. Эта

взаимосвязь прослеживается в формах, деталях, а также в силуэтных линиях разработанных моделей. Архитектура современного города представлена в проекте, в котором урбанизм выступает и как стиль костюма, и как символ градостроительства в целом (рис. 4). Данный проект отмечен Золотым Дипломом (первое место) в Международном фестивале-конкурсе «Арт Проспект – 2015», номинация «Дизайн костюма».



*Рисунок 3. Современный костюм и архитектура. Проект студентки 4-го курса кафедры дизайна КемГИК Тюньковой Марии*



*Рисунок 4. Урбанизм. Проект студентки 6-го курса кафедры дизайна КемГИК Павловой Марии*

Таким образом, полученные результаты наглядно демонстрируют взаимосвязь формообразовательного процесса в архитектуре и конструктивного решения формы костюма.

## Литература

1. Бердник Т. О. Архитектоника костюма: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. – Ростов н/Д., 2004. – 28 с.
2. Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс]: сайт. – URL: [http:// bse.slovaronline.com/](http://bse.slovaronline.com/). – Загл. с экрана.
3. Место дизайна в системе искусств. Виды архитектурного творчества [Электронный ресурс] // Рубрика «Культура и искусство». – URL: [http:// allbest.ru/](http://allbest.ru/). – Загл. с экрана.
4. Музалевская Ю. Е. Направления взаимодействия искусства костюма и архитектуры // Тр. С.-Петербур. гос. ун-та культуры и искусств. – 2013. – Т. 198. – С. 56–60.
5. Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. – 4-е изд. – М.: Совет. энцикл., 1988. – 1600 с.: ил.

## References

1. Berdnik T.O. Arkhitektonika kostyuma: avtoref. dis. ... kand. filos. nauk: 24.00.01. – Rostov n/D, 2004. – 28 p.
2. Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya [Elektronnyy resurs]: sayt. – URL: [http:// bse.slovaronline.com/](http://bse.slovaronline.com/). – Zagl. s ekrana.
3. Mesto dizayna v sisteme iskusstv. Vidy arkhitektonicheskogo tvorchestva [Elektronnyy resurs] // Rubrika «Kul'tura i iskusstvo». – URL: [http:// allbest.ru/](http://allbest.ru/). – Zagl. s ekrana.
4. Muzalevskaya Yu.E. Napravleniya vzaimodeystviya iskusstva kostyuma i arkhitektury // Tr. S.-Peterb. gos. un-ta kul'tury i iskusstv. – 2013. – T. 198. – P. 56–60.
5. Sovetskiy entsiklopedicheskiy slovar' / gl. red. A.M. Prokhorov. – 4-e izd. – M.: Sovet. entsikl., 1988. – 1600 p.: il.

УДК 72.012

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА УПАКОВКИ

*Алексеев Андрей Геннадьевич*, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [alekseev@mail.ru](mailto:alekseev@mail.ru)

Статья посвящена одному из основных направлений дизайна, связанному с рекламой – дизайну упаковки. В статье представлен анализ негативных проявлений в дизайне упаковки – заимствований творческих решений. Рассматриваются проблемы в использовании художественно-графических средств упаковки, предлагаются поиски их решения. К основным художественным средствам проектирования упаковки относятся – шрифт, цвет, форма, образ и символ. Предлагаемые приемы использования данных средств позволяют дизайнеру положительно развивать дизайн упаковки.

**Ключевые слова:** дизайн упаковки, графемы, символ, кегль, буквенно-цифровая символика, выкладка, формообразование.

## ARTISTIC MEANS OF PACKAGING

*Alekseev Andrey Gennadievich*, Associate Professor, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).  
E-mail: alekseev@mail.ru

The article is devoted to one of the main design-related advertising trends, a packaging design. The article presents an analysis of the negative manifestations in packaging design, borrowing the creative solutions. Problems in the use of art-graphic tools of packaging are reviewed and their solutions are offered. The main means of artistic design of the package are: font, color, shape, image and character. The proposed methods of use of these tools allow the designer to positively develop the package design.

**Keywords:** packaging design, grapheme, character, size, alphanumeric symbols, layout, morphogenesis.

Общепринято, что основная функция упаковки заключается в хранении товара и удобстве транспортировки. Но не менее важно и то, как выглядит товар и насколько он отличается от ему подобных. И, чтобы достичь необходимого результата, следует прибегнуть к различным художественным средствам привлечения внимания. Будучи важной составляющей бренда, дизайн упаковки должен посылать зрителю определенную информацию визуально-коммуникативного характера, при помощи которой потребитель сможет составить представление не только о пользе и качестве

продукта, но даже о физических свойствах товара, таких как вкус или аромат.

Чаще всего те принципы, которые должны быть присущи любому товару и которые должны работать на его привлекательность, нарушаются ради так называемой бренд айдентити, то есть узнаваемости. Для того чтобы выделить свой товар из ряда аналогичных, производители прибегают к искажению или вовсе уничтожению сложившихся традиций в использовании графики и цвета для определенной группы товаров. Например, используют черный цвет для оформления упаковки молока (рис. 1). В данной работе сознательно использован черный цвет для упаковки молока, в центре которой расположен цветок. Подобное решение, скорее, ассоциируется с чем-то негативным, нежели следует здоровьесбережению и экологичности [3]. Безусловно, среди белоснежных и пастельных тонов молочной выкладки такое молоко будет резко контрастировать, но трудно определить, на какую целевую группу оно рассчитано. Такая упаковка будет вызывать мгновенный интерес, ее будут обсуждать, это молоко даже будут покупать, но делать это будет ограниченная группа людей, что не может являться положительным результатом работы креативщиков и дизайнеров.



*Рисунок 1. Образец упаковки молока*

Другие дизайнеры, наоборот, используют в оформлении продукции набор оформительских цитат, уже давно примелькавшихся и не вызывающих ни интереса, ни эмоций. В случае с молоком это обязательно белый фон, пасущаяся на лугу корова и сама надпись «молоко». Такая упаковка выглядит как нечто привычное, банальное и потерявшее свою актуальность.

Как и во многих видах творческой деятельности, основной проблемой в дизайне упаковки является подражание или даже копирование упаковок. Известная всему миру контурная бутылка «Coca-Cola» была изобретена в 1915 году как одно из средств защиты от подделок. «Coca-Cola Company» объявила среди поставщиков стеклянных бутылок конкурс на упаковку, которая бы явно отличалась от всех остальных. Это должна была быть такая бутылка, «которую человек смог бы распознать в темноте на ощупь, а если она разобьется, ее можно было бы сразу узнать по осколкам» (рис. 2).



*Рисунок 2. Образцы упаковок «Coca-Cola»*

У компании «Nestle» была та же проблема с подражателями, копирующими дизайн «Nescafe Classic» с красной кружкой. В данном случае произошли те же симптомы: падающие объемы продаж у компании и рост продаж у подражателей. Выйти из этой ситуации помогла так же оригинальная форма банки, которая стала узнаваемой для покупателей и которую уже никто не мог повторить легальным способом [2]. Но и в наши дни никто не защищен от подражаний. Подражают в основном успешным, дорогим брендам, ассоциации с которыми вызывают у человека положительные эмоции. Упаковка водки известного премиального бренда «Бельведер» и российской водки «Белая березка» во многом схожи (рис. 3). Сходство весьма очевидно даже в первом слове названия. Но самое неприятное, что автором дизайна является весьма титулованное российское брендинговое агентство. Возможно, это сделано по указу маркетологов, против воли дизайнеров, но важно избегать подобных сравнений, особенно для товаров, позиционирующих себя в качестве премиум-марок.



*Рисунок 3. Образцы упаковок водки «Бельведер» и «Белая березка»*

Часто производители в погоне за популярностью и оригинальностью опускаются до интеллектуального уровня своего потребителя или нарушают этические нормы. Используют слова из лексикона определенного круга людей, применяя их терминологию в названии своей продукции, или прибегают к пугающей натуралистичности. В других случаях производители создают упаковку излишне реалистичную, копирующую форму автомобилей, оружия, животных и прочего. Дизайнер должен использовать мотивы той или иной тематики, чтобы создать необходимый образ и ощущения от товара, но никогда не использовать «лобовую» интерпретацию. В противном случае созданное им смотрится банально и даже пошло. Хотя никто не может запретить делать подобные вещи, но было бы лучше, если бы через упаковку у покупателя воспитывался эстетический вкус, а для этого необходимо создавать вещи, находящиеся на грани утилитарного дизайна и искусства. И, для того чтобы создать действительно интересную и привлекательную упаковку, необходимо совместить воедино несколько важных художественных составляющих дизайна упаковки: шрифт, цвет, форму, образ и символ.

В последнее время все большую популярность при создании упаковки приобретает применение буквенно-цифровой символики. И все чаще эта символика применяется не в качестве носителей информации, а как вполне самостоятельные графемы. При этом цифры и буквы могут выступать как самостоятельные, самоценные графические изображения. Большую роль играет размер кегля и гарнитура. Если необходимо придать солидности и значимости, то применяются заглавные буквы, для придания легкости и дружелюбности – рукописные шрифты. Если необходима классичность и премиальность, то используется каллиграфический шрифт.

Но если действительно необходимо привлечь особое внимание, то можно использовать четкие надписи и контрастный жирный шрифт, который берет свое начало в искусстве поп-арта. Этот тренд граничит с простотой и минимализмом, который так любят многие дизайнеры. Но вместо сурового аскетизма наблюдается расцвет эффектной выразительности. Эта практика в особенности применима к типу продуктов, в дизайне которых нужно подчеркнуть их силу и мощь. Также четкие контрастные надписи характерны для упаковки продукции с очень широким ассортиментом [4].

Одним из важнейших средств воздействия на потребителя, безусловно, является цвет. Ведь именно цвет – это тот инструмент, который действует на любом расстоянии и не как прямой передатчик информации, а влияющий на подсознание. Подобную возможность при создании брендовой упаковки дизайнеру упускать нельзя. И крупные производители этим охотно пользуются, не просто прибегая к созданию отдельных цветowych пятен, а создавая целые заливные поля, усиливая тем самым key-visual [1]. Цвет является мощной основой упаковки, но если сам продукт обладает цветом, то это можно обыграть как обращение к натуральности и экологичности продукта. Но даже полный отказ от цвета – это тоже своего рода художественный прием. И само по себе использование цвета в упаковке в качестве канала коммуникации с потребителем актуально и без специальной рекламной поддержки. Такой подход к оформлению продукта обеспечивает эмоциональный эффект, благодаря которому упаковка не просто «продает» товар, но и «общается» с покупателем [4].

Еще одним каналом воздействия на покупателя является символ. Символ, как и шрифт, является мощным инструментом для построения образа бренда и построения коммуникации с покупателем. Графические символы отсчитывают свою историю с древних веков. Ими пользовались и пользуются религии, империи, знатные фамилии. С XIX века символы прочно закрепились на потребительском рынке. Сейчас их можно видеть повсеместно, и нередко они обретают образы людей или животных [2]. И эти символы очень хорошо воздействуют на потребителя, поскольку вызывают прямые ассоциации, понятные для всех. Если необходимо вызвать доверие и придать некую ретроспективность, что может вызывать ощущение традиций и отсутствие современных вредных добавок, то дизайнер пользуется образом пожилых людей. Подобный ход может ассоциироваться с традициями, с вещами проверенными, надежными и безвредными. Ес-

ли необходимо показать силу, мощь и энергию, то идеально подойдут образы животных, например тигра, гориллы или медведя. Применение подобных изображений вызывает моментальные ассоциации, и зачастую они действуют ярче и быстрее, чем буквенное начертание, поскольку воздействуют на подсознание.

Но каким бы действием ни обладали символичные изображения, они не в силах самостоятельно завоевать места на полках, ведь в последнее время борьба упаковок за пространство на прилавках магазинов становится все сильнее. Отдельная упаковка значит все меньше, выкладка – вот, что действительно становится важным средством. И для того чтобы завоевать большое пространство, дизайнеры прибегают к разного рода хитростям, которые значительно увеличивают брендированное поле. Применяя различные вариации выкладки товара, несколько упаковок могут создавать одну общую картину, которая не только значительно быстрее привлекает к себе внимание покупателей, но и превращает каждую ее единицу в часть эффективного рекламного конструктора (рис. 4).



*Рисунок 4. Образцы упаковок, создающих общую картину при выкладке товара*

Используя различные выразительные средства при разработке упаковки, не стоит забывать и о ее физических параметрах. Ведь, когда мы говорим о форме, мы говорим о ее индивидуальности и запоминаемости, но в то же время дизайнер не должен забывать про категорию того продукта, который является одним из важнейших пунктов его работы. Очень важная характеристика формы упаковки – ее эргономичность и тактильность. Для многих категорий покупателей актуальными считаются данные свойства упаковки, и важным является то, насколько приятно будет держать ее в руках. Причем форма может различаться по гендерному признаку, то есть быть женской или мужской, ведь, как известно из психологии, мужчины

лучше воспринимают вытянутые формы, в то время как для женщин ближе формы округлые и более статичные. Форма должна обладать семантикой и в сочетании с цветом, изображением и материалами, говорить об особенностях товара. За счет формы можно передать силу и агрессию, применяя острые крупные грани, или сделать ее приятной и дружелюбной, применив округлые объемы; можно придать солидности, подняв часть объема наверх. Но, говоря о форме как о способе вызвать некие ассоциации, нельзя забывать о том, что дизайн считается удачным, если упаковка лишь напоминает какой-то предмет или явление, но не является его копией. Также, говоря о форме упаковки, не стоит забывать о материале, из которого она сделана. Выбор материала крайне важен, поскольку является финальным этапом воздействия на потенциального покупателя. Ведь материал упаковки служит не только для хранения товара, он еще и несет в себе эстетическую и информационную функции. В последнее время очень популярным стало использование натуральных материалов. Натуральность и экологичность в дизайне упаковки можно отразить через использование природных фактур. В некоторых упаковках используется бумага вторичной переработки, холщовая ткань и дерево. Иногда необходимого эффекта дизайнеры добиваются за счет применения фотоизображений натуральных материалов и естественных цветов. Если создавать образ экологичного или фермерского продукта, то отлично подойдут натуральные материалы, такие как крафт-бумага, деревянные поверхности и мешковина [1]. Насыщенные цвета широко применяются в продуктах для мужчин, а нежные, разбавленные – в продуктах для женщин. Например, розовый цвет. Его принято считать женским цветом, и его активно используют в продуктах, адресованных женщинам. Поэтому можно говорить о мужских и женских цветовых решениях и предпочтениях.

И в то же время особо ценятся упаковки, которые обладают значительной оригинальностью, но не требуют при этом особых вложений, а просто задают новое прочтение к уже привычным вещам. Отогнутые края на упаковке тетрапак могут создать имитацию совиных ушек (рис. 5). Такой товар привлечет внимание покупателя, он его обязательно потрогает. Поэтому именно такой оригинальный подход наиболее ценен в создании упаковок. Ведь маркетологи считают, что, если вам удалось заставить клиента взять продукцию в руки, – это уже половина успеха в ситуации с ее

продажей. Все это в значительной степени повышает привлекательность товара, но не требует больших финансовых вложений.



*Рисунок 5. Образцы упаковок тетрапак с отогнутыми краями, создающими имитацию свиных ушек*

Таким образом, можно сделать следующий вывод: несмотря на наличие определенных негативных тенденций в разработке упаковки и применении идейно-художественных и художественно-графических приемов, не выдерживающих профессиональной критики, появляются положительные творческие подходы в проектировании, которые развивают уровень дизайна упаковки через основополагающие художественные средства – шрифт, цвет, форму, образ и символ.

### **Литература**

1. Горнов А. Дизайн упаковки. Инструменты создания образа бренда [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.getbrand.ru>
2. Особенности национального продукта // Как. – 2001. – № 15. – С. 40.
3. Молоко, сметана, йогурт – по вкусу // Как. – 2004. – № 2. – С. 28.
4. Горчакова А. Современные тенденции в дизайне упаковки [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.advertology.ru/article127435.htm>.

### **References**

1. Gornov A. Dizayn upakovki. Instrumenty sozdaniya obraza brenda [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.getbrand.ru>
2. Osobennosti natsional'nogo produkta // Kak. – 2001. – № 15. – P. 40.
3. Moloko, smetana, yogurt – po vkusu // Kak. – 2004. – № 2. – P. 28.
4. Gorchakova A. Sovremennyye tendentsii v dizayne upakovki [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.advertology.ru/article127435.htm>.

## ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН В ВЕБ-СРЕДЕ

*Карпенко Виталий Олегович*, старший преподаватель кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: karvolij@yandex.ru

В статье рассматривается веб-дизайн как одно из наиболее молодых и динамично развивающихся направлений графического дизайна. Попав в «веб-среду», основные направления графического дизайна стали изменяться в соответствии с новыми условиями и возможностями существования.

**Ключевые слова:** веб-дизайн, графический дизайн, Интернет, Web.

## GRAPHIC DESIGN IN THE WEB

*Karpenko Vitaly Olegovich*, Sr. Instructor, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: karvolij@yandex.ru

In this article the web-design as one of the directions of graphic design is considered. This one is a recent and dynamically developing direction. All the main directions of graphic design found an application in it. But having got on “web environment” they began to change according to new conditions and opportunities of existence.

**Keywords:** Web-design, graphic design, Internet, Web.

Графический дизайн – это отрасль дизайна, специализирующаяся на создании визуальных коммуникаций, обеспечивающих идентификацию того или иного продукта, а также графическое представление идей, понятий и образов [1].

Эта отрасль, в свою очередь, делится на несколько направлений по видам решаемых задач (рис. 1):

1. Типографика (каллиграфия, шрифты, оформление печатных изданий).
2. Фирменный стиль (логотипы, фирменные знаки, брендбуки).
3. Навигационные коммуникации (дорожные знаки, пиктограммы и другие системы ориентации).

4. Плакаты (социальные, рекламные и т. д.).
5. Графическое оформление упаковок.
6. Дизайн телевизионных передач.
7. Веб-дизайн.



*Рисунок 1. Направления графического дизайна*

Самым молодым и динамично развивающимся направлением является веб-дизайн. На первый взгляд, он кажется довольно узким направлением, связанным только с разработкой интерфейсов веб-сайтов, но на самом деле это лишь «вершина айсберга».

Веб-дизайн очень тесно связан с другими направлениями в графическом дизайне и оказывает на них своё влияние. Прежде всего потому, что он существует в виртуальной среде Интернета, где имеются свои законы и возможности, которых ранее просто не существовало. Интернет делает информацию доступной и обладает очень высокой интерактивностью, поэтому любой продукт графического дизайна, попадающий в него, приобретает новые особенности, начинает изменяться и эволюционировать.

Чтобы понять, о чём идёт речь, рассмотрим несколько примеров, позволяющих увидеть, как разные направления графического дизайна, попадая в Интернет, становятся частью веб-дизайна.

1. *Издательская деятельность* приобрела новую, «виртуальную» форму. Газеты, журналы и книги могут выходить в цифровом виде и быть легко доступны «онлайн». Многие издания теперь вовсе не имеют бумажного печатного носителя, по сути, они представляют собой веб-сайт с новостной лентой, каталогом статей и т. д. Это сняло множество ограничений, связанных с производством и распространением, и предъявило новые требования, связанные с публикациями в Интернете. Таким образом, всё, что имеет отношение к типографике, шрифтам и оформлению печатных изданий, успешно перешло в область веб-дизайна. Процесс создания дизайна и верстки таких изданий во многом схож с классическим, но всё же получил свои особенности, связанные с веб-средой, и требует от дизайнера владения специализированными знаниями и навыками.

2. *Фирменный стиль*. Веб-сайты компаний, интернет-магазины, блоги, социальные сети, мобильные приложения и т. д. – полноценные носители фирменного стиля наряду со стандартными печатными. Значение носителей фирменного стиля в веб-среде для формирования имиджа бренда растёт с каждым годом.

3. *Бумажные визитки* эволюционировали в сайты-визитки и обладают гораздо большей информативностью, а также большими возможностями для дизайнерского оформления. Теперь такой сайт-визитка может полностью погрузить пользователя в нужную атмосферу и дать возможность быстрой коммуникации.

4. *Наружная уличная реклама* превратилась в баннерную рекламу в Интернете, которая является таргетированной, то есть она ориентирована на конкретного пользователя. В сети существуют механизмы, позволяющие автоматически определять географическое положение, пол, возраст, социальный статус, сферу интересов любого пользователя и показывать рекламу именно той аудитории, которой она может быть адресована. Это явное преимущество по сравнению с обычной уличной рекламой делает рекламу в Интернете более эффективной. И, в свою очередь, повышает требования к дизайну такой рекламы, ведь на первом этапе только от него зависит, заинтересуется ли пользователь предложением. От дизайнера требуется понимание психологии пользователей и углублённый анализ целевой аудитории, знание психологии цветового восприятия и т. д.

5. *Навигационные коммуникации*. Без них невозможен хороший веб-дизайн. Они помогают пользователям ориентироваться на веб-ресурсе,

легко и быстро находить нужную информацию, перемещаться в нужные разделы сайта. При правильной навигационной коммуникации сайт становится более интуитивным, он понятен и прост в использовании без всяких инструкций. В этом смысле можно сказать, что дорожные указатели и инфографика в виртуальной среде эволюционировали в иконки и кнопки для сайтов.

6. *Плакаты и афиши* также отлично существуют в среде Интернета, для их размещения имеется множество ресурсов с информацией о премьерах в мире кино, театра и музыки. Кроме того, афиши очень востребованы в «социальных сетях», часто изготавливаются специально для размещения в них и служат для привлечения внимания к различным мероприятиям и, в отличие от своих бумажных версий, могут дать гораздо больше полезной информации, так как они, как правило, привязаны к ресурсам или сами являются ссылками на какие-то информационные ресурсы.

7. Ещё одним ярким примером можно считать то, какую форму в веб-среде приобрели *обыкновенные листовки и рекламные проспекты*. Они превратились в так называемые «Landingpage» («посадочная» или «целевая страница»). Это сайты, которые состоят лишь из одной страницы. На такой странице, также как и в листовке, размещается какое-то рекламное предложение, оно обычно очень хорошо сформулировано, даёт исчерпывающую информацию о товаре или услуге и последовательно ведёт пользователя к совершению целевого действия (сделать заказ, оставить заявку и т. д.). В отличие от обычных листовок, «Landingpage» стала настоящим интерактивным инструментом, связывающим «продавца» и «покупателя». Она может содержать такие полезные функции, как: «задать вопрос», «заказать обратный звонок», «оставить заявку», «рассказать друзьям», «почитать отзывы клиентов о товаре или услуге», «посмотреть фотографии или видео о товаре» и т. д. Такие страницы требуют очень качественного и продуманного дизайна, в них часто используются иллюстрации и инфографика, грамотная вёрстка текстовой информации. Разработка дизайна таких страниц более дорогостоящая, чем дизайн бумажных листовок, что делает такую работу более привлекательной для дизайнера и позволяет в большей степени раскрыть свой потенциал, но требует от него и большей компетенции в области веб-дизайна [2].

Приведённые выше примеры говорят о том, что дизайнерам необходимо будет постоянно повышать уровень своей образованности в этом на-

правлении, чтобы соответствовать времени. В этом смысле одной из проблем является тот факт, что в большинстве классических учебных заведений, выпускающих графических дизайнеров, веб-дизайну до сих пор не уделяется достаточного внимания, не даются необходимые базовые знания. Считается, что графический дизайнер в состоянии заниматься и веб-дизайном, теоретически – да, но на самом деле это не совсем так, эта область имеет свою специфику, без понимания которой дизайнер не может адекватно выполнять эту работу, несмотря на то, что он, казалось бы, обладает всеми необходимыми качествами, воспитанными в нём за время обучения. Логично предположить, что в скором времени предмет «Основы веб-дизайна» будет включён в программы учебных заведений, обучающих графическому дизайну, и это позволит выпускать более квалифицированных и востребованных специалистов, способных решать задачи, связанные с дизайном в Интернете.

Наблюдения позволяют сделать вывод, что веб-дизайн становится одним из самых перспективных направлений в графическом дизайне. Помимо дизайна самих интерфейсов сайтов, веб-дизайн затрагивает широкий спектр задач из разных областей графического дизайна. Он впитал и объединил в себе практически всё из этих направлений, адаптировав их к новой среде существования, и его значение, скорее всего, будет только усиливаться.

### **Литература**

1. Бородаев Д. В. Веб-сайт как объект графического дизайна: моногр. – Харьков: Септима ЛТД, 2006. – 288 с.
2. Макнейл П. Веб-дизайн. Идеи, секреты, советы / пер. с англ. В. В. Черник. – СПб.: Питер, 2011. – 272 с.

### **References**

1. Borodaev D. V. Veb-sayt kak ob'ekt graficheskogo dizayna: monogr. – Khar'kov: Septima LTD, 2006. – 288 p.
2. Makneyl P. Veb-dizayn. Idei, sekrety, sovery / per. s angl. V.V. Chernik. – SPb.: Piter, 2011. – 272 p.

## МИНИАТЮРНАЯ КНИГА КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ ГРАФИКИ

*Кравчук Василий Петрович*, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [ivi-kemguki@mail.ru](mailto:ivi-kemguki@mail.ru)

Современная ситуация возрождает интерес к книгоизданию в России и за рубежом. В статье автор рассматривает исторический путь развития издательского процесса, его преобразования на основе научно-технического развития в мини-изданиях. Особое внимание автор акцентирует на миниатюрных изданиях Кузбасса, выпущенных на протяжении последних десятилетий. Статья посвящена детальному анализу как художественного оформления, так и полиграфического исполнения миниатюрных книг. Автор определяет роль дизайна в современной мини-книге и стремится проследить процесс формирования миниатюрной книги как произведения графики.

В качестве ключевого доказательства автор приводит наглядные примеры различных композиционных решений мини-изданий, а также графических листов-иллюстраций. Такое обоснование будет интересовать студентов графического дизайна.

**Ключевые слова:** миниатюрная книга, мини-издание, иллюстрация, полиграфия, экземпляр, сувенир, номерное издание, синтез, гравюра.

## MINIATURE BOOK AS A WORK OF GRAPHICS

*Kravchuk Vasily Petrovich*, Associate Professor, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: [ivi-kemguki@mail.ru](mailto:ivi-kemguki@mail.ru)

The current situation is reviving interest in book publishing in Russia and abroad. The author considers the historical development of the publishing process and its transformation on the basis of scientific and technological development in small editions. Particular attention of the author is focused on miniature editions of Kuzbass, published on the attraction of recent decades. The article is devoted to a detailed analysis of decoration and printing the miniature books.

The author defines the role of design in contemporary mini book, and seeks to trace the formation of miniature books, as the product of graphs.

As a key substantiation, the author gives illustrative examples of various composite solutions of mini editions, as well as graphic works of illustrations. This justification will be interesting to students of graphic design.

**Keywords:** miniature book, a miniedition, illustration, printing, copy, souvenir, edition dimensional, fusion, engraving.

Миниатюрная книга как произведение графики, прежде всего, определяется форматом издания. Выработался определенный критерий издания отечественной миниатюры, формат которой не превышает 100x100 мм. Международный стандарт жестче – издание считается миниатюрной книгой, когда стороны страницы не превышают 76x76 мм.

Миниатюрное издание можно считать полноценной книгой, если она удобно читаемая. Но есть издания за пределами малого формата, они ограничены номерным мизерным тиражом, то есть являются сувениром, которым, в основном, интересуются коллекционеры.

Первые миниатюрные книги появились в Средние века и были рукописными. Их трудолюбиво переписывали писцы на тонких листах пергамента. Это были книги религиозного содержания, доступные лишь людям богатого сословия. Создание таких книг занимало месяцы или даже годы работы. Россия не отставала от своих восточных и западных соседей. И в библиотеке русских царей, несомненно, хранилась рукописная миниатюрная книга XVII века – «Святцы» размером 48x74 мм.

После изобретения печатного станка миниатюрные книги быстро вошли в широкое использование, прежде всего по двум практическим причинам: маленький размер и стоимость издания. При дальнейшем развитии полиграфического дела миниатюрные книги часто переплетались в дорогую кожу, перламутр, кость, серебро и золото. Большинство миниатюрных изданий – отнюдь не дешевые сувениры. Это серьезные образцы искусства книгоиздания, в создании которых используются как старинные технологии, так и современные достижения [1].

Зачастую миниатюрные книги издаются энтузиастами из любви к искусству и оценены значительно ниже фактической ценности рабочей силы, времени и материалов, потраченных на их создание. Миниатюрные книги сегодня издаются во многих странах мира и охватывают огромную

тематическую область – от кулинарии до литературы, истории и технических наук. Способы печати также различны – от рукописных книг и печатного станка до самой современной цифровой печати. Поражают воображение и виды переплета – от мраморной бумаги до змеиной кожи, дерева и серебра.

Несмотря на малый формат, миниатюрная книга в полной мере представляет искусство книги, искусство печати и переплета. Эти книги издаются ограниченным тиражом, не превышающим 1000 экземпляров, а при очень малых изящных тиражах встречаются еще и номерные экземпляры, такие издания пользуются большим спросом у коллекционеров.

Создание миниатюрных книг требует высокого мастерства и профессионализма, граничащего с настоящим искусством. Это, естественно, предполагает, что переплетаются мини-книги вручную, что, в свою очередь, невозможно выполнить при массовом тираже. Только при небольшом количестве изготавливаемых мастером книг есть возможность сохранить высокий уровень качества переплета. И то, что книга маленькая, не уменьшает ее достоинств, а, наоборот, делает ее максимально сконцентрированным приложением мастерства и души людей, ее сделавших.

Книга как художественное издание – синтез нескольких искусств: создателя, мастера слова, в нее также органически вливается творчество художника, сопровождающего повествование графическим языком. Третий участник этого синтеза – полиграфия. Она дает возможность воспроизвести творческий акт двух первых творцов, и объединить в единое целое издание – книгу полноформатную, а также миниатюрную. Художник, оформитель, иллюстратор или, выражаясь современным языком, дизайнер книги создает миниатюрную книгу как произведение графического искусства.

Существуют разные варианты иллюстрирования мини-изданий – это репродуцирование рисунков, гравюр, картин художников, фотографий, также непосредственные рисунки в различных техниках иллюстраций по тексту данного издания. Создавая единое целое – произведение книжной графики – важно учесть все: и шрифт, и иллюстрации, объединяемые в макет издания. Нередко дизайнер книги прибегает к очень необычным вариантам оформления издания, иллюстрируя книгу рисунками самого автора: к примеру, можно привести издания такого известного, много издаваемого,

особенно в книжной миниатюре, автора, как А. С. Пушкин, – что не только украшает книгу, но и делает ее раритетной [3].

Миниатюрная книга, как и все остальные книги, любого формата, обрамляются переплетом. Как раз к мини-изданиям предъявляются высокие требования относительно переплета. Переплет изготавливается с применением золотого тиснения по натуральной и искусственной коже, что дает изданию особое изящество. Также в переплетах применяются различные ткани с наклейками, в том числе, наклейки в виде чеканки, металлических пластин с рисунком, воспроизведенным лазером, штампованных медальонов. Встречаются издания мини-книг традиционного книжного формата, альбомного и в редких случаях в формате полукруга – это, конечно, сувенирное издание. Особое изящество придает книге золотой или красочно-декоративный обрез. И даже в кожаных переплетах есть своя изюминка – разнообразие сортов кожи, тиснение фольгой и без нее, так называемый блинт.

Нельзя пройти мимо настоящих произведений графического искусства – миниатюрных книг Кемеровского книжного издательства. Их высокий статус подтверждают высокие награды, полученные на Всероссийских и международных конкурсах разных лет. В 2006 году Кемеровский издательский дом «Книга» выпустил в свет каталог «Миниатюрные книги Кузбасса», в котором представлено 60 миниатюр. Но и сам каталог стал сувенирной миниатюрной книжечкой (30x35 мм), отмеченной в книге «Достижения и рекорды Кузбасса».

Возьмем несколько миниатюрных изданий из вышеназванного каталога. К примеру, сборник стихов «Лирика» (70x98 мм) испанского поэта-патриота Гарсия Лорки. Дизайнер книги использовал графику самого автора в качестве иллюстраций, что придало изданию особую достоверность. Можно сказать, с использованием этого же приема выходит мини-книга (52x70 мм) классического международного стандарта «Мой Пушкин» Марины Цветаевой. Оба издания были отмечены Дипломом Всероссийского конкурса искусства книги в Москве.

Уникальное миниатюрное сувенирное издание (32x38 мм) «Кемерово», представляющее графику-поэзию: стихи кузбасских поэтов о родном городе проиллюстрированы гравюрами в технике цинкографии из серии «Кемерово». Это тот случай, когда дизайнер данного проекта обращается к готовому «докнижному» произведению графики. Издание приобрела библиотека Русского музея Санкт-Петербурга, оно также подарено Президенту РФ.

В этом же каталоге есть описание миниатюры сборника стихов «Рабочая мелодия Кузбасса». Его название продиктовано одноименным стихотворением, ставшим гимном Кемеровской области. Книга оформлена в сочетании фото и графики. С этим изданием произошел интересный казус: полиграфисты дали промашку при обрезке книжного блока – вместо размера 100x72 мм произвели обрез 102x72 мм, а это лишает данное издание миниатюрного статуса. Коллекционеров такое устроило, они решили подрезать блок до нужного миниатюрного размера. Так что в вышеназванный каталог вошел исправленный экземпляр [4].

В Кемерово выпустили много любопытных изданий. Так, вышел блок из пяти миниатюр «Портрет родного края» в кожаном переплете, обрамленный пластмассовым футляром. Издание оформлено фотографиями и рисунками. Кемеровских издателей отличает и разнообразие детской книжной миниатюры в необычной подаче: книжка-раскладушка Эдуарда Гольцмана «Как мышки научились» и его же книга «Человек придумал печь», проиллюстрированная акварелями (см. рис. 1). Необычный композиционный ход представлен в мини-издании «Планета Кемерово», где художник – соавтор данного издания (см. рис. 2). Серия полноцветных гуашевых листов выражает авторское прочтение текста, что дает более широкое видение самого повествования [4]. Отмечены Дипломами Всероссийского конкурса искусства книги в Москве «Слово о полку Игореве» – оформлено произведениями графики, «Сонеты» Вильяма Шекспира – иллюстративным материалом служат гравюры криптографии, сделанные специально для данного издания.



Рисунок 1. Миниатюрные книги кемеровских издателей

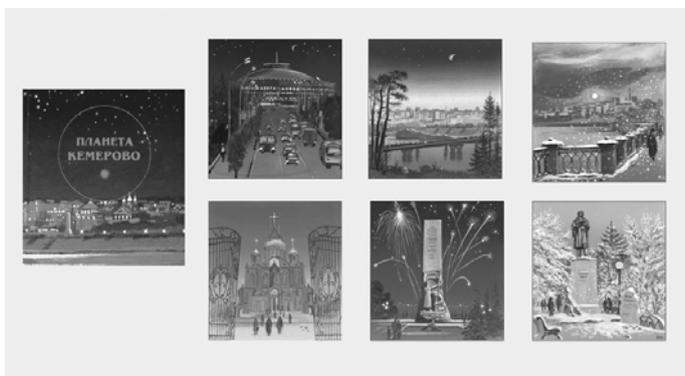


Рисунок 2. Миниатюрные книги В. П. Кравчука

Встречаются мини-книги на двух языках, что требует особого композиционного решения макета книги, создания книги-перевертыша. Вообще-то творческая фантазия дизайнеров книги не ограничена, у них необъятное поле деятельности в области графического дизайна. Дизайнер работает над книгой в целом, «под ключ», он делает электронный макет с его шрифтовым и графическим материалом, а также осуществляет всю предпечатную подготовку издания. Окончательная доводка – процесс немаловажный в выпуске миниатюрного издания, его делают полиграфисты, их мастерство придает книге высокохудожественный облик. В настоящее время тираж миниатюрных изданий печатается, в основном, в типографии офсетным способом. Для издания нумерованных экземпляров используются способы печати, которые обеспечивают качество текста и иллюстраций, соответствующие замыслам издателя и требованиям долговечности книги. Это традиционная высокая или офсетная печать, либо цифровая печать с использованием технологий распыления краски. Нередко встречаются издания, напечатанные на цветных лазерных принтерах, что не ухудшает ка-

чество и снижает себестоимость издания. Все операции печати осуществляются на современном полиграфическом оборудовании. С момента получения тиража (отпечатанные листы формата А3 или А4) переплетные работы выполняются вручную: сшивка и обрезка под формат мини-книги блоков, изготовление и тиснение крышек переплета, крашение обреза [2].

При выполнении высокохудожественных элементов в предпечатных процессах и качественном полиграфическом исполнении издания мы получим произведение книжной графики. Все эти навыки студенты по профилю «Графический дизайн» могут получить на теоретических и практических занятиях по дисциплине «Типографика и художественно-техническое редактирование» в Кемеровском государственном институте культуры.

### **Литература**

1. Коллекция миниатюрных изданий [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kuzspa.ru/biblioteka/akademiyachteniya/redkie-knigi>. – Загл. с экрана.
2. Кравчук В. П. Я рисую книгу. Графика: альбом. – Кемерово: Летопись, 2003. – 119 с.: ил.
3. Кравчук В. П. Книжная графика. Графика: альбом. – Кемерово: Книга, 2014. – 319 с.: ил.
4. Миниатюрные книги Кузбасса: каталог / сост. В. А. Плющев. – Кемерово: Книга, 2006. – 135 с.: ил.

### **References**

1. Kolleksiya miniatyurnykh izdaniy [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.kuzspa.ru/biblioteka/akademiyachteniya/redkie-knigi>. – Zagl. s ekrana.
2. Kravchuk V.P. Ya risuyu knigu. Grafika: al'bom. – Kemerovo: Letopis', 2003. – 119 p.: il.
3. Kravchuk V.P. Knizhnaya grafika. Grafika: al'bom. – Kemerovo: Kniga, 2014. – 319 p.: il.
4. Miniatyurnye knigi Kuzbassa: katalog / sost. V.A. Plyushchev. – Kemerovo: Kniga, 2006. – 135 p.: il.

## ИМИДЖЕВАЯ ГРАФИКА В ТЕАТРАЛЬНОЙ СРЕДЕ

*Фурсова Ксения Анатольевна*, магистрант 1-го курса обучения кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: ksenka017@mail.ru

Статья посвящена анализу влияния на эстетическое и художественное развитие личности театральной среды, в которой важную роль играет дизайн имиджевой продукции. Для профессиональной разработки имиджевой продукции используется имиджевая графика. Главными составляющими имиджевой графики являются знаковые элементы, а также фирменный стиль, с которого и начинается разработка любого проекта.

В театральной среде под имиджевой продукцией понимают фирменную полиграфию, сувенирную продукцию.

В ходе проведенного исследования были выявлены этапы процесса разработки имиджевой графики, начиная с анализа фирменного стиля исследуемой организации и заканчивая разработкой дизайна имиджевой продукции.

**Ключевые слова:** имидж, фирменный стиль, имиджевая продукция, фирменная полиграфия, афиша, логотип.

## GRAPHIC IMAGE IN A THEATRICAL ENVIRONMENT

*Fursova Ksenia Anatolievna*, 1-st Year Postgraduate, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ksenka017@mail.ru

This article analyzes the impact on the aesthetic and artistic development of the personality of theatrical environment in which the design plays an important role branding the products. Graphic imaging is used for professional development of branding products. The main components of branding graphics are symbolic elements, as well as corporate identity, which begins with the development of any project. Printing the souvenir products in theatrical environment is understood for branding products.

In the course, the study have been identified in the development process of image graphics, starting with the analysis of the corporate identity of the organization and ending with the study of design development of branding products.

**Keywords:** image, brand book, corporate products, branded printing, poster, logo.

Огромное влияние на эстетическое и художественное развитие личности оказывает театральная среда, в которой важную роль играет дизайн имиджевой продукции. Имиджевая продукция, включающая в себя: фирменную полиграфию, канцелярскую продукцию, сувенирную продукцию, элементы наружной рекламы, а также знаковые элементы, – способствует сохранению и улучшению репутации театра, формированию позитивного образа. Для профессиональной разработки имиджевой продукции используется имиджевая графика, выделенная в последнее время в отдельное направление графического дизайна.

Термин «имиджевая графика» введен в последние годы XXI века и на сегодняшний день в официальных изданиях отсутствует его определение. В связи с этим был проведен терминологический и структурно-семантический анализ термина «имиджевая графика». В Большом энциклопедическом словаре термин «имидж» (англ. image, от лат. imago – образ, вид) определяется как целенаправленно формируемый образ (какого-либо лица, явления, предмета), призванный оказать эмоционально-психологическое воздействие на кого-либо в целях популяризации, рекламы и т. п. [1]. Понятие «графика» (греч. graphike, от grapho – пишу, черчу, рисую) в Новой Российской энциклопедии трактуется как вид изобразительного искусства, основными выразительными средствами которого являются линия и штрих [3, с. 179].

В соответствии с проведенным исследованием, под имиджевой графикой будем понимать направление графического дизайна, применяемого для создания и преобразования элементов фирменного стиля (фирменный знак, логотип, эмблема и др.).

В ходе проведенной работы выявлен процесс разработки имиджевой графики, включающий в себя последовательные этапы: анализ фирменного стиля; создание на его основе креативных визуальных концепций, в том числе подбор полиграфических материалов и средств изготовления; разра-

ботка дизайн-макетов; создание иллюстраций и графических решений; допечатная подготовка.

Главными составляющими в дизайне имиджевой продукции являются знаковые элементы, например логотип. Было проведено исследование дизайна логотипов театров города Кемерово и известных мировых театров России, Италии, Австралии, Англии и других стран (рис. 1, 2).

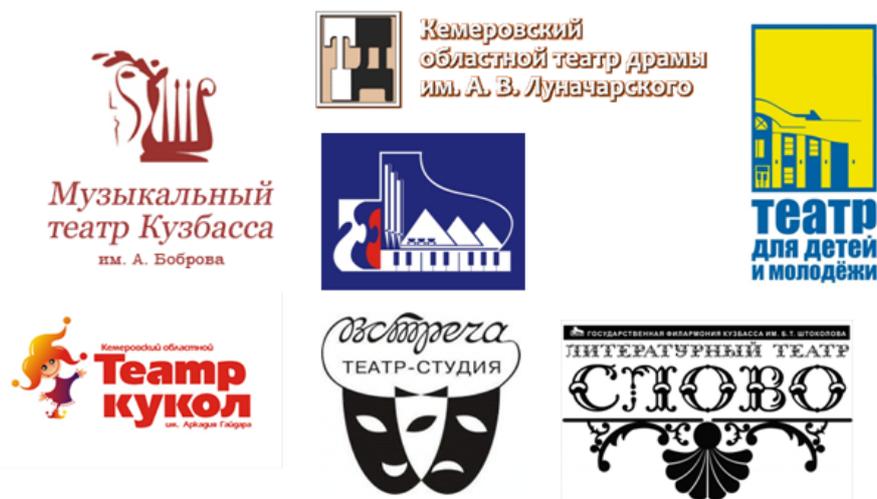


Рисунок 1. Логотипы театров г. Кемерово



Рисунок 2. Логотипы известных мировых театров

Качественный дизайн логотипа и фирменного стиля должен создавать положительное сильное и долгое впечатление. Логотипы рассмотренных театров соответствуют данным условиям. Каждый театр имеет свою историю, настроение, и все логотипы помогают прочувствовать и понять это.

Ведущим рекламным средством в театральной среде, носителем имиджевой графики является афиша, предназначенная для решения конкретных задач, таких как информирование о предстоящих событиях, привлечение внимания зрителя. Афиша – это отражение вкусов, образа жизни, уровня культуры своей эпохи, основных тенденций развития как театрального искусства, так и плакатной графики. В связи с этим были изучены афиши ведущих театров мира: Большой театр (Россия, Москва), Мариинский театр (Россия, Санкт-Петербург), Сиднейский оперный театр (Австралия, Сидней), Театр Ла Скала (Италия, Милан), Шекспировский театр «Глобус» (Англия, Лондон) и др.

В России афиша существовала с момента появления первых регулярных театральных представлений – в самом начале XVIII века, – развивалась параллельно с театром, отражая его эволюцию, и во все времена служила посредником между зрелищным искусством и публикой. Театральная афиша, прежде всего, должна наглядно демонстрировать тематику театра или спектакля, что достаточно четко прослеживается в рекламе Кемеровского театра-студии «Встреча» (рис. 3). Запоминающийся образ и графика является отличительной чертой афиш данного театра, привлекающих внимание людей и выделяющих его из ряда других. Необходимо отметить, что далеко не у каждого театра прослеживается единый фирменный стиль в дизайне афиш.



Рисунок 3. Афиши театра-студии «Встреча»

Наиболее ярким примером профессионального решения создания афиш зарубежных театров является Шекспировский театр «Глобус» (рис. 4). В рекламной продукции данного театра прослеживается четкая взаимосвязь между логотипом театра и графическим решением афиш. Форма круга является ведущей концепцией театральной рекламы, исходя из архитектуры самого здания (глобус – от лат. *globus*, «шар» – трёхмерная модель Земли или другой планеты, а также модель небесной сферы), что находит отражение в дизайне логотипа, афиш, а также различной сувенирной продукции.



Рисунок 4. Афиши Шекспировского театра «Глобус»

В результате проведенного исследования были выявлены ключевые особенности имиджевой графики. Главными составляющими являются: цвет, шрифт, форма, лигатура, связь надписи и знака, в целом компоновка. Грамотное использование средств имиджевой графики позволяет сформировать действенный эмоционально окрашенный образ театра, что в конечном итоге и определяет фирменный стиль. Разработанный фирменный стиль используется в оформлении всей имиджевой продукции: афиш, фирменной полиграфии, а также дизайна сувенирной продукции, в качестве которой могут быть: подушки, кружки, полотенца и декоративные тарелочки.

В итоге были определены требования, предъявляемые к носителям имиджевой графики: соответствие графики целям идентификации, кон-

цепция имиджевой графики (основные идеи и подходы), единый художественный стиль, оригинальность графического дизайна.

В ходе проделанной работы также сформулированы задачи имиджевой графики: отражение ключевых аспектов концепции позиционирования, обеспечение запоминаемости, узнаваемости; повышение лояльности к организации (бренду).

Благодаря имиджевой графике современные театры могут обрести новую жизнь, привлечь новых зрителей и заиграть новыми красками.

### Литература

1. Большой Энциклопедический словарь [Электронный ресурс]: сайт. – URL: <http://www.vedu.ru/bigencdic/>. – Загл. с экрана.
2. Миневрин Г. Б., Шимко В. Т., Ефимов А. В. и др. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / под общ. ред. Г. Б. Миневрину и В. Т. Шимко. – М.: Архитектура-С, 2004. – 281 с.: ил.
3. Новая Российская энциклопедия: в 12 т. / редкол.: А. Д. Некипелов, В. И. Данилов-Данильян и др. – М.: Энциклопедия. – 2008. – Т. 5(1): Головин – Даргомыжский. – 480 с.: ил.
4. Элитариум 2.0 [Электронный ресурс]: сайт. – URL: <http://www.elitarium.ru/>. – Загл. с экрана.
5. ART.LEBEDEV [Электронный ресурс]: сайт. – URL: <https://www.artlebedev.ru/>. – Загл. с экрана.

### References

1. Bol'shoy Entsiklopedicheskiy slovar' [Elektronnyy resurs]: sayt. – URL: <http://www.vedu.ru/bigencdic/>. – Zagl. s ekrana.
2. Minevrin G.B., Shimko V.T., Efimov A.V. i dr. Dizayn. Illyustrirovanny slovar'-spravochnik / pod obshch. red. G.B. Minevrina i V.T. Shimko. – M.: Arkhitektura-S, 2004. – 281 p.: il.
3. Novaya Rossiyskaya entsiklopediya: v 12 t. / redkol.: A.D. Nekipelov, V.I. Danilov-Danil'yan i dr. – M.: Entsiklopediya. – 2008. – T. 5(1): Golovin – Dargomyzhskiy. – 480 p.: il.
4. Elitarium 2.0 [Elektronnyy resurs]: sayt. – Elektron. dan. – [B. m.]. – URL: <http://www.elitarium.ru/>. – Zagl. s ekrana.
5. ART.LEBEDEV [Elektronnyy resurs]: sayt. – Elektron. dan. – [B. m.]. – URL: <https://www.artlebedev.ru/>. – Zagl. s ekrana.

## ДЕТСКИЙ ИГРОВОЙ КАЛЕНДАРЬ «WORLD OF FRIENDS»

*Иванова Алиса Андреевна*, студентка 4-го курса кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: evaness92@rambler.ru

Календарь, как объект дизайна, актуален в современном обществе. Он стал неотъемлемой частью повседневной жизни. В статье представлен анализ дизайн-проекта креативного календаря в виде детских игровых кубиков с изображениями пород собак под названием «World of Friends», который реализован в соответствии с концептуальным подходом в его проектировании и разрабатывался в соответствии с методами, основанными на изучении опыта, творческих достижений и открытий современного дизайна. В практике реализации дизайн-проекта креативного календаря определяющими стали следующие позиции: назначение и функции календаря, художественные средства, формообразование, цветовая гармонизация и др.

**Ключевые слова:** дизайн-проект, концептуальный дизайн, виды календарей, функции календарей, креативный календарь.

## THE CALENDAR FOR CHILDREN “WORLD OF FRIENDS”

*Ivanova Alisa Andreevna*, 4-th Year Student of Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: evaness92@rambler.ru

The calendar as an object of design, is relevant in today's society as it has become an integral part of everyday life. The article presents an analysis of the design project of the creative calendar as a child playing the dice with images of dogs' breeds called “World of Friends,” which is implemented in accordance with the conceptual approach in its design. The calendar as a graphic design product, is developed in accordance with the methods based on the study of the experience of creative achievements and discoveries of modern design. In practice, the implementation of the design project of the creative calendar started de-

fining the following: the purpose and function of the calendar, artistic means, shaping, color harmonization, and others.

**Keywords:** design, conceptual design, types of calendars, calendar functions, creative calendar.

Календарем принято называть определенную систему счета продолжительных промежутков времени с подразделениями их на отдельные, более короткие периоды (годы, месяцы, недели, дни). Само же слово календарь произошло от латинских слов «*caleo*» – провозглашать и «*calendarium*» – долговая книга. Первое напоминает о том, что в Древнем Риме начало каждого месяца провозглашалось особо, второе – что первого числа месяца там было принято уплачивать проценты по долгам. В том, что время течет, мы убеждаемся, наблюдая движение, развитие окружающих нас материальных тел. Измерять же промежутки времени оказалось возможным, сопоставляя их с явлениями, которые повторяются периодически [1].

По конструкционным особенностям и типам использования календари можно разделить на несколько видов:

- *Квартальный календарь* – самый популярный фирменный календарь, который встречается чуть ли не в каждом офисе; он позволяет видеть сразу три календарные ветки: текущий месяц, предшествующий и предстоящий.

- *Настенный перекидной календарь* считается самым представительным и дорогим видом из всех календарей. Возможность чередовать различные визуальные изображения помогает ему респектабельно и эффектно выглядеть на протяжении всего года. Перекидные календари более художественные и менее утилитарные. Их тематика самая разнообразная. Для них делаются специальные иллюстрации и фотографии, подбирается индивидуальный дизайн.

- *Настольный календарь «домик»* занимает мало места и постоянно находится перед глазами. Эти календари безгранично воплощают разного рода идеи. Они бывают: тематические, просветительские, познавательные, развлекательные, сдержанно деловые, нарядные. Настольный календарь – это одновременно источник информации и украшение, знак корпоративного стиля.

- *Карманный календарь* очень удобен для собственного использования. Учитывая его небольшую стоимость, карманный календарь можно использовать как рекламу, раздавая на показах, выставках, различных акциях. Его небольшой размер и довольно большой тираж как ничто другое учитывают его функциональность – удобный, рациональный, и при этом представляет из себя индивидуальный образ корпоративности, как визитная карточка. Этот вид календаря является любимым сувениром посетителей разных рекламных мероприятий. Размер и форма карманных календариков обусловлена их целенаправленным использованием.

Исходя из этого мы можем сделать вывод, что календарь обладает широким спектром функций, например: рекламная, сувенирная, эстетическая, художественная и т. д. Учитывая желание создать интересную и запоминающуюся вещь, автором было решено разработать сувенирный многофункциональный продукт, который обладает следующими функциями: коммуникативная, экономическая, релаксационная, игровая, художественная, образовательная, коллекционная. Наличие нескольких функций в проекте принесет ему повышенный интерес потенциальных покупателей, улучшит его эффективность. Наделяя проект всего лишь одной функцией при его оценке и характеристике, мы рискуем получить неполное, поверхностное представление о нем.

Календарь может оказывать большое воздействие на потребителя, так как календарями пользуются все. Он может быть элементом рекламы, сувениром, элементом декора и предоставляет художнику-дизайнеру громадный полигон для творчества.

Для проекта календаря «World of Friends» выбрана тема – породы собак с разными тематическими аксессуарами для различных мероприятий. В проектировании использован концептуальный подход, в котором важным аспектом выступает концепция – главный замысел, руководящая идея, система взглядов и смысловая направленность целей и задач проектирования. Концепция обуславливает ценностно-смысловое содержание проекта. Концептуальность в дизайне – это разработка значимой идеи, а также методов и подходов, применяемых в проектировании того или иного продукта, составляющие которого связаны между собой и вытекают один из другого. Через концептуальный дизайн автор выражает свое мировоззрение, затрагивая важные проблемы человека, развития проектной куль-

туры и общества в целом. Дизайнер не только говорит о проблемах, но и предлагает пути их решения [2, с. 147].

Но прежде, чем приступить к разработке иллюстраций, к проекту были применены методы аналогии и анализа нескольких аналогичных объектов проектирования, а именно: примером подобных художественно-графических решений может послужить календарь от студии красоты для собак «DogRoom» (г. Санкт-Петербург). Автор данного календаря использует монотонный розовый фон, вертикальную календарную сетку с одной стороны, шрифтовой блок – с другой. В центре листа – фото карманной собачки с аксессуаром и прической (рис. 1). Цвета яркие, календарь бросается в глаза, но в то же время композиция гармоничная, статичная. Календарь несет рекламную функцию, с помощью него мы можем видеть, какие услуги предоставляет студия. Календарь «Волк на мотоцикле» – необычный настольный календарь из дерева. Этот календарь относится к категории вечных: основное преимущество такой вещи в том, что она будет служить не один год. Дату на нем легко установить простым поворотом кубика. Такой календарь поможет создать теплую уютную атмосферу и станет оригинальным элементом дизайна. Вечный деревянный календарь – это оригинальный и функциональный подарок (рис. 2).



Рисунок 1. Календарь «DogRoom»



Рисунок 2. Календарь «Волк на мотоцикле»

В проектировании календаря «World of Friends» учитывалось, что он рассчитан на детей дошкольного и начального школьного возраста. Как правило, дети очень любят домашних животных, многие из них мечтают о собственном щенке, поэтому календарь в виде игровых кубиков послужит прекрасным подарком для ребенка, мечтающего о собаке.

В основе концепции дизайн-проекта календаря лежит оригинальное решение кубиков для каждого времени года. Так как целевая аудитория проекта – это дети, которые очень любят домашних животных, в особенности собак, – были подобраны породы, которые наиболее ласковы, дружелюбны, активны и хорошо ладят с детьми: самоедская лайка, мопс, вельш-корги и шиба-ину.

Для дизайн-проекта поиск художественных образов осуществлялся для каждого времени года отдельно: зима, основной художественный образ – собака породы самоедская лайка. Данная порода выбрана не случайно: выведена она была на севере, и у нее пушистая белоснежная шерсть, напоминающая сугробы. Так как каждый месяц имеет свою тематику: игра, праздник или путешествия, – автор добавляет к образам собак предметы и элементы орнамента, намекающие на ту или иную тематику. Художественный образ весны – собака породы мопс. Мопсы – довольно милые и жизнерадостные собаки, несмотря на их любовь к пассивному образу жизни, они довольно активны и способны заряжать всех вокруг отличным настроением. Художественный образ лета – собака породы вельш-корги. Корги настолько активны и жизнерадостны, что создается впечатление, словно они светятся изнутри, на мордочках этих собак неизменная счастливая улыбка. Образ этих собак несет на себе тепло и солнечный свет. Художественный образ осени – собака породы шиба-ину. Пожалуй, ни одна порода собак не может похвастаться такой мимикой и набором эмоций, как у шиба-ину.

Календарь представляет собой набор из 12 кубиков (по одному на каждый месяц) с изображением на них собак разных пород (всего четыре породы, по одной на каждое время года). Четыре стороны кубика содержат по одному изображению собаки, каждое из которых создавалось в соответствии с тематикой месяца. Так, например, в зимних месяцах, декабрь символизирует праздник и содержит в себе четыре иллюстрации с самоедской

лайкой: лайка в костюме Санта Клауса, лайка с оленьими рожками, лайка с игрушечной ёлочкой в зубах и лайка с новогодними леденцами; январь символизирует путешествия, его иллюстрации – это лайка в горнолыжных очках, лайка в красном шарфике, лайка в тибетейке и лайка в ушанке; февраль представляет игровую тематику, на иллюстрациях – лайка с шахматной фигурой на носу, лайка с лыжной палкой в зубах лайка с мандарином и лайка с колокольчиками. Весну представляет собака породы мопс. Март символизирует путешествия, его иллюстрации это: мопс во французском берете, мопс в азиатском головном уборе и с веером, мопс с гавайским ожерельем из цветов, мопс в соломенной шляпе. Апрель связан с игрой, на иллюстрациях: мопс с футбольным мячиком, мопс в шляпе и круглых солнечных очках, мопс с игрушечной косточкой, мопс с венком из одуванчиков. Май символизирует праздник, иллюстрации: мопс с бантом на голове, мопс в галстукe, мопс в пионерском галстукe и мопс в военной пилотке. Собака породы вельш-корги представляет летние месяцы. Июнь – игра, несет в себе портреты собак с мыльными пузырями, в костюме Шерлока Холмса, портрет с бабочкой, портрет с веткой яблони. Июль – праздничный месяц, на иллюстрациях портреты собак с венком из ромашек, с праздничным тортом, с розой в зубах и бантом на шее, с воздушным шариком в зубах. Август – месяц путешествий, присутствуют портреты собак в костюме моряка, в английской короне, в венецианской маске и с фотоаппаратом на шее. «Осенней» стала собака породы шиба-ину. Сентябрь стал месяцем путешествий, его иллюстрации – это шиба-ину в ковбойской шляпе, в солнечных очках и косынке, шиба с маракасом в зубах, шиба в головном уборе индейцев (роуч). Октябрь – праздничный месяц, на иллюстрациях изображения собаки породы шиба-ину в галстукe-бабочке, в костюме пирата, в круглых очках и белой рубашке и с кусочком арбуза. Ноябрь – игровой месяц, его иллюстрации – это шиба-ину с кленовым листом на носу, в костюме повара, в вязаной шапке и в элегантной шляпе с галстуком.

Так как иллюстрации с индивидуальными изображениями собак занимают лишь четыре стороны кубика, одну из свободных сторон занимает календарная сетка, вторая же свободная сторона является частью пазла, который составляется из всех 12 кубиков. На иллюстрации для пазла изо-

бражены собаки всех четырех пород, присутствует орнамент, объединяющий все иллюстрации календаря.

Работая над дизайном креативного календаря, необходимо было найти гармоничную композицию, как для каждого кубика в отдельности, так и для композиции в целом, важно, чтобы в ней был задан ритм и удерживался баланс. Для каждого из двенадцати кубиков выбрана композиция, имеющая единую структуру: композиционный центр – изображение собак всех четырех пород в такой очередности: зима – самоедская лайка, весна – мопс, лето – вельш-корги, осень – шиб-ину. Орнамент статичный, задающий ритм композиции, но не отвлекающий внимание. Календарная сетка находится на нижней стороне кубика, она также статична (рис. 3). Упаковка данного календаря представляет собой открытую коробку. На задней ее части текстовый блок с руководством по эксплуатации, на передней – шрифтовой блок с названием проекта «World of Friends».



Рисунок 3. Креативный календарь «World of Friends»

Цвет является незаменимой составляющей любой композиции. Поэтому подбор цветовой гаммы в календаре осуществлялся в соответствии с временами года: в зимнем блоке – оттенки синего, красного, зеленого, бе-

лого цветов (в соответствии с новогодней тематикой); синий и его оттенки комбинируются с желтым и оранжевым; красный, желтый, белый и несколько других ярких акцентов. Весенний блок обусловлен яркими оттенками зеленого, желтого, синего. В летнем блоке много теплых оттенков, символизирующих солнечный свет, зной и тепло, присутствуют оттенки синего и зеленого, палитра оттенков разнообразна в соответствии с особенностями летнего сезона. Осенний блок целиком и полностью выполнен в золотисто-красной гамме.

Таким образом, в работе над дизайн-проектом креативного календаря «World of Friends» изучены аналогичные объекты проектирования, проведена последовательная практическая работа на основе концептуального подхода: поиск оригинальной идеи, разработка композиционной схемы, работа над эскизами, подбор художественных образов, определение цветовой гаммы и т. д. Полученный дизайн-проект – креативный календарь для детей, в полной мере выполняет многочисленные функции: коммуникативную, экономическую, релаксационную, игровую, художественную, образовательную, коллекционную.

### **Литература**

1. Идельсон Н. И. История календаря. – М.: Наука, 1976.
2. Быстрова Т. Ю. Философские проблемы творчества в искусстве и дизайне: учеб. пособие. – 2-е изд., стер. – Екатеринбург: УГТУ-УПИ, 2009. – 159 с.

### **References**

1. Idel'son N.I. Istoriya kalendarya. – M.: Nauka, 1976.
2. Bystrova T.Yu. Filosofskie problemy tvorchestva v iskusstve i dizayne: ucheb. posobie. – 2-e izd., ster. – Ekaterinburg: UGTU-UPI, 2009. – 159 p.

### Раздел 3. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

УДК 347.787.5: 571.1

#### ИСКУССТВО ВИТРАЖА В КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ

*Ткаченко Людмила Анатольевна*, кандидат искусствоведения, директор института дополнительного профессионального образования, доцент, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: ludmilatk@bk.ru

*Ткаченко Андрей Викторович*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: idpokemgyki@mail.ru

*Масалова Татьяна Борисовна*, выпускница кафедры дизайна филиала Российского государственного профессионально-педагогического университета в г. Кемерово (г. Кемерово, РФ). E-mail: idpokemgyki@mail.ru

Данная работа посвящена малоизученному вопросу – развитию искусства витража в Кемеровской области. Авторы приводят ряд наиболее доступных для ознакомления памятников этого вида искусства, расположенных в общественных зданиях, относящихся к периоду первой трети – конца XX века, рассматривая их как часть истории искусства России. На материале краткого ретроспективного анализа показаны этапы становления, расцвета и драматизм ситуации рубежа XX–XXI веков, когда витражное искусство переживало упадок и многие произведения были разрушены. Вместе с тем в начале XXI века витраж вновь обрел актуальность в связи с изменением общественно-экономической ситуации, став не только украшением общественных зданий, но и неотъемлемой частью интерьеров частных коттеджей и квартир.

**Ключевые слова:** витражное искусство, интерьер общественных зданий, различные техники изготовления витражей, разнообразные фактурные стёкла, свинцовая протяжка, пескоструйная обработка стекла.

## THE ART OF STAINED GLASS IN KEMEROVO REGION

*Tkachenko Lyudmila Anatolievna*, PhD in Art History, Director of the Institute of Additional Professional Education, Associate Professor, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: idpokemgyki@mail.ru

*Tkachenko Andrey Viktorovich*, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Arts and Crafts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: idpokemgyki@mail.ru

*Masalova Tatyana Borisovna*, Graduate of Department of Design, Kemerovo Branch of Russian State Vocational Pedagogical University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: idpokemgyki@mail.ru

This work is devoted to the little-studied issue, development of the art of stained glass in Kemerovo region. The authors provide some of the most accessible sites for review of this art form, relating to the period of the 1st third of the end of XX century, considering them as part of the history of art in Russia. In a brief retrospective analysis of the material that shows the stages of development, prosperity and the drama of the situation of the turn of XX–XXI century when the art of stained glass was in decline. However, at the beginning of the XXI century, stained glass regained the position in connection with the change of social and economic relations, becoming not only the decoration of public buildings, but also an integral part of the interiors of private buildings and apartments.

**Keywords:** stained glass art, interior of public buildings, variety of techniques for making the stained glass, a variety of textured glass, decra led, glass matting.

Витражами называются произведения декоративного искусства изобразительного или орнаментального характера из цветного стекла, рассчитанные на сквозное освещение и предназначенные для заполнения проёма, чаще всего оконного, в каком-либо архитектурном сооружении [2, с. 86]. Актуальность работы состоит в том, что одним из значимых вопросов современного отечественного искусствознания является изучение региональных художественных традиций XX века. Историю развития витражного искусства в Западной Сибири (на примере города Кемерова и Кемеровской области) следует рассматривать как часть истории искусства

России. Искусство витража в отличие от других видов изобразительного искусства наделено одной особенностью: оно имеет прикладной характер и непосредственно связано с архитектурой и стеклоделием.

Формирование городов Сибири связано с общим ходом народно-хозяйственного строительства в крае. Столица Кузбасса город Кемерово (Щегловск) возник в начале XX века, начал застраиваться по генплану в послевоенное время, начиная с 1945 года, хотя некоторые его крупные здания построены еще в конце 20-х годов. В этот период особое идейно-политическое и функциональное значение приобретают центры городов, где размещаются дома советов, дома союзов, дворцы культуры, труда и науки, рабочие клубы. При строительстве объектов культурного назначения стали активно использовать декоративные техники (мозаика, инкрустации, фрески, художественная ковка, витражи и т. д.).

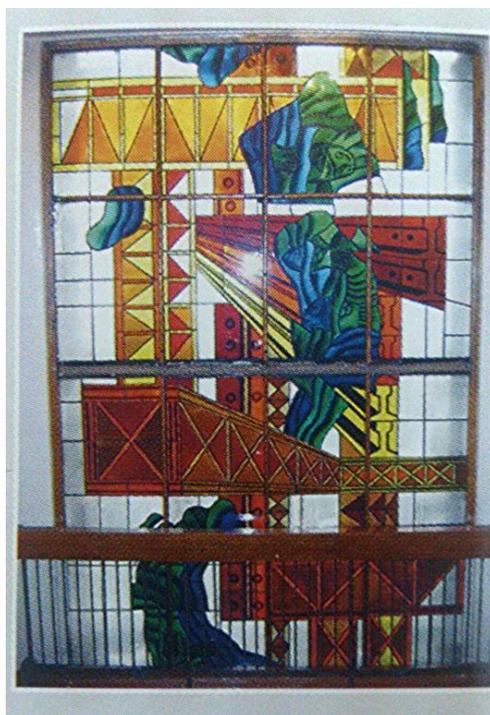
На территории Кемеровской области сохранились здания постройки 30-х годов, интерьеры которых украшают витражи. Примером могут служить здания Дома советов в Анжеро-Судженске и Дворца культуры и техники КМК в Новокузнецке.

Здание Дома советов Анжеро-Судженска построено в 1933 году. Вероятно, проект выполнялся в Новосибирске, где в довоенный период велось проектирование городов Кузбасса, входившего до 1943 года в состав Новосибирской области [1, с. 18].

Дом советов – здание, построенное в стилистике постконструктивизма. В архитектурно-художественном решении здания наряду с конструктивистскими формами и композиционными приемами использовались декоративные элементы неоклассицизма, характерные для переходного периода советской архитектуры, связанного с началом освоения классического наследия. Особую художественную ценность представляет интерьер парадной лестницы, с большими окнами, украшенными витражами. Витраж выполнен в классической манере: с применением свинцовой протяжки при соединении отдельных кусочков стекла. Композиция витража представлена сочетанием цветного геометрического орнамента, расположенного с левой и правой сторон, и неокрашенного стекла в центральной части с изображением легкой ажурной сетки. В средней части цветных полос с левой и правой сторон расположены элементы растительного орнамента.

Здание Дворца культуры и техники Новокузнецка построено в 1936 году по проекту московских архитекторов Е. Я. Уманского и К. Я. Лихера. Хорошо сохранились витражи главной лестницы, отражающие индустри-

альную тему. Изображения людей, заводских цехов, отдельных агрегатов стилизованы и по методу изображения приближаются к беспредметной живописи (рис. 1). Витражами украшен и холл второго этажа.



*Рисунок 1. Витраж главной лестницы Дворца культуры и техники КМК*

На сегодняшний день здание является памятником истории и архитектуры, наиболее ярким примером архитектуры постконструктивизма в Новокузнецке. До настоящего времени Дворец культуры и техники КМК используется по первоначальному назначению.

Авторство витражей в этих памятниках истории и архитектуры не установлено в связи с отсутствием архивных документов и фотографий, позволяющих составить полное описание архитектурных объектов.

В период 1940–1960-х годов в городах Кемеровской области не обнаружено примеров применения витража в оформлении общественных интерьеров. Следующий период – 1970–1980-е годы – представлен рядом значительных сооружений, интерьеры которых оформлены витражами. В это время происходит изменение в применении витража в интерьере общественных зданий. В архитектуре остекленные плоскости приобретают практически неограниченные размеры, поэтому в витражах происходят значительные изменения художественно-композиционного порядка.

Освободившаяся от строгой симметрии, диктуемой традиционным оконным проемом, композиция витражей-остеклений равномерно разворачивается вертикально, не прерываясь на протяжении нескольких этажей,

а при горизонтальной направленности может практически опоясать периметр здания. Сплошные остекления применяются в большинстве случаев во вспомогательных помещениях, предназначенных для движения: в лестничных пролетах, вестибюлях, фойе, холлах, такая архитектурная ситуация предопределяет декоративное начало витража. Ярким примером подобных решений могут послужить витражи кемеровского художника Одинцова Сергея Михайловича. Он родился в г. Струнино Владимирской области, учился в Абрамцевском художественно-промышленном училище (1967–1970 годы) под Москвой и на факультете монументально-декоративного и прикладного искусства в Московском высшем художественно-промышленном училище (бывшее Строгановское) (1973–1979 годы). По окончании вуза получил распределение в Кемерово. Работал в местном отделении Художественного фонда РСФСР. Участвовал в выставках различного уровня с 1980 года. Является членом Союза художников СССР (России) с 1986 года [4].

В городе Кемерово, в отличие от европейской части России, в том числе Москве и Ленинграде (Петербурге), художественный витраж в общественных и жилых зданиях использовался не часто. В Кемерово примером витражного искусства советских времён может служить витраж, расположенный в главном корпусе Кемеровского государственного университета. Он был изготовлен с 1982 по 1984 год. Витраж находится на углу здания на пересечении улиц Красной и Васильева в центре города и простирается на высоту 5 этажей (рис. 2).



*Рисунок 2. Одинцов С. М. Витраж в здании Кемеровского государственного университета*

Техника исполнения витража традиционна: кусочки стекла, вырезанные в соответствии с эскизом, были собраны в единое стеклянное полотно при помощи свинцовой проволоки, которая была протянута особым способом. Композиция витража символизирует «Древо науки». В отдельных сегментах представлены студенты, изучающие биологию, химию, математику, физику и т. д. Некоторые детали расписаны специальной краской с последующим обжигом. Вся композиция была помещена между стеклянными рамами окон. На сегодняшний день часть стёкол с уличной стороны утрачена. Внутри здания витраж хорошо просматривается, так как вдоль него располагается винтовая лестница.

Кроме витража в Кемеровском государственном университете Одинцов выполнил ряд заказов по изготовлению витражей для учреждений и предприятий г. Кемерово и Кемеровской области, среди них можно назвать витражи в Областном драматическом театре (Кемерово, 1980–1981 годы); санатории-профилактории «Сосновый бор» (Кемеровская область, 1982 год); Доме актёра (Кемерово, 1985 год); Доме кино (Кемерово, 1985 год); ДК Беловской ГРЭС (Кемеровская область, 1985 год); ДК ОАО «Токем» (Кемерово, 1990–1991 годы); санатории концерна «Кузбассшахтострой» (г. Салаир Кемеровской области, 1995 год) и другие [3, с. 45]. Некоторые витражи художника-монументалиста утрачены, другие продолжают украшать общественные здания.

В кемеровском Доме актёра витраж С. М. Одинцова сохранился в первоначальном виде. Несмотря на проводимые в здании работы по замене внутреннего убранства витраж продолжает украшать помещение. Техника его исполнения характерна для 30-х годов XIX века. Это роспись на стекле (масло или силикатные краски). Ранее подобная техника применялась для украшения мебели. Техника привлекательна сплавом классических мотивов и декоративной свежести народного искусства. Последнее заметно в манере цветового решения – заливка насыщенными тонами (синий, лиловый, золотой). Сверху по стеклу наносится выразительный чёрный контур, который прорабатывает и усиливает эффект основных деталей витража. Эта техника и живописный приём в какой-то мере возрождают старинную традицию народной росписи на стекле (посуда, зеркала, иконы). Сюжеты их связаны с гравюрой и лубочной картинкой. На витраже изображены все основные виды деятельности, характерные для театральной жизни. Это и художественные работы, и музыка, и, собственно, сами актёры, которые успешно используют многие ремесла в своей профессии (рис. 3).



*Рисунок 3. Одинцов С. М. Витражи в кемеровском Доме актёра. Фрагмент*

В начале 90-х годов при проведении ремонта в таких общественных зданиях г. Кемерово, как Областная научная библиотека им. В. Д. Федорова и Музей изобразительных искусств, были установлены витражи, выполненные в разных техниках. Авторы этих произведений установить не удалось.

Здание Областной научной библиотеки с колоннами и полукруглыми арками широких окон-витражей – одно из красивейших в не слишком богатом на архитектурные излишества городе. Витражи в высоких окнах выполнены в едином стиле. Этот стиль характерен для Петербурга конца XIX века. В отделке интерьера использованы разнофактурные и разноцветные стёкла, при этом общий фон витражей остаётся прозрачным. Оттенки красок очень спокойные, почти акварельные. Сдержанные композиционные элементы и гармоничная цветовая гамма витражей придают интерьерам библиотеки изысканный, умиротворяющий вид.

Музей изобразительных искусств расположен в центре г. Кемерово, в отдельно стоящем здании, имеющем три этажа и цокольный этаж. Это постройка военных 1940-х годов в стиле так называемого «сталинского ампира». В пролётах парадной лестницы расположены удивительной красоты витражи. На них легко читаются разные сюжеты из истории русского искусства: фигуры животных и птиц, перешедших со стен Владимирских и Суздальских храмов, рисунок Валентина Серова, изображающий балерину, а также мотивы сибирской фауны. Витраж выполнен в смешанной технике: некоторые части витража исполнены в технике гравировки (пескоструйная обработка стекла) по бесцветному стеклу, другие представляют монолитные цветные вставки. Гравировка – это один из видов витража, ко-

торый выполняется способом декоративной обработки поверхности стекла в холодном состоянии, без термического воздействия на материал. Пескоструйная обработка стекла – современная технология производства витражей при помощи специального оборудования, которое под давлением выбрасывает струю песка и оставляет на зеркале стекла различной интенсивности матовую поверхность. Витраж выглядит очень воздушным и изысканным, что отвечает месту его расположения. Он, несомненно, является украшением всего интерьера музея. Витраж несет идею цветовой и световой организации пространства, при этом благотворно воздействует на эмоциональное состояние посетителей музея, настраивая на восприятие художественных произведений.

В конце 1980-х годов в социальной структуре страны стали происходить сдвиги, последствия которых не предугадывались. Крушение СССР привело к развалу бюджетной сферы, к приватизации, к почти полной коммерциализации социально-общественных отношений. Как следствие, это повлекло за собой утрату интереса к искусству. Творения 70–80-х годов уходят в небытие: устарела их идейно-эмоциональная направленность и тематика произведений, здания, в которых были смонтированы витражи, переходят к другим собственникам, не заинтересованными в реставрации витражей. В помещениях делают ремонт и реконструкции, витраж часто заменяют обычными стёклами без изображений.

Драматическая ситуация конца двадцатого века не стала трагической: пережив тяжёлые времена перемен, витражное искусство вновь приобрело актуальность в начале XXI века. В настоящее время работает несколько компаний по производству витражей в Сибири. Одной из лучших является новосибирская компания «Индиго», витражи которой украшают интерьеры офисов «Газпромнефть», Института цитологии и генетики СО РАН, здания МВД, Дома актёра и многих других общественных мест г. Новосибирска. К открытию Музыкального театра имени Боброва в Кемерове после его реставрации новосибирские мастера создали ансамбль из стекла в современной технике заливного витража: центральный витраж в холле, витражи на лестничных пролётах и в колоннах.

В Кемерове на сегодняшний день также существует большое количество фирм, занимающихся изготовлением различных видов витража. Можно отметить, что есть мастера с высокой квалификацией. Таковым является молодой кемеровский художник-витражист Иван Треска, сын из-

вестного кемеровского скульптора Валерия Трески. Он окончил Санкт-Петербургскую государственную художественно-промышленную академию имени А. Л. Штиглица (ЛВХПУ имени В. И. Мухиной). Принимал участие в реставрации витража в Исаакиевском соборе Санкт-Петербурга, занимался созданием витражей в общественных и частных интерьерах. В настоящее время он работает в своём родном городе. Художник предпочитает для создания работ технику «Тиффани».

Можно отметить, что формирование городов Сибири в начале XX века сопровождалось строительством многочисленных общественных зданий, и некоторые из них были украшены витражами. Расцвет витражного искусства приходится на 70–80-е годы XX века, когда кемеровский художник-витражист С. М. Одинцов и другие мастера создали ряд проектов, до настоящего времени украшающих города Кемеровской области. Новый виток в популярности витражного искусства пришёлся на начало XXI века, при этом время внесло коррективы во внешний вид и технологию изготовления витражей. Сегодня витражные мастерские и отдельные художники при выполнении заказов, помимо традиционных технологий и материалов, применяют новые разнообразные техники создания витража. Витраж используют не только для украшения общественных зданий и сооружений, но и для частных квартир и загородных домов. Главная функция витража остается неизменной: нести идею цветовой и световой организации пространства, при этом благотворно воздействуя на психоэмоциональное состояние современного человека.

### Литература

1. Архитектурное наследие Кузбасса 1910–1930-х годов. Материалы к Своду памятников архитектуры Кемеровской области. – Кемерово, 2005. – 42 с.
2. Большая советская энциклопедия / гл. ред. Б. А. Введенский. – 2-е изд. – М.: Большая Советская Энциклопедия. – 967 с.
3. Естамонова З. Н. Здравствуй, художник. – Кемерово: Сибирский писатель, 2003. – 488 с.: ил.
4. Художники Кемерова. 1930-е – 2003: библиограф. справочник / авт.-сост. М. Чертогова, науч. ред. М. Муратов. – Кемерово, 2003. – 141 с.

## References

1. Arkhitekturnoe nasledie Kuzbassa 1910–1930-kh godov. Materialy k Svodu pamyatnikov arkhitektury Kemerovskoy oblasti. – Kemerovo, 2005. – 42 p.
2. Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya / gl. red. B.A. Vvedenskiy. – 2-e izd. – M.: Bol'shaya Sovetskaya Entsiklopediya. – 967 p.
3. Estamonova Z.N. Zdravstvuy, khudozhnik. – Kemerovo: Sibirskiy pisatel', 2003. – 488 p.: il.
4. Khudozhniki Kemerova. 1930-e – 2003: bibliograf. spravochnik / avt.-sost. M. Chertogova, nauch. red. M. Muratov. – Kemerovo, 2003. – 141 p.

УДК 347.784

## ОСОБЕННОСТИ И ПРОБЛЕМЫ СКУЛЬПТУРЫ В СИБИРСКОМ РЕГИОНЕ

*Треска Валерий Васильевич*, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (Кемерово, РФ). E-mail: Jovanni Load@mail.ru

Статья посвящена особенностям развития скульптуры в Сибири, которая развивалась в общем русле русской и европейской пластики. Основные темы скульптуры связаны с идеями Октябрьской революции, героического подвига советского народа в Великой Отечественной войне, трагических событий, относящихся к локальным войнам, терроризму. На рубеже XX–XXI века получили развитие благородные темы материнства, детства, гуманизма, духовных, нравственных, религиозных исканий. Рассматриваются такие проблемы скульптуры, как проблема кадров, замкнутость художников в своем регионе, использование тендеров и конкурсов в творческой работе, ограничение в выборе скульптурных материалов из-за материальных проблем.

**Ключевые слова:** монументальная и станковая скульптура, квалифицированные кадры скульпторов, профессиональные художники, коллектив творческого союза, скульптурные материалы: бронза, медь, алюминий, дерево.

## FEATURES AND PROBLEMS OF SCULPTURE IN SIBERIA

*Treska Valery Vasilievich*, Associate Professor of Department of Arts and Crafts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Jovanni Load@mail.ru

The article is devoted to the peculiarities of the development of sculpture in Siberia, which evolved in the course of Russian and European sculpture. The main topics of the sculpture are associated with the ideas of the October revolution and heroic fight of the Soviet people in the Great Patriotic War, tragic events related to local wars, terrorism. At the turn of the XX–XXI century we have developed the noble theme of motherhood, childhood, humanism, spiritual, moral, religious quest. The problems of sculpture, such as the problem of staff, isolation of artists in the region, the use of tenders and contests in the creative work, the restriction in the choice of sculptural materials due to the financial problems.

**Keywords:** monumental and easel sculpture, sculptors qualified staff, professional artists, collective creative union, sculptural materials: bronze, copper, aluminum, wood.

Если рассматривать современное состояние скульптуры в Западной Сибири и, в частности, в Кемеровской области и рассуждать о ее особенностях и проблемах, необходимо обратиться к началу XX века. Монументальная и станковая скульптура Сибири XX века развивалась в общем русле русской и европейской пластики. Первые немногочисленные образцы монументально-декоративной скульптуры в Сибири появились до революции 1917 года в городах с развитой капиталистической экономикой – Омске, Томске, Иркутске, Барнауле. Скульптура Сибири 1920-х годов, тематически связанная с идеями Октябрьской революции, а после – окончания Великой Отечественной войны, откорректированная темами героического подвига советского народа, а также темами труда и гуманистическими образами человека, обогатилась в 1960–1970-е годы монументальными памятниками, мемориальными ансамблями и комплексами, станковыми формами. Их авторами часто становились столичные мастера. Памятники, созданные в советское время неквалифицированными специалистами, были признаны не имеющими художественной ценности и снесены, другие

сами пришли в негодность. Отдельные памятники, выполненные на высоком художественном уровне, украшают города Сибири.

В современной истории патриотическая тематика и нравственная проблематика расширились за счет трагических событий, связанных с локальными войнами, терроризмом. Получили развитие благородные темы материнства, детства, гуманизма, духовных, нравственных, религиозных исканий, нередко получающие трактовку в общефилософском плане.

Необходимо отметить, что европоцентристская эстетика оставила без внимания богатейший опыт древних скульпторов Сибири, произведения которых в виде каменных и деревянных идолов и стел рассеяны по бескрайним просторам Сибири. Поэтому, говоря об особенностях скульптуры Сибирского региона, прежде всего, необходимо осознать то, что каждая народность имеет свою самобытную культуру. Скульптура, как и любой другой вид изобразительного искусства, напрямую связана с основным видом трудовой деятельности, занятиями, промыслами тех или иных народностей. Изобразительные материалы, которые используются в скульптуре, также берутся подручные, местные. Народы Севера – ненцы, долгане, эвенки – это рыбаки, охотники, оленеводы. Их уникальную резьбу по кости часто можно видеть на сибирских выставках разного уровня. Особой манерой исполнения отличаются работы тувинских камнерезов. А каменные и деревянные скульптуры Хакасии и Алтая очаровывают своей загадочностью и даже мистикой. Скульптурный ресурс сибирских памятников, как и выдающаяся пластика буддизма, оказался в поле зрения современных скульпторов с большим опозданием, собственно эта тенденция явственно заявила о себе в самом конце XX – начале XXI века.

По мнению искусствоведа Т. Д. Рысаевой, «скульптура в Кузбассе долгое время не получала должного развития. И связано это со многими проблемами. Некоторые из них до конца 1950-х годов были непреодолимы. Во-первых, отсутствовала необходимая материальная база. О мастерских с элементарным техническим оснащением приходилось только мечтать. Во-вторых, длительное время не было художников с высокой профессиональной подготовкой. Скульптура была уделом энтузиастов, часто самодеятельных, или художников, временно по воле судьбы оказавшихся в Кузнецком крае. Первыми заметными скульпторами начала 1950-х годов стали самодеятельные художники – Г. С. Трофимов и Г. Н. Баранов» [1, с. 44].

Плодотворное развитие станковой и монументальной скульптуры в Кузбассе начинается лишь в 1958 году, когда в Кемерово вместе с выпускниками института имени И. Е. Репина в 1957 году прибыл скульптор Б. А. Пленкин. В 1958 году возвращается на родину А. И. Брагин, окончивший Кишиневское художественное училище, а в 1960 году приезжает выпускник Харьковского художественного института Н. И. Михайловский [2].

В 1960-х годах в Кузбассе развивалось искусство скульптуры, и поэтому на улицах и площадях городов устанавливали памятники, садово-парковую скульптуру, монументы. Скульпторы участвовали на выставках разного уровня. Художественный уровень многих работ был высоким.

В 1970-е годы Кемеровская организация Союза художников пополнилась скульпторами московских и ленинградских вузов: в 1971 году приезжает Р. И. Корягин, в 1972 – В. Н. Петухов, в 1974 – А. П. Хмелевской, в 1978 – В. Ф. Нестеров, в 1979 – В. В. Треска. Так складывался отряд скульпторов Кузбасса. Через несколько лет после приезда покинули Кузбасс Б. А. Пленкин, А. И. Брагин, Н. И. Михайловский [1, с. 46]. Обратный отток художников наблюдается и в настоящее время во многих городах Сибири. Основная причина этого – неустроенность быта, отсутствие скульптурных мастерских. Под мастерские выделялись случайные помещения, даже складские, без отопления, без воды.

До развала СССР в конце 80-х годов власти регионов и, в частности, Кузбасса, периодически привлекали скульпторов к монументальной работе. Зачастую это случалось по распоряжению вышестоящих партийных органов, так как в городах не было достойных скульптур и монументов. Но часто эти распоряжения не выполнялись. Скульпторы Кузбасса не раз вынуждены были прекращать начатые работы, а города оставались безликими. Но все же, несмотря на определенные трудности, скульпторы продолжали работать и создавать произведения искусства.

Что касается проблем в скульптуре, то они были, есть и, наверное, долго будут, и не только в нашем регионе. Прежде всего, это относится к скульптуре из цветного металла.

В девяностых годах прошлого века и в начале 2000-х годов скульптуры и мемориальные доски из листовой меди и алюминия варварски уничтожали, ради ничтожной наживы сдавали металл в приемные пункты

«цветмета». В результате сюжетные, рельефные мемориальные доски были заменены довольно дешевыми мраморными или бетонными табличками, не представляющими художественной ценности.

Обратимся к проблеме художественных кадров в Кузбассе и связанной с ней темой предназначения художника. Каждый регион, каждый творческий союз характерен своим творческим составом, пополнениями новыми кадрами и потерями старых, своей живучестью. Хорошо сказала о проблемах и сегодняшней жизни творческого Кузбасса искусствовед М. Чертогова: «Пополнение обоих Союзов, то есть Кемеровского и Новокузнецкого, протекает медленно, почти незаметно. С распадом СССР практика вливания творческих сил извне полностью прекратилась, и впервые число приезжих специалистов в Кузбассе оказалось ничтожным» [3].

Занимаются живописью и скульптурой и вступают в кузбасские творческие Союзы выпускники сибирских художественных училищ, в основном Кемеровского областного художественного колледжа, некоторые из них оканчивают вузы, но большинство обратно не возвращается, остаются в крупных городах. «Вступление в члены СХ перестало быть делом пристрастным, принципиальным, а потому событийным, “важным” – таким, как прежде, когда об этом писали областные газеты.

Сегодня для отечественного искусства наступили сложные времена: с одной стороны, оно абсолютно свободно в своем развитии, с другой – теряет приоритет и почти не востребовано, особенно станковое. Многие художники, в поисках стабильных доходов, совмещают его с другими видами деятельности: преподают в учебных заведениях, ведут частные студии, выполняют монументальные работы. Впрочем, и раньше так было, но творчество всегда превалировало, не роняя своего авторитета, не смещаясь в область досуга. В настоящее время для этого нет мотивации, какая была и у художников старшего поколения – первопроходцев и созидателей, и у семидесятников и восьмидесятников – участников демократических перемен в искусстве, новаторов» [3]. Все, что было выше сказано, в полной мере относится к скульптуре и к скульпторам.

Обратимся к проблемам скульптуры. Насущной проблемой стала замкнутость художников в своем регионе: скульпторы не имеют возможности работать на творческих дачах, поэтому не общаются, не знают новых тенденций в искусстве, теряют свою квалификацию.

Другой проблемой становится использование тендеров и конкурсов в творческой работе. Возможно, тендеры нужны, например, в строительстве, закупках и т. д. В искусстве они не всегда оправданы. Порой создается произведение или работа неграмотными специалистами, но зато она недорого стоит. Заказчик выбирает работу, руководствуясь ее малой ценой. А через какое-то время скульптура рушится или числится в отчетах на бумаге и никому не несет эстетического наслаждения и пользы. К конкурсам у автора двойное отношение: если организация конкурса основана на честных выборах, то такой конкурс нужен, но зачастую объявление конкурса является своеобразным прикрытием, так как организаторы уже заведомо знают, кто будет исполнять работу.

Следующая проблема состоит в том, что скульптурные работы, как правило, связаны с трудоемкими процессами и различными дорогостоящими материалами. Не имея заказов, а значит, не имея достаточно денежных средств, скульптор ограничен в выборе материала: в бронзе, чугуне, дереве и т. д. Автор статьи испытал, как проигрывает созданная работа, когда дерево, из которого она выполнена, не качественное или мрамор в микротрещинах. Особенно проигрывает скульптура, предназначенная для исполнения в одном материале, например, в бронзе, а выполнять ее приходится в другом материале – в бетоне.

Обратимся к еще одной общей проблеме для всех художников. Материальное положение творческих работников в настоящее время на низком уровне, поэтому хочется сказать о помощи губернатора области А. Тулеева, оказанной в виде субсидий и пенсий неработающим пенсионерам, а в последнее время и всем членам Союза художников, и членам других творческих союзов.

Молодое поколение художников Кузбасса, вступившие в творческие ряды в конце 1990–2000-х годов, не задумывается о своем особом предназначении художника, о своей исторической миссии. Кузбасских художников, истинно преданных творчеству, в настоящее время не очень много (как это бывает во все времена), но если они есть – есть и надежда на будущее. Есть работы содержательные, с чувством загадки, недосказанности, необычной фантазии. Именно такие произведения живут долго и постоянно притягивают к себе людей.

Таким образом, скульптура в Кузбассе развивается, как и в других регионах Сибири. В тематике скульптуры преобладают патриотические

образы и нравственная проблематика. Профессиональные скульпторы только в конце XX века стали использовать в своем творчестве наследие древних скульпторов и отдельных народностей, населяющих просторы Сибири. Плодотворное развитие станковой и монументальной скульптуры в Кузбассе связано с именами художников, получивших образование в крупных столичных городах, одни из которых вскоре покинули Кузбасс, другие продолжают работать до настоящего времени. В искусстве скульптуры в Кемеровской области множество проблем, некоторые из них решаются, а некоторые еще предстоит решить, среди них проблема кадров, замкнутость художников в своем регионе, использование тендеров и конкурсов в творческой работе, материальные проблемы. Решать эти проблемы предстоит молодому поколению скульпторов.

### **Литература**

1. Рысаева Т. Д. Художественная жизнь Кузбасса во второй половине XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. – Барнаул, 2006. – 196 с.
2. Ткаченко А. В., Ткаченко Л. А. Творчество скульптора А. П. Хмелевского в контексте художественных тенденций изобразительного искусства последней трети XX века – начала XXI века. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2014. – 188 с.
3. Художники Кузбасса 1957–2012: альбом-справочник / авт. вступ. ст. и сост. М. Ю. Чертогова. – Кемерово, 2012.

### **References**

1. Rysaeva T.D. Khudozhestvennaya zhizn' Kuzbassa vo vtoroy polovine XX veka: dis. kand. iskusstvovedeniya: 17.00.09. – Barnaul, 2006. – 196 p.
2. Tkachenko A.V., Tkachenko L.A. Tvorchestvo skul'ptora A.P. Khmelevskogo v kontekste khudozhestvennykh tendentsiy izobrazitel'nogo iskusstva posledney trety XX veka – nachala XXI veka. – Kemerovo: Kemerov. gos. un-t kul'tury i iskusstv, 2014. – 188 p.
3. Khudozhniki Kuzbassa 1957–2012: al'bom-spravochnik / avt. vstup. st. i sost. M.Yu. Chertogova. – Kemerovo, 2012.

## **ДРЕВНИЕ СИМВОЛЫ КАК НОВЫЕ СМЫСЛОВЫЕ ЗНАКИ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЙ ФОРМЕ КЕРАМИЧЕСКОГО СОСУДА**

*Носова Елена Анатольевна*, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: elena.nosova.67@mail.ru

Статья посвящена исследованию особенностей Красноярской школы керамики, которая является одной из ведущих в Сибири. Художники обращаются в работах к культуре далеких предков, осваивают наследие древних и традиционных культур, расположенных восточнее Уральского хребта. Сибирские искусствоведы и философы выделяют основные направления в изобразительном искусстве Сибири: археавангард, этноархаика, неомифология, археарт, которые проявляются и в искусстве керамики. В своем творчестве художники-керамисты используют образы птицы, коня, древа жизни, женщины, земли, воды, солнца, которые преобразуются в символы и несут в себе определенный сакральный смысл. Символы, берущие начало в древних памятниках, длительное время сохраняют устойчивость и традиционность, но они подвержены трансформации под воздействием развития и внедрения различных материалов и духовно-практического изменения бытия. Форма и назначение сосуда также претерпевают изменения. Сосуд утрачивает свое утилитарное назначение, превращаясь в самостоятельное произведение искусства, становится доминантой интерьера и экстерьера. Современное формообразование в художественной керамике можно назвать «синтетическим», так как художники при создании произведений используют помимо глины другие материалы с разными свойствами и характеристиками.

**Ключевые слова:** символ, культурная память, формообразование, трансформация, образ, функциональность.

## ANCIENT SYMBOLS OF MEANING AS NEW SIGNS IN THE FORM OF CERAMIC POTTERY ARTS AND CRAFTS

*Nosova Elena Anatolievna*, Associate Professor, Department of Arts and Crafts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).  
E-mail: elena.nosova.67@mail.ru

The article investigates the features of the Krasnoyarsk school of ceramics, which is one of the leading schools in Siberia. In their works, the artists address to the culture of ancestors, learn the ancient heritage and traditional cultures located to the east of the Ural Mountains. Siberian art historians and philosophers distinguish the main directions in the visual arts of Siberia: arche avant-garde, ethnoarchaics, neomythology, arche art that manifest themselves in the art of ceramics. In these works, a ceramic artist used images of birds, horse, tree of life, women, earth, water, the sun, which are converted into symbols, and carry some sacred meaning. Symbols that originate in the ancient monuments of a long time to maintain stability and tradition, but they are a subject to transformation under the influence of the development and implementation of a variety of materials and spiritual and practical change of life. The form and purpose of the pottery are also changing. The pottery lost its utilitarian purpose, turning into an independent work of art becomes dominant for interior and exterior. Modern art in the shaping of ceramic can be called “synthetic” as artists to create works of clay used in addition to other materials with different properties and characteristics.

**Keywords:** character, cultural memory, shaping, transformation, image, functionality.

В изобразительном искусстве Сибири XX – начала XXI века, а именно в искусстве керамики, в которой вместе с природным материалом сохраняется историческая память, основными источниками символического смысла всегда были предание, миф, фольклорная стихия, памятники древней культуры. В декоративных образах произведений керамики всегда содержались многочисленные символы, связанные с представлениями человека о вселенной и космосе. Например, образы птицы, коня, древа жизни, женщины, земли, воды, солнца создают в изображениях керамических изделий ряд символов, которые несут в себе определенный сакральный смысл. Универ-

сальность образов-типов в искусстве разных народов мира показывает их единство и постепенное наслоение одной культуры на другую. Поэтому через формообразование и декорирование керамических изделий можно проследить постепенное изменение системы знаков и образов [3].

К исследованию развития художественной керамики Сибири обращаются искусствоведы: Е. Ю. Худоногова, Л. А. Ткаченко, А. В. Ткаченко, В. Ф. Чирков, О. М. Галыгина, Е. А. Сотникова, Т. А. Аверина и др. В их научных трудах выявляются особенности основных направлений в искусстве керамики: археавангард, этноархаика, неомифология, археарт. Все эти направления в современном изобразительном искусстве объединяет то, что они проявляются через освоение наследия древних и традиционных культур восточнее Уральского хребта. Но подходы и методы прочтения археологических и этнографических артефактов в них различны: от прямого цитирования и воспроизведения древних мотивов до перехода к художественной самостоятельности. Работы художников демонстрируют постоянный поиск, свободолюбие творчества, экспериментаторский характер, независимый индивидуальный почерк. Для некоторых художников артефакты становятся лишь поводом для демонстрации красоты пластического языка, содержание этнических мотивов звучит по-новому, оно понятно и близко человеку в любой точке земли. В любую эпоху – это любовь к природе, творение добра, красоты. Также появляются работы с установкой на игровое легкое цитирование древних символов, где картина становится полем для жонглирования знаками и символами. Многим художникам характерна тяга к техничности, и это объясняется появлением разнообразных художественных материалов и приемов исполнения. Но слияние философии, науки и искусства дает толчок к развитию художественно-философских произведений. В конце 1990-х годов В. Ф. Чирковым терминологически обозначается художественное явление в изобразительном искусстве – «неоархаика», представителями этой группы явились художники: Н. Рыбаков, С. Ануфриев, В. Сысоев (Красноярск), С. Лазарев (Томск), Е. Дорохов (Омск) и др. Ценность искусства сибирской неоархаики состоит в том, что оно появилось не по официальному заказу, а родилось изнутри, из потребности художников прикоснуться к тому пласту древней культуры, которая сохранила в чистоте духовные ценности, которая содержит громадный пластический ресурс для развития современного сибирского искусства. Авторы сибирской неоархаики демонстрируют тот тип художников, который обязательно предполагает процесс исследования

в искусстве, то есть художник становится ученым, исследователем. Стремление к универсальности в искусстве началось еще с итальянского Ренессанса, но в Сибири мы впервые имеем дело с такой генерацией личностей – и творцов, и исследователей одновременно. С их именами мы всегда будем связывать первопроходцев, благодаря которым громаднейшие пласты древних культур Сибири вошли в наше сознание, в современную культуру. Поэт С. В. Дыков очень точно зафиксировал внутреннее состояние авторов сибирской неoarхаики: «Азбука, забытая в пещерах, / Простота, ты спишь в глубинах духа. / Письменность, ты спряталась повсюду, / В солнечных изломах, на волнах» (см. [1]).

Красноярская школа керамики – одна из ведущих в Сибири. Особенностью ее является обращение в своих работах к культуре далеких предков, бережное отношение к традициям. Даже глина как основной материал керамического произведения выступает неким символом природного начала. Она обладает многообразием технических характеристик, способы ее моделирования влияют на образную составляющую. Методы проектирования и формообразования в красноярской художественной керамике изменились в соответствии с развитием дизайна, театра, ландшафтной среды. Символы, берущие начало в древних памятниках, в керамике трансформируются языком пластического искусства. Активно применяются приемы опосредованного языка – метафоры, аллегории, эпитеты, символы. Форма сосуда образуется по своим канонам, главное в которых – предельное обобщение формы, но важной составляющей является концентрат переживаний, переложенный в ясную функционально-логическую пластическую форму. Поэтому сюжет и конструктивная форма существуют как абстракция эмоциональных переживаний и настроения. Она неизбежно диктует образ видоизмененного переживания, так близкого древнему знаку [1].

Изучая опыт сибирских художников направлений «неoarхаика» и «этноoarхаика», можно провести аналогию в подходе и выборе тем художников красноярской школы керамики. Их объединяет интерес к памятникам культуры предков, живших на территории Сибири, имеющих свои культурные традиции. Во-первых, их роднит очень близкое отношение к основным нерушимым понятиям законов природы. Авторы одушевляют лес, воду, снег, зверей, птиц и наделяют своих персонажей неким волшебным-сказочным миром. Излюбленная тема красноярских художников-керамистов – это образы животных, наполненные разнообразием характеров. Они почти всегда выступают как символы каких-либо опосредован-

ных образов, часто встречающихся в мифологии народов разных культур. Образы животных в эпосе, басне, притче, пословице, мифе выступают как один из вариантов коммуникативного кода, заключающего в себе целые сообщения. В результате сложных метаморфоз возникают чудовищные существа, совмещающие в себе черты нескольких животных или человека и животного. Они выступают носителем либо положительных функций, либо воплощают зло [3, с. 96]. Эти же приемы красноярские керамисты используют при разработке формы декоративных сосудов – чайников, ваз, декоративных объёмов и др. Образ этих персонажей – это всегда огромный спектр эмоций, они милы, смешны, лиричны, иногда страшны или просто декоративно привлекательны. Они либо обращены к древним символам, либо сама форма в конструкции несет знак древнего образа, однако они наделены чувством современности. Пластика их разнообразна, она рождается от способа формообразования этого изделия, её характер зависит как от морфологии материала, так и от задуманного сюжета. Каждый художник пронес сквозь тысячелетия древние образы и наделил их своими чувствами и переживаниями. Их объединяет любовь к природе и красоте материала и утверждению главных истин, принесенных из глубины тысячелетий. В их работах действуют основные законы гармоничного построения пространства через линии, цвет, фактуру и рельеф. В их произведениях проявляются различные явления и стихии через создание образов древних символов. Основные особенности, отличающие красноярскую школу от московской, ленинградской, питерской и западной школ керамики – это самобытный характер обращения к древним истокам, разнообразие стилистических подходов, отсутствие помпезного отношения к сюжету, использование новейших техник исполнения, смелые эксперименты в различных сочетаниях.

Наиболее яркое проявление особенностей красноярской школы керамики можно проследить на основе формообразования и проектирования сосуда, хотя его первоначальное появление обусловлено потребностью в хранении сельскохозяйственной продукции. Форма и способ украшения сосудов на протяжении веков претерпевают эволюцию. Качество и быстрота его создания изменились при помощи вращающихся деревянных подставок, из которых позднее появился вращающийся гончарный круг. В настоящее время сосуд утрачивает свое основное функциональное назначение, превращаясь в самостоятельное произведение искусства: ими украшают интерьеры, составляя несколько форм в декоративный ан-

самбль, который может прекрасно завершить облик современного интерьера либо какого-то ландшафта. Самостоятельность этих ансамблей почти всегда имеет станковый, независимый характер (рис. 1, 2). А природная стихия этих объемов, внедряясь в пространство самыми новейшими материалами, является камертоном интерьерной или ландшафтной среды. Абстрактно-отвлеченные пластические объемы и образы с использованием символов древних цивилизаций говорят о древности происхождения этого материала. Но формальная и смысловая составляющие керамических форм прошли определенные изменения, в них проявляются разнообразные стили. Методы современного формообразования можно назвать «синтетическими», поскольку в технологии одновременно используются несколько материалов с разными свойствами и характеристиками [2].



*Рисунок 1. Ансамбль декоративных сосудов  
(дипломная работа студента КГХИ)*



*Рисунок 2. Ансамбль декоративной пластики  
(курсовая работа студента КГХИ)*

Таким образом, современная сибирская керамика – это диалог культур, отражение памяти прошлого. Рассматриваемое направление в сибирском искусстве керамики – неоархаика, со следами архаических образов, активно используется в художественных музеях, арт-площадках, дизайнерской среде, фестивалях и имеет свои аналоги в западном искусстве.

### **Литература**

1. Сибирская неоархаика: сб. мат-лов / отв. ред. В. Ф. Чирков; сост.: В. Ф. Чирков, О. М. Галыгина. – Новокузнецк, 2011. – 124 с.
2. Сотникова Е. А., Аверина Т. А. Проблемы соотношения традиции и творчества в формообразовании современной керамики // Вест. Амур. гос. ун-та. – 2011. – Вып. 52. – С. 173–176.
3. Химик И. А. Художественная культура первобытного общества: хрестоматия. – СПб.: Славия, 1994.

### **References**

1. Sibirskaya neoarkhaika: sb. mat-lov / отв. red. V.F. Chirkov; sost. V.F. Chirkov, O.M. Galygina. – Novokuznetsk, 2011. – 124 p.
2. Sotnikova E.A., Averina T.A. Problemy sootnosheniya traditsii i tvorchestva v formoobrazovanii sovremennoy keramike // Vestn. Amur. gos. un-ta. – 2011. – Vyp. 52. – P. 173–176.
3. Khimik I.A. Khudozhestvennaya kul'tura pervobytnogo obshchestva: khrestomatiya. – SPb.: Slaviya, 1994.

УДК 738

### **СИМВОЛИЗМ ОБРАЗА ПТИЦЫ В РУССКОЙ ИГРУШКЕ-СВИСТУЛЕ**

*Агеева Татьяна Валерьевна*, преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tvarik@mail.ru

Благодаря увеличению роли культуры и искусства в жизни общества все больший интерес вызывают народные традиции России. Они являются

нашим наследием и отражением нашей истории, культурной памяти. В связи с этим особую актуальность приобретают изделия, в которых обращаются к образу птицы, неразрывно связанному с праздниками и обрядами русского народа.

Целью данной статьи является исследование символики образа птицы в русской игрушке-свистуле. Анализ теоретических источников и технология изготовления игрушки-свистули позволили выявить основные смысловые значения образа птицы в русской культуре. В народной игрушке-свистуле сохранились отзвуки языческих верований, она несет в себе сложный художественный и духовно-нравственный смысл, впитала в себя традиции многих поколений, и в то же время индивидуальная интерпретация традиционного образа сообщает ей большое количество вариаций. В настоящее время, когда обрядовое значение утратило смысл, она перевоплотилась в полноценный фольклорный музыкальный инструмент.

**Ключевые слова:** обряд, глиняная игрушка, образ птицы, семантика.

## THE SYMBOLISM OF THE IMAGE OF THE BIRD IN THE RUSSIAN TOY-WHISTLES

*Ageeva Tatiana Valerievna*, Instructor of Department of Arts and Crafts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tvarik@mail.ru

By increasing the role of culture and art in society, more and more interest is to our national tradition. It is a reflection of our heritage and our history. In this regard, reference to this subject is of particular relevance, because the image of the bird is inextricably linked to celebrations and rites of the Russian people.

The purpose of this article is to study the symbolism of the image of the bird in the Russian toy-whistles. This literature review identifies the main meanings of the image of the bird in the Russian culture. In folk culture, the toy-whistles preserved echoes of pagan beliefs. It carries with it a complex artistic, spiritual and moral sense. It absorbed the traditions of many generations and at the same time the individual interpretation of the traditional way that gives it a large number of variations. At the present time, when the value of the ritual has lost its meaning, it has evolved into a full-fledged musical instrument.

**Keywords:** rite, clay toys, bird image, semantics.

Народное декоративно-прикладное искусство – это неотъемлемая часть нашей традиционной народной художественной культуры. Произведения прикладного искусства являются отражением художественных традиций, мировосприятия и художественного опыта народа, хранилищем исторической памяти. Традиционная русская игрушка – яркая, несущая в себе характерные черты народного искусства. В ней содержится самобытность эстетики своего народа. В далеком прошлом глиняные фигурки были зримым, реальным воплощением тотемов, участвовали в магических обрядах, являлись связующей вещью с мифическими предками данного племени [2].

Смысловая нагрузка образа птицы весьма разнообразна и насыщена. Однако в древние времена, несмотря на это многообразие, птица часто служила лишь второстепенным героем во множестве композиций, присутствующих в народном искусстве. Птица как в композициях, так и отдельно лепилась и раскрашивалась в Абашеве и Филимонове, в Хлудневе и в Каргополе, а также в Ставропольском крае. Птицы считались демиургами, героями, вестниками богов, олицетворяли бессмертие и трансформацию души. Помимо этого они символизировали приход весны. Птицы – символ пробуждения природных сил, земли, рассвета, плодородия, урожая, счастливой семейной жизни. Кроме того, птицы – знак вещего духа, божественного присутствия, духов воздуха, духов мертвых, возможности общаться с богами или входить в высшее состояние сознания, мысли. Миф об утке-демиурге, прародительнице мира, складывается на заре человечества. Такой сюжет присутствует в мифологии славян, а также карел и коми.

Народное искусство является одним из наиболее значимых воплощений символизма в мировой культуре. Символика – это система знаков, которая имеет различные смысловые нагрузки. Сами же символы связаны с мировоззрением, бытом, являются его отражением и выполняют функцию информационного носителя. Существуют два пути создания символических систем. Одна развивается в определенном регионе, наполняясь новыми значениями, другая приходит и вливается из других регионов. Близкое значение используемых символов и их значений прослеживается в различных эпосах мира. В то же время некоторые символы сложились и используются только в небольшом пространстве определенного региона. Характерные черты имеет каждый из местных центров русской традиционной глиняной игрушки: качество местной глины, технология обжига,

выбор образов и его идея. Народные мастера, создающие глиняную игрушку, обобщают, увеличивают форму, потому что считают именно такое воплощение образа наиболее полным, простым и выразительным. Эти мастера не стремятся изобразить предмет, а передают то общее представление, которое сложилось у них с детства на основе тех изображений, что создавали их отцы и деды. Традиционные решения воспринимаются как древняя мудрость, переданная предками.

К этой теме в разное время обращались многие российские художники, историки, искусствоведы, так, в начале XX века о ней писали: А. Бенуа, В. С. Воронов, Н. Д. Бартрам, Н. Церетелли, Л. А. Динцес, А. И. Деньшин, А. В. Бакушинский. В послевоенное время, а затем в 1960–70-е годы ее рассматривали в связи с народной культурой и искусством (работы А. Б. Салтыкова, В. М. Василенко, М. А. Некрасовой, Г. К. Вагнера) и в связи с художественными промыслами народной игрушки (статьи Ю. Арбата, И. Я. Богуславской, В. А. Гуляева, Н. М. Овсянникова, А. Н. Фрумкина, И. И. Борисовой, И. А. Колобковой).

Свистулька – это очень древняя игрушка, не утратившая популярности и сегодня. Отношение к свистульке как к детской забаве сложилось относительно недавно. В образах народных игрушек сохранены отзвуки древнего язычества, заключена память о далеком прошлом: о верованиях и суеверных представлениях народа. В это время глиняная игрушка была волшебным инструментом, способным влиять на силы природы, отпугнуть нечистую силу, отогнать злые силы от душ умерших. Их покрывали магическими знаками, символами плодородия. Славяне пользовались ими для связи с духами. Известно, например, что вятичи призывали Ярилу (бога солнца) пением на глиняных дудках. Постепенно игрушка-свистулька потеряла свой волшебный символизм и стала просто игрушкой.

Глиняная игрушка может быть рассмотрена как в общем пласте народной культуры, так и как самостоятельный предмет изучения отдельного вида искусства. При всех ее целостных особенностях и разнообразии как область мелкой народной пластики глиняная игрушка имеет общие закономерности в развитии со всем народным искусством. И одновременно с этим она обладает своими неповторимыми особенностями воспроизведения художественного образа, которые можно объяснить особым отношением к природе и представлениями о структуре мира, уходящими в древние времена. Она сочетает в себе древние изобразительные типы,

художественные принципы и техники, так как принадлежит к одной из наиболее традиционных областей народного искусства. Подробное изучение процесса развития русской глиняной игрушки позволяет не только уточнить содержание художественных образов, но и выявить основу эстетической стороны.

Глиняная игрушка – это результат слияния двух направлений, существовавших одновременно. Одно из них – произведения культового, обрядового характера, отличавшиеся архаичностью, условно-символическим смыслом, другое – произведения игрового назначения, направленные на натуральность в изображениях. Объединение этих двух направлений, произошедшее в первой половине XIX века, является началом того, что стало в дальнейшем традиционной глиняной игрушкой, отличавшейся двойственностью своей природы, культовой и жанровой одновременно. Эти фигурки использовали не как обычные бытовые предметы, они являлись и игрушками для детей, и одновременно – произведениями искусства, имевшими как обрядовое, так и декоративное значение. Русская глиняная игрушка-свистулька не несет в себе большой функциональной нагрузки, она проста и знакова. В ней ярко отражаются устойчивые и неизменные художественные традиции, отражающиеся в упрощенной пластике, ясной символике образа, в выборе орнамента и цвета [2, с. 67].

Русская глиняная игрушка существовала на всех территориях: в Северной, Средней, Южной России, и была всегда необычайно разнообразна, неповторима, традиционна и характерна по стилю. В разных местах она имеет свои названия – *соловей*, *сопелка* (в южных областях России), *свирестелка*, *свиристулька* (в северной полосе России) и *чувилька* (Ивановская область). На Русском Севере и на Верхней Волге под названием *чувилька* либо *чубрик* мастера-свистушечники имели в виду маленькую лепную фигурку человека или животного, птицы – утицы либо петушка, кукушки, совушки. Иначе говоря, в понимании народных мастеров-свистушечников с Верхней Волги и Русского Севера слова *чувилька* и *фигурная свистулька* – это равнозначные понятия [3; 5].

Русская игрушка выделяется, однако, не только своим сложным художественным смыслом, но еще и тем, что имеет в основе обрядовое, культовое и фольклорно-музыкальное начало. Из всех известных нам с XIX века глиняных игрушек больше половины обладают звучанием (выполняют функции погремушек и свистулек). У древних славян она имела

значение сакрального, ритуального предмета, поэтому традиционная глиняная свистулька изначально символична по своей сути. Об этом говорят и находки археологии, и использование ее в различных народных обрядах и праздниках (когда-то языческих, а потом и христианских), неразрывно связанных с весенне-летним циклом. Повсеместно используя и служа декоративным элементом, они имели определенный сакральный смысл, связь с культом плодородия, с магией «урожайного», «охотничьего» и «защитительного» характера [4, с. 15].

В древние времена, когда складывалась семантика образов, люди объясняли окружающую их природу и явления при помощи знаков, символы, божеств. С помощью условленных символов люди пытались воздействовать на окружающую их среду. Народное искусство является одним из наиболее значимых воплощений символизма в мировой культуре. Символ – это знак, который имеет системно-функциональное значение. Он создается и используется в общественной жизни с определенной целью – хранения и передачи информации, иногда предназначенной для ограниченной группы. Символ определяется условностью, информативностью, многозначностью. Культовая символика, претерпевшая незначительные изменения, сохраняла свое значение в течение веков и даже тысячелетий. Она создавалась веками и не одним человеком, а обществом в целом. Каждый знак может иметь большое количество смыслов и, что особенно важно, они могут не только дополнять, но и противоречить друг другу [6].

Создание звучащей птицы-свистульки было не случайно. Как символ прихода весны, зарождения жизни глиняная птица наделялась магической функцией защиты человека, земли, природы от злых сил. Сначала свист был неразрывной составляющей различных обрядов, проводимых магами и волхвами, потом их функцию стали выполнять дети. Позже свист стал не только формой оберега, магического заклинания, но также и формой выражения радости, ликования и праздника. Использовались дудки и свистульки на ярмарках и праздниках при встрече весны; Вятская ярмарка так и называлась свистуньей, свистопляской. Разнообразные глиняные птицы, гудки, свистульки, дудки продавались в огромном количестве. Помимо этого почти каждая глиняная сударушка или солдат несли в руках птицу, которая могла свистеть, обладая своим неповторимым звучанием.

Во всем мире птицы считаются посланниками (вестниками) богов. У славян такой богиней выступала Ляля или Жива, пробуждающая землю

от зимнего оцепенения, возрождающая животворные, плодородные силы природы. Древний девичий весенний праздник, посвященный богине, после прихода христианства сохранил некоторые обычаи и стал именоваться иначе. Во многих местах к празднику Красная горка как к первому весеннему празднику приурочивали древний обряд «окликания весны». Праздник сопровождался выпечкой ритуального печенья в виде птиц – жаворонков, которые воплощали собой символ возвращающегося тепла, пробуждения природы. Считалось, что жаворонки – это святые души, которые приносят весну и отогревают землю от зимнего сна. В весенних закличках – веснянках обращались к самой богине весны и верным ее спутникам – перелетным певчим птицам. В Поволжье чаще использовали заклички, обращенные к птицам – кукушкам, грачам, жаворонкам – часто со звукоподражаниями или перечислениями разных перелетных птиц, возвращающихся весной в родные края. Особый весенний праздник отмечался 14 марта и назывался Весновка-свистунья. По древнему обычаю, в этот день детям делали свистульки, и ребятишки, подражая голосам птиц, ворожили богатый урожай, счастливый год, приманивали своим свистом весну [1, с. 120].

Образ женщины-богини был неразрывно связан с птицами. Примеров изображения птиц, которые были второстепенными участниками сюжета, огромное количество. Нередко о двух птицах рассказывались отдельные истории. Часто образ женщины и птицы сливался в один. Примером тому служат мифические сёстры-птицы, жительницы Вырия – Алконост и Сирин, а также вещая птица Гамаюн. Они изображались птицами с женским лицом и грудью. Образ подобных птиц-дев имеет очень древнее происхождение – в подобном облике в древности изображали на украшениях и прочем вил – покровительниц животворной влаги. Смысл же этого изображения на протяжении тысячелетий оставался прежний: птица-дева – это дух растительной силы, способствующий хорошему урожаю. Крестьянки зимой кланялись изображениям птицы-девы, пряли шерсть и пели песни, прося о тёплом лете и богатом урожае, который принесёт им эта птица. До начала XX столетия обе птицы-девы часто встречались и на народных лубочных картинках, продававшихся на базарах и ярмарках, на предметах крестьянского обихода, в деревянной резьбе, на расписных прялках и посуде, в рисунках на домотканом холсте, в народной вышивке и кружеве [6].

Птица – знак удачного счастливого брака, материнства. Петух в славянской традиции служит символом плодородия и является основным атрибутом свадебного обряда. Крик петуха, по народным поверьям, отгоняет нечистую силу, он же является предвестником удачи, счастья, символом порядка. Жениха и невесту также отождествляют с птицами, величают лебедем и лебедушкой. Головной убор женщины – кокошник – представляет собой двух птиц, повернутых друг к другу. Во многих бытовых вещах присутствуют изображения птицы. Древние свадебные ковши «чаруши» в Костромской области вырезались в виде двух птиц как знака соединения – из них пили новобрачные. В наверхье прялки, которая дарилась невесте на свадьбу, также были вырезаны две птицы или волшебная птица Сирий под солнечной розеткой. Особой популярностью среди образов птиц пользовались птица-солнце – огромная птица с поднятыми крыльями и расходящимися от нее во все стороны солнечными лучами, и утка – древнеславянский символ очищающей животворной силы воды. Считалось, например, что птица-солнце и утка, присутствующие на двух оборотных сторонах одного колта, могут уберечь женщину от влияния недоброй силы. Соединение этих двух образов птиц в один присутствует и в изображении бога солнца Хорса. Птица является знаком памяти об умерших родственниках, для которых в деревнях северных губерний вывешивали на окнах полотенца, покрытые узорами из вышитых птиц. Вырезались в виде птиц, уток в этих деревнях и солоницы, и ковши, и скобкари – эти древние обрядовые сосуды перешли в крестьянский быт, утратив свое изначальное значение [1].

Таким образом, идея птицы-свистульки появилась не сразу. Исследования археологов дают нам варианты свистулек, которые выполняли только одну функцию – обрядовую, магическую или, позже, игровую и не несли в себе ни зооморфных, ни антропоморфных образов. В глиняной птице-свистулке выражен богатый по содержанию и достаточно сложный культовый образ. Она сочетает в себе множество различных смысловых отсылок к народным традициям и обрядам, использует обращение к символике, имеющей огромное значение в прошлые времена. Это выражение мировосприятия наших предков, их понимания мира, воплощенного в художественных формах. Бережное сохранение нашей культуры является исключительно важным. Разрушение, отступление от того, что служит смысловой и художественной основой наших традиций, недопустимо.

Трансформация неизбежна, она зависит от времени, смены исторических событий и приоритетов, однако народное искусство продолжает существовать в почти неизменной форме, изредка привнося новые сюжеты. Это говорит об исключительной устойчивости традиции. Безыскусное подражание, включение сторонних элементов, использование форм без понимания их назначения разрушает сложившиеся принципы народного искусства. Серьезное вникание в типологию, образное содержание, происхождение и историческое развитие традиционной русской глиняной игрушки, ее изобразительного языка является исключительно важным для нашей культуры.

### Литература

1. Алексахин Н. От свистопляски до свистульки: Дымковская игрушка // Дошкольное воспитание. – 2004. – № 10. – С. 119–124.
2. Богуславская И. Я. Русская глиняная игрушка. – М.: Искусство, 1975.
3. Вильданов Т. В. Русская игрушка, всеобщая любовь: дымковская, филимоновская // Наука и религия. – 1994. – № 3. – С. 50.
4. Зиневич А. Поющая глина // Наука и жизнь. – 1975. – № 10. – С. 15.
5. Ковычева Е. И. Народная игрушка: учеб.-метод. пособие. – М.: ВЛАДОС, 2012. – 159 с.
6. Рогов А. П. Черная роза: Книга о русском народном искусстве. – М.: Современник, 1978. – 113 с.

### References

1. Aleksakhin N. Ot svistoplyaski do svistul'ki: Dymkovskaya igrushka // Doshkol'noe vospitanie. – 2004. – № 10. – P. 119–124.
2. Boguslavskaya I.Ya. Russkaya glinyanaya igrushka. – M.: Iskusstvo, 1975.
3. Vil'danov T.V. Russkaya igrushka, vseobshchaya lyubov': dymkovskaya, filimonovskaya // Nauka i religiya. – 1994. – № 3. – P. 50.
4. Zinevich A. Poyushchaya glina // Nauka i zhizn'. – 1975. – № 10. – P. 15.
5. Kovycheva E.I. Narodnaya igrushka: ucheb.-metod. posobie. – M.: VLADOS, 2012. – 159 p.
6. Rogov A.P. Chernaya roza: Kniga o russkom narodnom iskusstve. – M.: Sovremennik, 1978. – 113 p.

## КРУГ ОБРАЗОВ И ТЕМ В ТВОРЧЕСТВЕ Е. Н. БАЛАГАНСКОЙ

*Балаганская Лада Игоревна*, студентка 2-го курса кафедры культурологии Кемеровского государственного института культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: lada-ba@mail.ru

В статье рассмотрен творческий метод и педагогические приемы художника-керамиста, преподавателя Кемеровского областного художественного колледжа Елены Николаевны Балаганской. Автором статьи рассмотрены темы творчества Е. Н. Балаганской, выявлены характерные приемы интерпретации и поиска художественной образности.

**Ключевые слова:** керамика, творческий метод, творчество, художественный образ.

## IMAGES AND THEMES IN E.N. BALAGANSKAYA'S CREATIVE WORK

*Balaganskaya Lada Igorevna*, 2-nd Year Student of Department of Culturology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: lada-ba@mail.ru

The article describes the method and creative teaching methods of ceramic artist, teacher of Kemerovo Regional Art College Elena Nikolaevna Balaganskaya. The author of the article reviewed the themes of E.N. Balaganskaya creativity, revealed the specific methods of interpretation and search for artistic imagery.

**Keywords:** ceramics, creative approach, creative, artistic way.

Творческий путь Балаганской Елены Николаевны еще не закончен, но выявить язык творчества, через анализ ее работ, можно уже сейчас. Целью данной статьи является освещение и характеристика этапов творчества Е. Н. Балаганской.

Для начала стоит разобрать характер подготовительной работы к созданию произведения и выявить творческий метод. Перед тем как приступить к очередной своей работе, она очень долго оттачивает эскиз, на это у нее может уходить несколько месяцев. Эскиз сначала делается на бумаге, потом идет долгий поиск деталей на кальке. После того, как бумажный вариант завершен, лепится небольшая модель или несколько. И даже после того, как эскиз отточен, она приступает к созданию произведения и в процессе его изготовления меняет какие-то детали, добиваясь максимальной выразительности от вещи. Даже может создать несколько вариантов произведения. Точно так же она работает и со студентами Кемеровского областного художественного колледжа: макет диплома и конечный результат могут представлять разные вариации разрабатываемой темы.

В последнее время в ее творчестве можно заметить переход с объемов на пласт. Это происходит потому, что brutальный, обобщенный характер материала не даёт в пластике пользоваться тонкой детализацией, как, например, в металле, но графические возможности керамики позволяли подать образ, как хотелось художнику. На сегодняшний день многие работы Елены Николаевны представляют графические работы и тематические серии графических работ на керамической поверхности. Спектр тем, которые затрагивает Елена Николаевна, разнообразен – это и театр, и этнические и мифологические сюжеты, пейзажи, исполненные в пластах, и извечные темы материнства и творчества.

Первой работой, которая прошла на региональную художественную выставку, стал интерьерный сосуд «Балаганчик» 2003 года. Это ваза с основанием в форме овала. Горлышко вазы решено, как ткань, стянутая шнуром цвета красной охры. С двух сторон имеются изображения. Их, как рамой, обрамляет рельеф, похожий на занавес. На одной стороне изображен Пьеро, а слева от него – 2 пюпитра, один частично скрыт складкой занавески. Пьеро изображен ближе к правому краю в белых мешковатых одеждах, с длинными рукавами и в черной шапочке, а в руках у него дудочка. Он изображен в непонятном пространстве, за его спиной – небо, в которое переходит земля. За счет этого складывается ощущение, что Пьеро словно бы отрывается от земли, хоть фигура поставлена на подмости. На одном из пюпитров вместо нот расположилось облако. Данная картинка полна тонкого лиризма, навеивает меланхолию и легкое чувство грусти. На другой стороне изображена сценка: Арлекин и Коломбина. В сценке очень много

юмора и иронии. Если внимательно посмотреть на лошадку, то можно увидеть, что у нее человеческие ноги в разноцветных носках. А сама она состоит из разноцветных лоскутиков. Арлекин стоит на одной ноге, его фигура параллельна спине лошадки. Арлекин кривляется, играет на неустойчивой поверхности. Персонаж тянется к своей невесте Коломбине, которая выглядывает из-за занавеса. У Коломбины пышные волосы, а на них маленькая курочка в гнезде, которая символизирует мелочность бытовых желаний и приземленность. Гамма строится на гармонии контрастных цветов: бело-голубая, почти ахроматическая, роспись сцены с Пьеро и плотная красно-зеленная роспись со сценой Арлекино и Коломбины. Само колористическое решение композиции было взято из образной системы театра Дель Арте, окончательно сложившееся к концу XIX – началу XX века.

В работе прочитывается отношение к материалу как эстетической ценности. Следы работы с глиной (фактура ткани, следы от инструментов) используются как графические возможности. В декорировании вазы использовались глазури, флюсные ангобы. Основной цвет работы – сложные оттенки белой глины. Работа рождает чувство праздника, радости. В знаковой системе театра Дель Арте с доброй иронией художник рассказывает извечную историю. Работа находится в фонде Кемеровского областного музея изобразительных искусств.

На региональной художественной выставке «Сибирь – IX» в 2013 году участвовала работа Е. Н. Балаганской «Фольклорная экспедиция», и представлена она тремя пластинами: «Весенние заклички», «Свадебная-обрядовая», «Колыбельная». Серия находится в фонде Кемеровского областного музея изобразительных искусств.

Все пластины окружены черной, чуть подкрашенной медью металлической ковanej рамы, она несет в себе и функциональную часть: за нее пласт крепится на стене. Кроме функциональной части, рамы несут и образную нагрузку. Все они имеют сверху дугу, которая отсылает к славянскому символу небесного свода.

Пласты цикла расположены в эмоциональной последовательности. В композиции пласта «Весенние заклички» изображена женщина в национальном русском костюме Рязанской губернии, на голове у нее кичка, которую носили замужние женщины, ноги босые, голова закинута, подняты руки, в правой руке рог, она гласит. Этот пласт как бы олицетворяет пред-

стояние перед будущим, только пробуждающиеся жизненные силы. В росписи пласта доминирующая палитра переливается всеми оттенками красного, с небольшим включением других цветов, использовавшихся для акцента.

«Весенние заклички» несут в себе символическую нагрузку. Сам обряд закличек, проводимый женщинами на праздник Красная горка, имел в себе две функции. Первая – призыв к жизни (зазывали весну). Поэтому художник на пласт помещает слева гордо выступающего Симаргла – пса-оберега семени новой жизни, женщин. Вторая – очистительная, этот обряд как бы очищал от грязи, накопившейся за зиму, от смерти. Поэтому справа помещен низвергающийся клевучий ворон – олицетворение смерти, чего-то плохого, недоброго. В руках женщины – рог с ритуальным напитком. Рог в индоевропейской мифологии – символ верховного небесного божества. Еще в период верхнего палеолита сформировалось представление о небесном верховном божестве как о рогатом животном, а в язычестве его облик принял антропоморфные черты. Рог долго символизировал причастность к верховному божеству и использовался для ритуальных напитков.

Следующая композиция цикла «Свадебный обряд» олицетворяет жизнь во всей её активности, стихийные силы природы. Работа состоит из двух пластов. Вокруг них рама, образованная двумя частями, соединенными штырями, она как бы в смысловом поле стягивает два пласта: верхний и нижний. На верхнем пласте изображен бык, которого тянут мужчины, образ необузданной мощи и природной стихии. Бык всегда ассоциировался с верховным небесным божеством, и поэтому он занимает верхний пласт. На нижнем пласте изображен Симаргл, символика которого была связана с землей и растительностью, как и женщин, сидящих у него на спине. Они играют на музыкальных инструментах. Еще в эпоху, когда человек только осваивал земледелие, сложился образ земли рожающей – матери-земли, параллель между плодородием женщины и земли. Женское начало связывалось с землей, а мужское – с небом и солнцем. На пластах мифологические животные сильно увеличены и не помещаются в композиционное поле, так как олицетворяют собой природу, природные стихии, не имеющие ни конца ни края, а только периоды сна и активности. По сравнению с ними люди очень маленькие и находятся в композиционном поле. В языческом мировоззрении человек не доминанта, а всего лишь малая частица мира, отсюда такое соотношение масштабов в пластах.

Замыкающий пласт «Колыбельная», пожалуй, самая знаковая работа в этом цикле. Основа композиции – крест, образованный горизонтальной щелью между двумя пластинами и горизонтальной белой полосой. Белая горизонтальная полоса – символ материального мира, пройденной жизни и трудов: росток, орало, горшок с кашей. Ничем не ограниченная вертикаль пустоты как образ ирреального мира. Пустоту подчеркивает не сомкнутая в середине рама, то есть столб пустоты выходит за пределы композиции. В перекрестке этих двух миров – спеленутый человек. Он спеленут в плащаницу, складки которой напоминают колосок. Такое изображение человека можно встретить на иконах. Когда смотришь на этот пласт, возникает ощущение потока. Быть может, это из-за синего цвета, который отсылает к реке; а может, из-за заданного ритма и сплетения орнаментов, равного ритмической организации песни. А может, это магическая тайнопись божественного промысла. В этом пласте заложена идея смерти и ожидания нового возрождения. Таким образом, весь цикл олицетворяет собой предстояние перед будущим, самой жизнью в настоящем, и сон как ожидание возрождения и новой жизни.

В работах Е. Н. Балаганской «Живи», «Диалог» также проявились традиционные для женщин-художников темы материнства и творчества. Тема материнства раскрывается в работе «Живи». Перед нами женщина с ребенком на руках. Интересен подиум для этой скульптурки, он такой же активный в образном плане, как и мать с ребенком. В контрасте с гармоничной светлой скульптуркой подиум угловатый, неустойчивый, очень грубый, темный в эмоциональном плане и не уютный. Он как бы символизирует враждебную среду, от которой защищает и оберегает мать ребенка, благодаря чему ребенок сможет выжить в любых условиях. Сама фигурка как бы вырастает из подиума, имеет небольшой разворот по спирали, она склонила головку к ребенку. Несмотря на то, что лицо только лишь намечено (нос и глазницы), создается ощущение нежности и любви к ребенку, эмоциональное состояние достигнуто за счет пластики. От темного подиума к головке матери дана как растяжка тона от темного до светлого, так и растяжка фактуры от грубой к гладкой. Цвет фигуры не белый, а серый с зеленоватым оттенком. Скульптура небольшая, но кажется монументальной и намного больше, чем есть на самом деле.

Не менее интересен триптих «Диалог» – собственность Кемеровского областного музея изобразительных искусств – соединяющий в себе тему творчества и материнства. Состоит из графической серии на блюдах. На

первом блюде – картина с пейзажем Венеции, горшочек с кистями, куча банок с красками и разбросанные карандаши и кнопки – так выражено творчество. На натянутой нитке сидит птичка как символ творчества, эта нить тянется через весь триптих. Центральное блюдо – автопортрет. Корпус художницы повернут к картине, а голова к детям, изображенным на следующем блюде. Намеком в автопортрете есть и мужчина: его инструменты, носок, перевешенный через нить, фотография на стене. На третьем блюде изображен портрет двух сестер: младшей и старшей. Маленькая девочка держит в руке лошадку, у нее маленькое круглое личико с хитрыми глазками. А старшая девочка стоит за спиной, с лирическим, задумчивым выражением лица. За спинами девочек – нагромождение посуды – символ бытовой суеты.

Первое название работы «Между двух полюсов», так как триптих в эмоциональном плане показывает разрыв между творчеством и детьми. Колористическое решение почти ахроматическое. В этих двух работах сильно эмоциональное состояние: нет ярко выраженной любви к ребенку: мать его не обнимает, не ласкает, однако она обращена лицом к нему, за счет чего создается впечатление диалога между матерью и ребенком.

Также в творчестве Елены Николаевны можно выделить работу 2008 года «Электричка “Топки – Белово”», в которой автор проявила свое живописное дарование (рис. 1).



*Рисунок 1. Балаганская Е. Н. «Электричка “Топки – Белово”», 2008. Частная коллекция*

Поле пласта расчленено на произвольные прямоугольники, как будто выхваченные пейзажи из окна вагона: лес, поля, стога и отдельное изображение былинки и травинки. Пласт закругляется, а по краю, связывая все изображения, тянутся провода. В центре имеется небольшая ниша, в которой размещен горельеф, изображающий сидящую девушку на чемодане. Нишу обрамляет изображение железнодорожного полотна. В отличие от изображенных картин на пласте, горельеф монохромный: затерт оксидом железа. Решение для изображений пейзажа взято из живописи, то есть глазури положены так, как бы легли масло или акварель на холст или бумагу. На пласте изображенное время года – позднее лето или уже осень, так как листва на деревьях желтая.

Большой интерес вызывает последняя на сегодняшний день керамическая работа художника – диптих «Куда делась Европа?» (рис. 2), представляющая собой два керамических блюда, выполненных в шамоте. В качестве красящих материалов взяты глазури, ангобы, оксиды железа и меди. Блюда сделаны специально для выставки «Песня песней». В основе сюжета – известный миф об Европе и Зевсе.



*Рисунок 2. Балаганская Е. Н. «Куда делась Европа?», диптих, 2015.  
Собственность автора*

Композиционное решение и эмоциональная составляющая двух блюд взаимосвязаны. Так, на первом блюде показана паника, все мечутся и задаются вопросом: «Куда делась Европа?». Фигуры на блюде заключены в круговую композицию. Пропорции чуть деформированы (например, длинные руки) для передачи настроения на этом блюде. Трактовка фигур

взята с древнегреческой вазописи: тонкие ноги и руки с характерным завершением пальцев капелькой, чуть удлиненные пропорции фигур. На втором блюде изображены Европа и бык, они как бы останавливают это движение, и здесь уже другое эмоциональное состояние. Дочери Агреона очень интересно, кто этот бык, он большой, покрыт золотом (как сказано в мифе) и настроен очень дружелюбно. Эмоциональную составляющую можно охарактеризовать вопросом: «Ты кто?». Данное блюдо более реалистично, хотя сильно увеличена фигура быка. Он занимает большую часть пространства, вернее, часть его шеи и морда с рогами, рога частично выходят за границы блюда. С его рога свисает гроздь винограда, которую поддерживает царевна Сидона. Ее лицо похоже на лица красавиц с фресок Кносского дворца. Бык – архаический символ, а именно древний символ бога и плодородия. Данный символ существует у всех народов. Работа сделана с юмором, что очень хорошо видно на втором блюде. А именно в выражении лица Европы: она приложила палец к губам, ее лицо бесконечно удивленное, чуть наивное.

Подводя итог, следует отметить, что главным творческим методом Елены Николаевны Балаганской является постоянный поиск формы в произведении – от начального эскиза и до окончательного этапа. И еще перед тем, как выставить работу, происходит доработка формы и образа. Тематика керамических работ достаточно разнообразна: от темы театра и до мифологических, философских тем. Основной колорит работ построен на охристых и терракотовых оттенках. В работах присутствует графичность, которая помогает подчеркнуть художнице детали композиции. Стоит отметить бережное отношение Е. Н. Балаганской к материалу, умение почувствовать материал и подчеркнуть его выразительность.

УДК 745.5

## **СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ КЕМЕРОВСКОЙ РОСПИСИ ПО МЕТАЛЛУ В КУЗБАССЕ**

*Спекторова Надежда Анатольевна*, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, народный мастер России, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: dpi@mail.ru.

Статья посвящена уникальному явлению декоративно-прикладного искусства Кузбасса – кемеровской росписи по металлу. Представлена история народного художественного промысла, технология изготовления и росписи подносов, выявлены особенности кемеровской росписи через сравнительный анализ с традиционными промыслами художественной росписи по металлу в России – жостовская роспись (с. Жостово, Московская область), нижнетагильская роспись (г. Нижний Тагил, Свердловская область). Автор статьи основывается на собственном опыте работы на фабрике «Весна» (г. Кемерово) и на кафедре декоративно-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры.

**Ключевые слова:** кемеровская роспись, декоративно-прикладное искусство, народный промысел, поднос, традиция, композиция.

## FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE METAL PAINTING IN KUZBASS

*Spektorova Nadezhda Anatolievna*, Associate Professor of Department of Arts and Crafts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: dpi@mail.ru.

The article is devoted to the unique phenomenon of arts and crafts of Kuzbass “Kemerovo metal painting.” The article presents the history of the craft, the technology of folk arts and crafts, painting peculiarities Kemerovo through comparative analysis with traditional crafts art painting on metal in Russia: Zhostovo painting (Zhostovo, Moscow region), Nizhny Tagil painting (Nizhny Tagil, Sverdlovsk region). The article is based on the author’s own experience working in a factory, “Spring” (Kemerovo) and in Department of Arts and Crafts, Kemerovo State University of Culture.

**Keywords:** Kemerovo painting, arts and crafts, folk craft, tray, tradition, composition.

Развитие народных художественных промыслов в Кузбассе всецело обусловлено спецификой индустриального края – центра угольной и химической промышленности. Значительная часть населения, в основном женская, не занятая в промышленной сфере, всегда находила «занятия для себя», в частности, обращалась к народным промыслам, возрождала художественные ремесла. Именно это послужило предпосылкой появления ке-

меровской росписи как уникального явления в истории декоративно-прикладного искусства России.

Кемеровская лаковая роспись по металлу как явление, родившееся из слияния традиций жостовской и нижнетагильской лаковой росписи, существенно отличается от них. Кемеровская лаковая роспись по металлу изучена недостаточно, кроме того, она едва не исчезла в постсоветские времена, когда фабрика «Весна», на которой происходило ее становление и развитие, была закрыта и продана частным лицам.

За последние десятилетия об этом художественном промысле Кузбасса появилось немало публикаций в региональных СМИ: Штраус О. [7; 8], Насырев Е. [3], Ольховская Л. И [4; 5] др. Необходимо последовательное глубокое исследование этой проблемы, ее научное осмысление, которое позволит продолжить развитие промысла в его уникальных формах.

Поэтому теоретическое и практическое осмысление истории художественного промысла и технологии росписи в определенной мере предстоит сделать кафедре декоративно-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры. Здесь сохраняются образцы изделий, технические приемы росписи благодаря работе Надежды Анатольевны Спекторовой, которая стояла у истоков появления кемеровской лаковой росписи по металлу. На базе кафедры в 2014 году организовано малое инновационное предприятие ООО «Весна», а основанием для его открытия стала технология кемеровской росписи.

История кемеровской росписи уходит своими корнями во вторую половину XX века, когда в конце 70-х годов на заводе «Химпродукты» был открыт цех росписи по металлу, а в 1981 году в г. Кемерово на базе этого цеха было создано производство сибирских подносов с художественной росписью – фабрика «Весна». Кемеровская роспись – это одна из ветвей знаменитой урало-сибирской росписи, созданной на основе синтеза двух техник художественной росписи по металлу: жостовской (с. Жостово, Московская область) и нижнетагильской (г. Нижний Тагил, Свердловская область). Основы художественного промысла, получившего признание и известность в России, были заложены в практике знаменитого предприятия – Кемеровской фабрики художественных промыслов «Весна» (1981–2003 годы). За это время, творчески переосмыслив традиции жостовской и нижнетагильской лаковой росписи по металлу, при поддержке ведущих специалистов Научно-исследовательского института художественной промышленности СССР (НИИХП), местные мастера под руководством Вален-

тины Николаевны Пантелеевой выработали собственный стиль, узнаваемый в темах, мотивах, приемах, манерах росписи (рис. 1). Пантелеева окончила Липецкое училище лаковой миниатюры, затем там же работала преподавателем. В 1980 году Валентина Николаевна приехала в Кемерово, а с 1982 года, практически с основания производства, она начала работать на фабрике «Весна» [6].



*Рисунок 1. Пантелеева В. Н. Поднос «Летний букет»*

Выработка собственного стиля мастерами кемеровской лаковой росписи происходила постепенно, в течение нескольких лет. Для того чтобы понять, в чем заключаются особенности кемеровской росписи, следует обратиться к традиционным видам лаковой росписи по металлу, в которых постепенно, в течение десятилетий, выработывался свой собственный декоративный стиль.

Первый этап развития русской декоративной живописи по металлу был ознаменован появлением нижнетагильских уральских подносов (г. Нижний Тагил, Свердловская область) в конце XVIII – начале XIX века. В декоре и отделке первых нижнетагильских подносов встречаются отдельные художественные технические приемы хохломской росписи с применением серебра и золота. Золотой орнамент всегда считался отличительным признаком нижнетагильских подносов, увеличивающим нарядность произведений и придающим им неповторимое своеобразие. В качестве фона на ранних этапах преобладали контрастные тона: синий, зеленый, оранжево-красный, а впоследствии – приглушенные: охристый, голубой, розовый. Цветы довольно крупные. Отсюда их местное название – «шапы» или «шапки». Треугольник, который они составляют, расширяется до круга тремя мелкими цветами со спиральными лепестками – «вертушками». Краски накладываются последовательно, слой за слоем.

«При распределении главных композиционных пятен краской основного цвета, – пишет В. А. Барaduлин, – пальцами наносили подмалевок. Затем брали кисть, формировали лепестки цветов, оттеняли белым “вертушки”, уверенными движениями наносили оживки на листья, писали травку. Благодаря небольшому числу неразбавленных тонов цвета достигали предельной напряженности. Так как смешение красок при росписи происходило не на палитре, а непосредственно на мотивах (на не просохший еще подмалевок наносили моделирующие мазки), то получались мягкие переходы от одного цвета к другому» [1, с. 86].

Закономерно, что свободный кистевой мазок, белильные оживки и приемы писания пальцами, свойственные росписи по дереву в Заонежье, прижились и на подносах промышленного Урала. Кроме того, некоторые искусствоведы обращают внимание на то, что уральская нижнетагильская роспись по яркости и красочности близка к росписям Украины и южнорусских областей России. В росписи подносов и шкатулок распространенной была композиция букета, основу которого составляли один, два или три цветка, дополненных небольшими листьями – травинкой. Характерной особенностью композиции являются секторные подносы. В центре каждой части плоскости ставилась цветочная группа (рис. 2). В зависимости от планировки декорируемого поля букетиков могло быть и пять, и девять [1].



*Рисунок 2. Рябинина О. А. Поднос «Юбилейный»*

История жостовского промысла (с. Жостово, Московская область) восходит к началу XIX века. Особенность жостовской росписи – в многослойной декоративной живописи. Жостовское письмо начинается с «замалевка» – нанесения разбеленной краской силуэтов цветов и листьев, мысленно уже собранных в композицию букета. Следует сказать, что между каждым этапом росписи проводилась сушка, в этом особенность жостов-

ской росписи. На просохший замалёвок лессировочными красками накладываются тени. Этот прием «тенежки» погружает букет в глубину фона, выявляет теневые места растений. Следующая стадия – «прокладка»: плотное корпусное письмо, наиболее ответственный этап живописи. Формы букета обретают плоть, уточняются, высветляются. Затем «бликовка» – наложение бликов – выявляет объем и свет. Последующая «чертежка» размещает детали, быстро и легко очерчивает лепестки и листья, прожилки и семенцы в чашечке цветов. Завершает письмо «привязка» – тонкие травки и усики, объединяющие букет и связывающие его с фоном [2]. Послойная живопись применялась на дорогих подносах, к которым можно отнести работу Н. Н. Можяева – поднос «Осень» (рис. 3).



*Рисунок 3. Можяев Н. Н. Поднос «Осень»*

В отличие от рассмотренных традиционных промыслов лаковой росписи по металлу, в Кемерове поднос расписывается за один присест, промежуточной сушки нет. Особенности технологии кемеровской росписи по металлу связаны с ее однослойным письмом, формой двухцветного крученого мазка и сибирскими мотивами росписи. В кемеровской росписи используется прием «тенежки» при передаче условного объема. Затененные части элементов росписи выполняются малонасыщенным цветом, полупрозрачным мазком. Освещенные элементы – светлее, теплее, цвет насыщеннее, мазок плотный, оживка сложнее, используется контрастная обводка (рис. 4).



*Рисунок 4. Седра А. С. Поднос «Лунный свет»*

Образовательный процесс, организованный на кафедре декоративно-прикладного искусства по направлению подготовки «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», в рамках учебных дисциплин, связанных с кемеровской лаковой росписью, позволяет познакомить студентов с историей Кемеровской росписи, технологией, характерными особенностями. Для этого имеется учебно-методический материал – учебное наглядное пособие Н. А. Спекторовой, иллюстрированное элементами росписи, с этапами последовательного выполнения росписи отдельных элементов и композиции в целом. А оригинальные подносы служат в качестве образцов для студентов.

Вместе с сохранением традиций под руководством Н. А. Спекторовой студенты осуществляют поиск новых решений: создают новые орнаментальные мотивы и подносы с цветным фоном: красным, белым, синим, с бликовками; создают оригинальные фоны «под дерево», «под малахит», «под мрамор», «плетеная корзиночка»; разрабатывают новые композиционные схемы и различные формы – декоративные блюда, самовары, шкатулки и др. В процессе обучения у студентов формируются осознание социальной значимости своей профессии и высокая мотивация к выполнению своего дела, воспитывается бережное отношение к историческому наследию и культурным традициям.

Особое место в развитии традиций промысла занимает взаимодействие с образовательными учреждениями и учреждениями культуры, в которых сохраняются эти традиции. И в этом большую роль играют Губернаторский техникум народных промыслов, Кемеровский областной центр народного творчества и досуга и др. Популяризация кемеровской росписи связана с организацией персональных выставок народных мастеров, творческих встреч и мастер-классов. Высокий творческий потенциал преподавателей и студентов позволяет им успешно участвовать в международных, всероссийских и региональных профессиональных конкурсах, фестивалях и выставках: I и II Международный фестиваль-конкурс творческих индустрий современного полиса «С любовью к городу» (г. Кемерово; 2009, 2011); молодежная городская выставка «Творческие ростки будущего» (г. Кемерово; 2014); III и IV Международный фестиваль-конкурс «Арт-Проспект» (г. Кемерово; 2013, 2015); V, VI, VII Международный фестиваль искусств «АртПространство. Амур». Конкурс монументального и декоративно-прикладного искусства «МАСТЕРскаяЯ» (г. Благовещенск; 2013, 2014, 2015) и др.

Все вышеизложенное позволяет сделать вывод, что в Кузбассе имеются все предпосылки для дальнейшего развития традиционной кемеровской лаковой росписи по металлу, а именно:

- организация образовательного процесса и культурно-выставочной деятельности, связанных с кемеровской лаковой росписью по металлу;
- сохранение подлинных образцов кемеровской лаковой росписи, выполненных мастерами, работавшими на фабрике «Весна» в период с 1981 по 2003 год (коллекция работ Н. А. Спекторовой);
- сохранение традиционных приемов росписи в процессе декорирования изделий;
- обучение техническим приемам росписи молодых художников, студентов, педагогов дополнительного образования детей на учебных дисциплинах, мастер-классах, курсах повышения квалификации;
- продолжение традиции и поиск инновационных приемов росписи в рамках работы малого инновационного предприятия КемГИК ООО «Весна»;
- создание учебно-творческой лаборатории кемеровской лаковой росписи на базе учебного корпуса № 3 Кемеровского государственного института культуры и дальнейшая работа по организации центра декоративно-прикладного искусства на ее основе.

### Литература

1. Барадулин В. А. Уральский букет. Народная роспись горнозаводского Урала. – Свердловск: Ср. Урал. кн. изд-во, 1987. – 126 с.
2. Богуславская И. Я. Жостово. – М.: Интербук, 1994. – 116 с.
3. Насырев Е. Подносы не для еды // Городская газета (Ленинск-Кузнецкий). – 2015. – 27 мая.
4. Ольховская Л. Как хороши, как свежи были розы // Наша газета (Кемерово). – 2001. – 10 августа.
5. Ольховская Л. Металл, теплом души согретый // Кемерово. – 2015. – 26 июня.
6. Пантелеева В. Н. Кемеровская лаковая роспись по металлу. – Кемерово: Кемеровский полиграфкомбинат, 1986. – 28 с.
7. Штраус О. Кусок луга на подносе // Кузбасс (Кемерово). – 2014. – 6 сентября.
8. Штраус О. Краски родной земли // Комсомольская правда (Кемерово). – 2014. – 11 сентября.

## References

1. Baradulin V.A., Ural'skiy buket. Narodnaya rospis' gornozavodskogo Urala. – Sverdlovsk: Sr. Ural. kn. izd-vo, 1987. – 126 p.
2. Boguslavskaya I.Ya. Zhostovo. – M.: Interbuk, 1994. – 116 p.
3. Nasyrev E. Podnosy ne dlya edy // Gorodskaya gazeta (Leninsk-Kuznetskiy). – 2015. – 27 maya.
4. Panteleeva V.N. Kemerovskaya lakovaya rospis' po metallu. – Kemerovo: Kemerovskiy poligrafkombinat, 1986. – 28 p.
5. Ol'khovskaya L. Kak khoroshi, kak svezhi byli rozy // Nasha gazeta (Kemerovo). – 2001. – 10 avgusta.
6. Ol'khovskaya L. Metall, teplom dushi sogretyy // Kemerovo. – 2015. – 26 iyunya.
7. Shtraus O. Kusok luga na podnose // Kuzbass (Kemerovo). – 2014. – 6 sentyabrya.
8. Shtraus O. Kraski rodnoy zemli // Komsomol'skaya pravda (Kemerovo). – 2014. – 11 sentyabrya.

УДК 391

### ВОЙЛОЧНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ КАЗАХСТАНСКОЙ ХУДОЖНИЦЫ БАПАНОВОЙ САУЛЕ СЫЗДЫКОВНЫ

*Джумагалиева Айгерим Мажитхановна*, преподаватель, Казахский национальный университет искусств (Казахстан, г. Астана). E-mail: aikerim.mazhit@gmail.com

В статье дана краткая историческая справка о применении войлока в традиционном казахском костюме, использовании орнамента для декорирования изделий и влиянии исторических, экономических, социальных, климатических условий, других культур и костюмных комплексов на казахский костюм. Статья посвящена творчеству современной казахской художницы, дизайнера одежды С. С. Бапановой, в творчестве которой воплощаются традиционные и современные мотивы и технологии изготовления войлока и применение этого материала в казахском костюме. Вой-

лочная коллекция художницы соединяет в себе традиционные образы и приемы исполнения казахского женского костюма и современные технологии создания войлока с применением различных материалов.

**Ключевые слова:** войлок, традиционные виды казахской одежды и головных уборов, традиционный орнамент, дизайн костюма, фольклорный стиль, авангардные технологии, стилистика древнего ремесла.

## THE FELT COLLECTION OF KAZAKH ARTIST BAPANOVA SAUL SYZDYKOVNA

*Dzhumagalieva Aygerim Mazhithanovna*, Instructor, Kazakh National University of Arts (Kazakhstan, Astana). E-mail: aikerim.mazhit@gmail.com

The article gives a brief historical background of the use of felt in the traditional Kazakh costume, using the ornament for decorating the articles and historical impact of economic, social, climatic conditions, other cultures and costume complexes of the Kazakh costume. The article is devoted to modern Kazakh artist and designer of clothes S.S. Bapanova; her works embody traditional and modern motifs and manufacturing of felt and use of this material in the Kazakh costume. The Felt Collection of the artist combines traditional ways and methods of finishing the Kazakh dress and modern technology of felt with a variety of materials.

**Keywords:** felt, traditional Kazakh dress and hats, traditional decoration, costume design, folk style, avant-garde technology, style of the ancie.

Войлок актуален в современном декоративно-прикладном искусстве, его используют в дизайне костюма, особенно в создании коллекций верхней одежды. Войлок (от тюрк. ojluk – покрывало) – плотный нетканый текстильный материал из валяной шерсти. Традиционно войлок применялся у кочевых народов, и для его изготовления использовали преимущественно белую шерсть, и особенно ценным считался тонкий пух с шеи овец. Технология изготовления войлока основана на способности шерсти уплотняться под воздействием трения (валяния) в сухом или мокром состоянии. Упоминания об этой технологии есть в древних писаниях: так, по наблюдениям Павла Йовия Новокомского, Епископа Ноцерского, знаменитого историка XVI века, степные жители «не доставляют ничего, кроме стад

быстрых коней и знаменитых белых материй, не тканых из нитей, сваленных из шерсти, из них готовят фелътрийские епанчи, служащие хорошей защитой от дождей и всякой непогоды, и весьма красивые» (цит. по [3, с. 112]). Традиционно именно женщины обрабатывали шерсть, делали войлок, занимались ткачеством, шитьем и вышивкой. Как правило, они работали группами при изготовлении войлочных полотнищ для покрытия юрты, войлочных ковров, приданого невесте: одежды, постели, домашней утвари и т. д.

Следует отметить, что войлок использовался, прежде всего, для изготовления верхней одежды многих кочевых народов. А. Х. Маргулан, казахский археолог и историк, в книге «Казахское народное прикладное искусство» описывает традиционный казахский костюм и обращает внимание, что «один из древнейших видов казахской верхней одежды, каттау – халат из тонкого белого войлока – это несшивной плащ, “очень удобный для дождей”» [3, с. 113]. Другой вид казахской одежды, который называют кебене (кебенек) – плащ без рукавов – имеет форму военной накидки, слегка удлиненный, с узким шалевым воротником. Разнообразны мужские и женские головные уборы казахов из войлока. Наиболее старинным и традиционным является островерхий колпак – *ак калтак* – это высокая шляпа из белого войлока. Такая же шляпа с загнутыми вверх широкими полями называется *аир калтак* [3, с. 115]. В современных коллекциях одежды активно используют традиционные формы именно в изготовлении головных уборов.

Одежда из войлока традиционно украшалась орнаментом. Ислам запрещал изображать людей и животных, поэтому свои эстетические представления народ мог выразить лишь в орнаментике. Характер орнамента всегда гармонировал с формой одежды или предметом, на который наносили узор, и соответствовал материалу, из которого он изготовлялся. Исходными мотивами орнамента являлись осмысленные и переработанные форма флоры и фауны. В числе основных орнаментальных зооморфных мотивов – стилизация образов древнего «звериного стиля»: барана, лошади, верблюда, волка, орла (грифона), сокола и т. д., и воспроизведение отдельных частей их фигур: головы, рогов, ушей, копыт, горбов, ног и пр. Так возникли орнаментальные мотивы: бараний рог – кошкар муйиз, олений рог – бугу муйиз, голова лошади – ат бас и т. д., которые являются основными в орнаменте казахов [3, с. 83]. Кроме того, всякий цвет имел свою

символику: голубой означал небо, белый – радость, счастье, желтый – знание, мудрость, красный – огонь, солнце, зеленый – юность, весну, черный – землю.

Анализ исторических очерков древних летописцев, ученых и путешественников, отчеты полевых экспедиций, образцы музейных экспонатов демонстрируют богатое художественное исполнение костюма казахов. В нем наглядно отражены древние традиции, связанные с историческими, экономическими, социальными и климатическими условиями, а также влияние других культур и костюмных комплексов.

Казахский костюм создавался и видоизменялся под влиянием условий жизни в степях со знойным летом, пронизывающими ветрами, холодной зимой и роскошной весной. Формируясь столетиями, казахский костюм прочно сохранил в себе функциональные и эстетические ценности, удобные для кочевого образа жизни. В костюме отразились исторические процессы, которые происходили на территории Казахстана с эпохи древних саков (IX–II века до нашей эры), гуннов (II век до нашей эры – V век нашей эры) и тюрков (V–XIII века нашей эры), а также периоды формирования казахской государственности, присоединения к России. Основным комплексом женской одежды составляли: туникообразная рубаха, кожаные штаны или тканые шаровары, разнообразная плечевая верхняя одежда, архаичные головные уборы и мягкая обувь из войлока или кожи [4].

В настоящее время, в XXI веке, многие дизайнеры одежды активно работают с войлоком. Сегодняшний интерес к этому ремеслу связан и с общими тенденциями увлечения древними и архаичными культурами, с возможностями материала, с особенностями процесса валяния, основанного на ручном изготовлении, где успех максимально зависит от темперамента, опыта и вкуса мастера, от его индивидуальности. К современным казахстанским художникам-дизайнерам можно отнести Сауле Бапанову, Гульнару Байжумину, Айжан Беккулову, Умит Кокенову и Гульнуру Кадырову [1].

Казахстанская художник-дизайнер Бапанова Сауле Сыздыковна родилась в 1956 году в Кызыл-Ординской области. В 1976 году окончила Алматинское художественное училище и в 1981-м – Московское высшее художественно-промышленное училище им. Строганова. Она является членом Союза художников Казахстана. Художница участвовала на многочисленных выставках: всесоюзных и международных, республиканских,

персональных. Ее работы находятся в музеях Казахстана, России, Украины, Турции, Китая, Польши, а также в частных коллекциях Алматы, Москвы, Франции, Америки, Лихтенштейна, Германии, Швеции. Бапанова С. С. успешно сочетает художественную деятельность с преподавательской и является профессором кафедры декоративно-прикладного искусства Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенева.

Основным направлением в деятельности художницы является фольклорный стиль, который подразумевает придание современной одежде черт национального и традиционного костюма. При этом стилизованными могут быть весь ансамбль костюма или отдельная его часть. Порой модели включают подлинные детали традиционного костюма.

Одной из ярких ступеней в творчестве дизайнера была выставка, прошедшая в 2005 году, где Сауле и Алибай Бапановы представили войлочную коллекцию, состоящую из двух частей. «Белая коллекция» посвящается памяти великих женщин казахских степей, каждая из которых олицетворяет образ мудрости, любви, материнства. Изделия выполнены вручную из шерсти, с использованием художественной вышивки и инкрустации. «Цветная коллекция» – это посвящение женщине-современнице, стильной, энергичной, гармоничной. Она выполнена по уникальной авторской технологии, для которой характерно неиспользование шва, сочетание шерсти и шелкового волокна, применение необычных сочетаний войлока и джинсовой ткани. Особенно можно выделить яркость и контрастность цветов этой коллекции. Контрастность цвета материалов и фактур ткани делает образ более ярким и запоминающимся.

В основу композиции многих платьев в «Белой» и «Цветной» коллекциях положена треугольная форма (см. рис. 1, 2, 3). Треугольник – это движение, динамика, символ мысли. Треугольник, расположенный основанием вниз, или трапеция (усеченный треугольник) – более женственный вариант. Платья этой формы производят впечатление подвижности, легкости, романтики. В костюмах Сауле Бапановой присутствует композиционная целостность с ярко выраженным центром композиции, а в отдельных фрагментах композиции есть декоративные акценты. Во многих изделиях встречается повторение одного и того же элемента орнамента, что соответствует традициям казахского костюма. Создание современных композиций – сложный процесс в жестких рамках используемых композиционных средств – масса формы, пластика линий, цвета, фактуры и текстуры. Сауле

Бапанова использует основы художественного языка древнего искусства, применяет в своем творчестве вышивку, орнаментацию, аппликации, сочетание кожи и меха. Художница использует контрастные цветовые сочетания, что приводит к возникновению световой игры, решению своеобразного национального образа. Игра фактур материалов, колористическое решение, особенности кроя бережно и профессионально интерпретируются автором С. Бапановой как художественные традиции в современном костюме. Художник пытается найти свое видение, найти что-то в историческом контексте, что может внести своеобразный колорит в современное решение коллекции. Ведомая фантазией и поиском оригинального, Сауле Сыздыковна превращает моду в искусство, она предпочитает натуральные, экологические материалы, использует стилизацию и трансформацию форм для выражений единой цели, замысла в костюме. Она уверена, что костюм – это «отражение неповторимости и индивидуальности, и женщины достойны носить лучшее, сделанное руками» (цит. по [2]). Шерсть в процессе валяния становится в ее руках необычным артефактом или очаровательным нарядом в любом проявлении.



*Рисунок 1. Коллекция С. С. Бапановой*



*Рисунок 2. Коллекция С. С. Бапановой. Дефиле*



*Рисунок 3. Головные уборы С. С. Бапановой*

На персональной выставке С. С. Бапановой был поднят вопрос о казахском войлоке как огромной отрасли, не являющейся исключительно казахстанским брэндом. Конкурентами казахстанских художников войлока

являются сильные мастера из Киргизии. В связи с конкуренцией большой проблемой является реализация художественных работ из войлока: их редко покупают на родине и за небольшую цену. Только в некоторых странах, таких как Германия, Швейцария, Япония, ценят сделанные вручную вещи. Другими важными вопросами, обсуждаемыми на выставке, были утрата традиционных методов валяния казахскими мастерами и необходимость перенимания опыта у специалистов Германии и Швейцарии.

Таким образом, войлок как материал народного декоративно-прикладного искусства представляет все больший интерес для современных дизайнеров, отвечая сегодняшней экологической обстановке. Это не только этнографический экспонат, но также очень красивый, комфортный и популярный предмет повседневности. С. С. Бапанова поставила перед собой цель – возродить древнее искусство валяния войлока, сделать изделия из войлока актуальными и современными. Созданные ею панно служат украшением дома, а яркие и оригинальные костюмы стали предметами искусства. Сауле всегда в поиске новых форм, задач и решений. Чем больше она познает возможности материала, использует в создании своих произведений традиционные и современные технологии, тем более многообразными становятся создаваемые ею формы. Художница награждена почетной грамотой «За вклад в развитие культуры». Сауле Сыздыковна Бапанова – патриот своей страны, изучает и глубоко ценит традиции своего народа, развивает казахское прикладное искусство для будущего поколения.

### Литература

1. Асанова С. Ж., Птицина А. П. История казахской национальной одежды и прикладного искусства. – Астана: Фолиант, 2008. – 208 с.
2. Сарган М. Фетровый костюм // Искусство. – 2005. – № 6 (16–31 марта). – С. 24.
3. Маргулан А. Х. Казахское народное прикладное искусство. – Алматы: Онер, 1986. – Т. 1. – 256 с.
4. Калиев А. Костюм кочевников Великой степи. Казахский национальный костюм – предмет особой гордости казахского народа [Электронный ресурс] // World Discovery Kazakhstan. – 2007. – № 01(12). – URL: <http://www.kazakh.ru/news/articles/?a=967>. – Загл. с экрана.

## References

1. Asanova S.Zh., Ptitsina A.P. Istoriya kazakhskoy natsional'noy odezhdy i prikladnogo iskusstva. – Astana: Foliant, 2008. – 208 p.
2. Sartan M. Fetrovyy kostyum // Iskusstvo. – 2005. – № 6 (16–31 marta). – P. 24.
3. Margulan A.Kh. Kazakhskoe narodnoe prikladnoe iskusstvo. – Almaty: Oner, 1986. – T. 1. – 256 p.
4. Kaliev A. Kostyum kochevnikov Velikoy stepi. Kazakhskiy natsional'nyy kostyum – predmet osoboy gordosti kazakhskogo naroda [Elektronnyy resurs] // World Discovery Kazakhstan. – 2007. – № 01(12). – URL: <http://www.kazakh.ru/news/articles/?a=967>. – Zagl. s ekrana.

## Раздел 4. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЭКРАННОГО ИСКУССТВА И ФОТОГРАФИИ. МЕДИЙНАЯ КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО В ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

УДК 77.04

### ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ: ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СТРАТЕГИИ

*Гук Алексей Александрович*, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры фотовидеотворчества Кемеровского государственного института культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [guk56mai@mail.ru](mailto:guk56mai@mail.ru)

В настоящее время высшее фотографическое образование у нас в стране в сфере художественной фотографии отсутствует. Вместе с тем в системе среднего профессионального образования осуществляется подготовка кадров по специальности «фотохудожник». Однако данная подготовка излишне технологична и не способствует воспитанию истинного фотохудожника. Главная причина проблемы фотообразования в среднем и высшем звене – художественно-эстетическая неопределенность фотографии как явления искусства. В работе предпринята попытка определить основные базисные идеи фотоискусства. К ним автор относит следующее: понимание художественной автономии фотоискусства, природы фотографической образности, ее существенных признаков, приоритетности художественной методологии и значимости решающего момента. Эти идеи должны учитываться при разработке и формировании образовательной стратегии среднего и высшего уровней в сфере фотоискусства.

**Ключевые слова:** художественная фотография, фототехник, фотохудожник, стратегия фотообразования, сфера фотоискусства, специфика фотообраза.

## FINE-ART PHOTOGRAPHY: PROBLEMS OF FORMATION OF EDUCATIONAL STRATEGIES

*Guk Alexei Alexandrovich*, Dr of Philosophical Sciences, Professor of Department of Photovideocreativity, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: [guk56mai@mail.ru](mailto:guk56mai@mail.ru)

Currently, higher photographic education in our country in the field of fine-art photography is unavailable. However, in the system of secondary vocational education training is carried out in direction “fine-art photographer.” However, this training is not overly technological and does not promote the true photographer education. The main reason for problems in the photoproduction of middle and senior level is the uncertainty of artistic and aesthetic phenomena of photography as art. An attempt of this work is to identify the main basic ideas of photography. The author includes: understanding the autonomy of artistic photography, the nature of photographic imagery, its essential features, prioritization methodology and artistic significance of a decisive moment. These ideas should be taken into account in the design and development of educational strategies of secondary and higher levels in the field of photography.

**Keywords:** fine-art photo, photo equipment, photographer, strategy photoproduction, scope of photography, photoimage specifics.

В настоящее время в Российской Федерации создана и функционирует система начального и среднего профессионального образования в сфере фотографии. Разработан соответствующий образовательный стандарт по специальности 10.01.18 «Техника и искусство фотографии», который утвержден в апреле 2010 года [6]. Вместе с тем высшее фотографическое образование в нашей стране пока не получило государственной поддержки. Его нет в перечне направлений (специальностей) высшего профессионального образования.

Хочется подчеркнуть, что речь здесь идет о подготовке кадров на государственном уровне именно в сфере художественной фотографии. Номинально в нашей стране есть *высший* уровень образования, связанный с фотографией как видом творческой деятельности. Его представляют, в основном, вузы культуры и искусств и классические университеты с факультетами журналистики. В вузах культуры и искусств осуществляют подго-

товку бакалавров и магистров по направлению «Народная художественная культура» (НХК), профиль «Руководство студией кино-, фото- и видеотворчества», а в университетах – по направлению «Журналистика», профиль «Фотожурналистика».

Относительно статуса фотографического образования все очевидно – оно не носит самостоятельного характера, не является приоритетным и имеет прикладное значение. В первом случае образование осуществляется в области *народной художественной культуры*, а во втором – в сфере *журналистики*. Профессиональная ориентация таких выпускников вполне конкретна и определена. Руководители любительских коллективов призваны осуществлять свою профессиональную деятельность, прежде всего, с непрофессионалами, организуя и удовлетворяя их интерес к фотографическому творчеству. А фотожурналисты должны отражать своими средствами общественно-политическое состояние общества, на что, собственно, ориентирует их вся сфера журналистики. *Базовые ориентиры* обозначенных выше направлений, при любом их профилировании, все равно будут довлеющими. Журналистика так и остается при этом журналистикой, а народная художественная культура – досуговым творчеством со всеми вытекающими отсюда издержками: моральными, материальными, организационными и т. д. Дать студентам полноценное художественное фотографическое образование все равно будет невозможно. В нашей стране необходимо создавать новую специальность (направление) высшего профессионального образования. Назовем ее условно – «Фотоискусство». Фотоискусство является предшественником киноискусства, имеет не менее богатую историю, свою эстетическую теорию, богатейшую практику и художественные достижения, которые уже никто оспорить не может.

Однако создание новой специальности сопряжено с решением определенных проблем. С организационной точки зрения институционализации высшего фотографического образования препятствует отсутствие явного лидера (не столько физического лица, сколько учреждения), который взял бы на себя задачи по организации *инновационной площадки* и подготовке соответствующей *документации* (основной образовательной программы). Кроме этого существует некая оппозиция, считающая, что учить фотоискусству в высших учебных заведениях не нужно.

Помимо организационных причин, тормозящих становление высшего художественного фотообразования, есть также внутренние причины, связанные с самоопределением фотографии как явления искусства. Можно

сказать, что сегодня именно *художественно-эстетическая неопределенность* является, на наш взгляд, главным сдерживающим фактором государственной институционализации высшего художественного образования. Все еще остаются не проясненными до конца такие фундаментальные вопросы, как природа художественного фотообраза, его специфические черты, структура фотоискусства, его границы, возможности художественного метода и т. д.

Тем не менее, в сфере среднего профессионального образования уже идет подготовка специалистов, которым присваивается квалификация «фотохудожник». Посмотрим, чем новым обеспечивается содержательная подготовка фотохудожника по сравнению с подготовкой фототехника.

В указанном выше стандарте в *общепрофессиональном блоке* содержатся шесть дисциплин, которые повторяются «один в один» для квалификаций «Фототехник» и «Фотохудожник» (см. табл. 1).

Таблица 1

**Перечень общепрофессиональных дисциплин для  
квалификации «Фототехник» и «Фотохудожник»**

| <b>Фототехник<br/>(наименование дисциплин)</b>  | <b>Фотохудожник<br/>(наименование дисциплин)</b> |
|---|--|
| <b>Общепрофессиональные дисциплины</b>          |  |
| ОП.01. История изобразительного искусства       | ОП.01. История изобразительного искусства        |
| ОП.02. Рисунок с основами пластической анатомии | ОП.02. Рисунок с основами графики и дизайна      |
| ОП.03. Компьютерные технологии в фотографии     | ОП.04. Компьютерные технологии в фотографии      |
| ОП.04. Общий курс фотографии                    | ОП.05. Общий курс фотографии                     |
| ОП.05. Охрана труда                             | ОП.03. Охрана труда                              |
| ОП.06. Безопасность жизнедеятельности           | ОП.06. Безопасность жизнедеятельности            |
| <b>Итого (часов): 464 часа</b>                  | <b>Итого (часов): 498 часов</b>                  |

В профессиональном модуле учебных дисциплин гораздо меньше. Фототехник изучает только технику и технологию фотосъемки, а фотохудожник – три творческих дисциплины, которые должны сформировать его художественный статус (см. табл. 2).

Таблица 2

**Перечень дисциплин профессионального модуля  
для квалификаций «Фототехник» и «Фотохудожник»**

| <b>Фототехник</b><br><i>(наименование дисциплин)</i> | <b>Фотохудожник</b><br><i>(наименование дисциплин)</i> |
|--|--|
| <b>Профессиональные модули</b>                       |  |
| МДК.01.01. Техника и технология фотосъемки           | МДК.01.01. Художественная фотография                   |
|  | МДК.01.02. Творческие методы фотографии                |
|  | МДК.03.01. Рекламная фотография                        |
| <b>Итого (часов): 592 часа</b>                       | <b>Итого (часов): 1288 часов</b>                       |

На наш взгляд, несмотря на увеличение учебного времени, этого явно недостаточно. Общепрофессиональная подготовка фототехника и фотохудожника говорит нам о том, что их образовательные траектории практически идентичны, хотя совершенно очевидно, что воспитание фотохудожника требует более основательного художественно-эстетического наполнения. В профессиональном модуле художественная подготовка выпускника наполнена все теми же технологическими аспектами, которые присущи деятельности фототехника, что явно не способствует развитию образного фотографического мышления. Если проанализировать профессиональные компетенции фототехника и фотохудожника, то и здесь можно обнаружить почти полное их совпадение (см. табл. 3).

Таблица 3

**Перечень профессиональных компетенций для квалификаций  
«Фототехник» и «Фотохудожник»**

| <b>Фототехник</b><br><i>(профессиональные компетенции)</i>                                | <b>Фотохудожник</b><br><i>(профессиональные компетенции)</i>      |
|---|---|
| <b>5.2.1. Фотосъемка различных жанров (видов):</b>  | <b>5.4.1. Создание произведений фотографического искусства:</b>   |
| ПК 1.1. Выполнять студийную портретную фотосъемку   | ПК 1.4. Выполнять художественное портретирование в павильоне      |
| ПК 1.2. Выполнять фотосъемку пейзажа, архитектуры, в том числе методами панорамной съемки | ПК 1.1. Выполнять художественную фотосъемку пейзажа и архитектуры |

| <b>Фототехник</b><br><i>(профессиональные компетенции)</i>    | <b>Фотохудожник</b><br><i>(профессиональные компетенции)</i>  |
|---|---|
| ПК 1.3. Выполнять фотосъемку интерьера и портрета в интерьере | ПК 1.3. Выполнять художественную натюрмортную фотосъемку  |
|   | <b>5.4.3. Создание фоторекламы</b>  |
|   | К 3.1. Выполнять рекламную фотосъемку   |
|   | ПК 3.2. Выполнять съемку фотомоделей  |
|   | ПК 1.2. Выполнять репортажную, в том числе жанровую фотосъемку  |
|   | ПК 1.5. Создавать художественные фотографические изображения аналоговыми и цифровыми методами, в том числе методами специальной химико-фотографической и компьютерной обработки |

Все это в целом свидетельствует о недостаточной проработанности нового образовательного направления в среднем звене, которое реализует углубленную подготовку специалиста под названием «фотохудожник». Чтобы уйти от доминирующего в программе *технологического* подхода, необходимо усилить *художественно-эстетическую* составляющую процесса образования. Однако самая большая сложность, на наш взгляд, заключена именно в том, что художественная деятельность в фотографии не определена четко. Сказать, где начинается в фотографии искусство художественного творчества и где оно заканчивается, чрезвычайно сложно. Фотография существует уже более 170 лет, но до сих пор не утихают дискуссии о ее месте в художественной культуре человечества и о ее статусе как вида искусства.

Вместе с тем, если посмотреть на историю развития самой фотографии как художественного явления и на эволюцию эстетических концепций, ее объясняющих, то можно обнаружить множество интересных фактов и идей, которые уже сегодня можно взять за основу в процессе выстраивания образовательной концепции в фотоискусстве.

*Первая базовая идея* исходит из понимания фотографии как *самостоятельной художественно-эстетической системы*, которая в общем культурно-фотографическом пространстве реализует свою особую функцию. Информационная, публицистическая, рекламная и другие культурные функции фотографии также способствуют оформлению своих специфических сфер. У них есть собственные целевые установки и условия функционирования. Вот почему нельзя подменять художественную фотографию, скажем, фотожурналистикой или рекламной фотографией (нередко можно слышать, что они занимаются искусством).

Однако это не означает, что фотографии, сделанные фотожурналистом или рекламным фотографом, не могут стать произведениями фотографического искусства. В этом случае важен не статус фотографа, а его концептуальный подход, творческая методология. Иначе говоря, у фотографии есть своя художественная автономия или право быть таковой. Для того чтобы эта ниша сложилась окончательно, современной фотографии необходимы свои особые условия «встречи» произведений фотоискусства со зрительской аудиторией.

Культура восприятия художественной фотографии предполагает способность зрителя видеть несколько больше, чем это делает обычный зритель. Речь здесь идет о языке фотографического искусства, для которого чрезвычайно важна структура изображения, определяющая форму в фотографии. Только читаемость структуры фотографического изображения может обеспечить зрителю полноценное эстетическое наслаждение. Эстетическое освоение произведений фотоискусства «подразумевает, во-первых, умение отделять изображение от изображаемого объекта и, во-вторых, умение чувствовать и читать композиционное строение изображения, – поскольку на эмоции зрителя сюжет и свойства объекта воздействуют не непосредственно, но будучи преломлены всей совокупностью художественных изобразительных средств – то есть сочетанием тонов, линий, форм, цвета» [2, с. 24].

*Вторая базовая идея* постулирует значимость *природы фотографической образности*. В фотоискусстве есть направления, сферы, в которых художественный образ конструируется и конституируется постановочными средствами. Отсюда *театрализация* фотографии, внедрение в нее *режиссерско-постановочных* элементов, *актерства*. В этом условном пространстве функционирует «живописная» и *абстрактная* фотографии,

всячески демонстрирующие уход от натуралистичности воспроизведения жизненных реалий, неважно каким способом это сделано – рукотворным или фотошоповским. Все они имеют право на свое существование, но обозначенные выше направления в фотоискусстве составляют его художественную периферию, не являющуюся необходимой формой, появление которой обязано различным социально-культурным факторам.

Вместе с тем в фотоискусстве существуют направления (стрит-фотография, репортажная фотография, социальная фотография и т. д.), где образность воссоздается с опорой на те средства, которые заложены самой природой фотографии и которые собственно вызвали к жизни этот феномен. Существует точка зрения, согласно которой то или иное художественное явление лишь тогда эстетически полноценно, когда опирается на систему своих выразительных средств [3, с. 36].

*Третья базовая идея* акцентирует внимание на особом *зеркальном способе* создания фотообраза. Зеркалирование в фотографии означает отражение предкамерной реальности на плоскости кадра, в результате которого фотоизображению становятся присущи некоторые специфические признаки. Один из этих признаков – наибольшая (среди других типов изображений) *реалистичность* визуального образа [4, с. 67–69]. Его можно рассматривать в качестве иллюзорного аналога видимых форм реальной действительности, в качестве ее копии или подобия. В этом состоит гносеологическая ценность фотографического изображения, которое устремляется не только в сферу привычного и обыденного, но и в сферу уникального, необычного и даже недоступного, расширяющего границы и возможности человеческого восприятия, его *вигильность*.

Другой специфический признак фотографического образа изображения заключается в его *со-бытийности* [5, с. 102]. Это онтологическое качество означает одновременное, совместное существование фотографа и объекта съемки в момент его фиксации. Данное обстоятельство позволяет фотоизображению выступать неким свидетельством, документальным подтверждением происходящего, существующего. При этом у зрителя фотографического произведения возникает особая степень доверия к визуальному образу, в чем-то сходного с отношением к документу.

Третий специфический признак фотообраза проявляется в его *нерукотворном, механистичном* характере происхождения [7, с. 12–21]. Рождение фотографического образа обязано непосредственной реакции фото-

графа на увиденное, его интуиции, оно не связано с длительной процессуальностью, подготовительной работой, а происходит мгновенно. Отсюда в фотообразе нередко содержатся элементы случайного, спонтанного. В результате становление эстетической выразительности фотографического образа сопряжено с повышенной вариативностью творческих действий фотографа.

*Четвертая базовая идея* утверждает *приоритетность* доминирования определенного *эстетического принципа* в процессе создания фотографического произведения (текста).

В одном случае эмоционально-смысловое содержание фототекста как художественного образа проистекает из его взаимодействия с внешним контекстом (интертекстом), в другом случае – семантика и чувственность художественного фототекста неразрывно связана с *остранением* (коннотационными возможностями фотографии), активным использованием ее изобразительно-выразительных средств и опирается на систему внутренних взаимосвязей фотографического текста.

Отсюда ориентация фотохудожников на эстетическую привлекательность *съемочного объекта* как самодостаточного художественного образа, с одной стороны, а с другой – направленность на выразительные *возможности фотосъемки*, придающей съемочным объектам новизну авторского взгляда и дополнительную эстетическую суггестию.

*Общее*, что их объединяет – это опора на *документально-реалистичный материал* фотосъемки.

*Пятая базовая идея* эксплицирует релевантность *решающего момента* в фотографическом искусстве [1]. Не только журналистская (репортажная) фотография *ценит* момент съемки, но и художественная. Их качественное различие состоит в том, что художественная фотография культивирует как художественный принцип *уникальность момента*, тогда как журналистская фотография стремится придать ему признаки *типичности, повторяемости, узнаваемости*.

Решающий момент может пониматься двояко. По отношению к действиям фотографа он представляет собой *момент съемки*. По отношению к съемочному объекту решающий момент выступает как *мимолетное свойство* его выразительного движения, состояния, положения. Необходимо, чтобы в процессе фотографического творчества оба эти момента совпали – выразительность объекта соединилась с точностью его фиксации. При

этом условии элементы фотографического образа обретут невидимые связи, его структура станет многослойной и многомерной.

Возможна и другая ситуация, когда съемочный объект не проявляет своих выразительных свойств, оставаясь в своем повседневном существовании «вещью в себе». При этом изменяется качественное значение момента съемки, призванного культивировать не мгновение, а его относительную процессуальность, которая расширяет временные рамки решающего момента.

Обозначенное выше понимание художественной автономии фотоискусства, природы фотографической образности, ее существенных признаков, приоритетности художественной методологии и значимости решающего момента не может не учитываться при разработке и формировании образовательной стратегии среднего и высшего уровней.

Намечая определенные подходы к моделированию нового образовательного направления в сфере фотоискусства, необходимо иметь в виду следующие моменты:

1) Прежде всего, нужно обеспечить *преемственность* между средним и высшим образовательными уровнями. Выпускники, получившие квалификацию «Фотохудожник» в системе среднего образования, должны иметь возможность развиваться дальше, а не повторять пройденное ранее. Конечно, моменты «повтора» учебного материала неизбежны и даже необходимы в некоторых случаях, но важна и его новизна, которая может заключаться в другом культурном контексте, иной методологии и т. д.

2) Художественное творчество в фотографии возможно на любом материале: *постановочном* (искусственно воссозданном) либо *документальном* (опирающемся на реальную действительность). Для концептуального определения образовательной стратегии в сфере фотографического искусства это важно в том смысле, что образовательный стандарт по направлению «Фотоискусство» должен дифференцировать эти два разнородных профиля. Объединять их в одно целое неправомерно, потому что в этих профилях используется принципиально различная методология художественного мышления.

3) Нерукотворный, механистический характер происхождения фотообраза не предполагает долгой тренинговой работы студентов по освоению фотографической технологии. Главной образовательно-педагогической задачей становится развитие художественно-творческого мышления студен-

тов, обогащение его интеллектуальной сферы. Значимыми должны стать курсы, ориентированные на творческую педагогику и психологию творчества.

4) Современная ситуация в искусстве такова, что традиционное фототворчество постепенно оттесняется на периферийные зоны в фотоискусстве. Оно подвержено общим художественно-эстетическим тенденциям, происходящим в постмодернистском пространстве. В связи с этим при подготовке фотохудожников важно иметь в виду эти тенденции и установить такой баланс между традиционным фототворчеством и его современными (актуальными) формами, который в целом обеспечил бы преемственность традиций и одновременно развитие фотоискусства.

5) В связи с особой значимостью для художественно-творческой методологии в фотоискусстве такого феномена, как «решающий момент», целесообразно ввести в учебную программу одноименный теоретический спецкурс и соответствующий практикум. В рамках практических задач следует уделить особое внимание различным подходам в реализации решающего момента, основываясь на примерах из персональной творческой деятельности фотомастеров.

6) Художественное фотографическое образование, особенно в высшей сфере, должно включать в себя не столько техническую, сколько общекультурную, художественно-эстетическую подготовку будущего специалиста. Ее содержание должно строиться на глубоком изучении художественной культуры в целом, отдельных эстетических тенденций и школ в фотоискусстве, как отечественном, так и зарубежном. В связи с этим чрезвычайно значимым становится формирование у будущего специалиста *культуры восприятия фотографий*, их художественно-эстетической оценки. Поэтому целесообразно наполнить содержание образовательной программы по фотоискусству учебными курсами, ориентированными на рецензирование фотографий, фотографическую критику вообще и кураторство фотографических проектов. Последнее может стать в дальнейшем отдельным профилем подготовки специалистов в сфере художественной фотографии, потому что основная форма ее бытования – это выставки, разворачивающиеся в музеях, арт-галереях и т. д.

Обозначенные выше особенности подготовки специалистов в сфере высшего художественного фотообразования дают лишь общее представление о той модели, которая должна быть представлена в будущем государ-

ственном образовательном стандарте. Разрабатывая его по соответствующей форме, нужно будет сформулировать конкретные предложения, касающиеся: характеристики сферы профессиональной деятельности фотохудожника, требований к структуре и результатам освоения основной образовательной программы (ООП) по фотоискусству, условиям ее реализации, а также оценки качества ее освоения. При этом следует использовать образовательный опыт, накопленный в смежных областях художественного творчества, например, в сфере *киноискусства*, особенно в части наполнения ООП учебными дисциплинами по гуманитарному и общепрофессиональному циклам.

### Литература

1. Брессон А. К. Решающий момент [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.bochenin.com/text/12/27.html> (дата обращения: 29.11.2015).
2. Вершовский А. Стрит-фотография: Открытие плоскости. – М.: Даблвижн, 2012. – Кн. 1. – 204 с.
3. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – 238 с.
4. Михалкович В. И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. – М.: Наука, 1986. – 223 с.
5. Пондопуло Г. К. Фотография и современность. – М.: Искусство, 1982. – 174 с.
6. ФГОС СПО по специальности 10.01.18 «Техника и искусство фотографии» [Электронный ресурс]: приказ Минобрнауки РФ от 07.04.2010 г., № 291. – URL: <http://window.edu.ru/resource/367/75367>
7. Флюссер В. За философию фотографии. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. унта, 2008. – 146 с.

### References

1. Bresson A. K. Reshayushchiy moment [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.bochenin.com/text/12/27.html> (data obrashcheniya: 29.11.2015).
2. Vershovskiy A. Strit-fotografiya: Otkrytie ploskosti. – M.: Dablvizhn, 2012. – Kn. 1. – 204 p.

3. Krakauer Z. Priroda fil'ma. Reabilitatsiya fizicheskoy real'nosti. – M.: Iskusstvo, 1974. – 238 p.
4. Mikhalkovich V.I. Izobrazitel'nyy yazyk sredstv massovoy kommunikatsii. – M.: Nauka, 1986. – 223 p.
5. Pondopulo G.K. Fotografiya i sovremennost'. – M.: Iskusstvo, 1982. – 174 p.
6. FGOS SPO po spetsial'nosti 10.01.18 «Tekhnika i iskusstvo fotografii» [Elektronnyy resurs]: prikaz Minobrnauki RF ot 07.04.2010 g., № 291. – URL: <http://window.edu.ru/resource/367/75367>.
7. Flyusser V. Za filosofiyu fotografii. – SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2008. – 146 p.

УДК 791.43:77.06

## **ДИНАМИКА ВИЗУАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ХАРАКТЕРИСТИК ОБЛИКА ОМСКА В СРАВНЕНИИ ЛАНДШАФТОВ МОСТОВ И РЕК НА ФОТОГРАФИЯХ СЕРЕДИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

*Хилько Николай Федорович*, доктор педагогических наук, доцент, старший научный сотрудник, Сибирский филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева (г. Омск, РФ). E-mail: [fedorovich59@mail.ru](mailto:fedorovich59@mail.ru)

Рассматриваемая в статье тема актуальна в силу того, что к 300-летнему юбилею города Омска становится важным выявление эстетически привлекательных ландшафтов с помощью фотоискусства. Цель данной работы – изучить визуально-образные характеристики облика Омска на изображениях ландшафтов мостов и рек. Материалом для статьи послужили фотографии на открытках и альбомах, изданные в различных издательствах в разные годы. Основными методами работы являлись: сравнительный и контент-анализ. Результатами являются визуально-эстетические характеристики, сформированные на основе ландшафтных фотокомпозиций, типология и символическое представление различных ландшафтов, изображенных на фотооткрытках и фотоиллюстрациях альбомов, содержащих в себе мосты

и реки. Их динамика характеризуется повышением уровня гармонии с природным и урбанизированным окружением.

**Ключевые слова:** визуально-эстетическая среда и характеристики, облик города, образы-символы, динамика культуры.

## **DYNAMICS OF VISUAL AND AESTHETIC CHARACTERISTICS OF IMAGE OF OMSK IN COMPARISON OF LANDSCAPES OF BRIDGES AND RIVERS IN PHOTOS OF THE MIDDLE OF XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURY**

*Khilko Nikolay Fedorovich*, Dr of Pedagogy, Associate Professor, Senior Researcher, Siberian Branch of the Russian Scientific Research Institute for Cultural and Natural Heritage named after D.S. Likhachev (Omsk, Russian Federation). E-mail: fedorovich59@mail.ru

In the article, the considered subject is actual to 300-year anniversary of Omsk. There is an important identification of esthetically attractive landscapes by means of photoart. The purpose of this work: to study visual and figurative characteristics of Omsk on images of landscapes of bridges and rivers. As a material for the article, the photos on cards and albums published in various publishing houses in different years were used. The main method of work was a comparative content analysis. The results are: the visual and esthetic characteristics created on the basis of landscape photocompositions, typology and symbolical representation of various landscapes represented on photocards and photoillustrations of the albums comprising the bridges and rivers. Their dynamics is characterized by increase of harmony level with the natural and urbanized environment.

**Keywords:** visual and esthetic environment characteristics, image of the city, image symbols, dynamics of culture.

В настоящее время обозначилась потребность в изучении образных характеристик культурной среды города, отраженной в различных, главным образом визуальных, искусствах: фотографии, изобразительном искусстве, дизайне, а также в кинематографе. Возникает проблема распространения различных подходов к изучению городской среды на сферу искусства.

Цель и задачи данной работы: изучить визуально-образные характеристики облика Омска на изображениях ландшафтов мостов и рек; выявить эстетические возможности фотосъемки, определить характеристики, обозначающие возможности развития ландшафтов территорий.

Материалом для статьи послужили фотографии на открытках и альбомах, изданные в различных издательствах в разные годы. Основными методами работы являлись: сравнительный и контент-анализ.

При рассмотрении культурного пространства города и изучении его образных характеристик можно опираться на позицию омских исследователей В. Г. Рыженко, В. Ш. Назимовой и Д. А. Алисова, по мнению которых, возникает некоторый *образ Места* в городской культуре, которое становится “культурным пространством”, где наслаиваются и закрепляются вещи и символы культуры...» [5, с. 15].

Итак, *локально-исторический подход* разделяется идеями Н. Н. Позднякова, который, рассматривая культурное пространство города, видел в образах «компактные модели определенного историко-культурного пространства как историко-культурной реальности», имеющей определенные историко-культурные и социокультурные особенности [3, с. 164]. Здесь наиболее приемлемы ретроспективный и сравнительный методы.

Облик Омска как города, находящегося на слиянии двух рек, Иртыша и Оми, постоянно преобразовывался и менялся. Особенно это заметно в эпоху политических и социокультурных трансформаций (середина XX – начало XXI века).

В контексте образно-символической характеристики облика Омска как *города-сада* можно выделить ландшафты, прилегающие к Октябрьскому (1962 год постройки) и Фрунзенскому (1987 год постройки) мостам. В этом ключе можно выделить следующие визуально-образные характеристики: открытость пространства, линейность, наличие дугообразных линий в пролетах, что хорошо вписывает эти мосты в пространство прилегающих природных пространств: дачных участков, ивовой поросли вдоль берега р. Оми. Развитие данных ландшафтов может включать в себя дальнейшее озеленение и дополнение мощными произведениями цветочного дизайна.

*Октябрьский мост* через реку Омь в народе еще называется «Горбатый». Это неудивительно, потому как в 60-е годы мост имел интересную форму горба. Построили его и сдали в эксплуатацию в октябре 1962 года, и он соединял в то время два района города: Центральный и Октябрьский.

Мост играл и на данный момент играет немаловажную роль в перемещении транспортных средств и пешеходном движении из одного густонаселенного района в другой. Сегодня – это красивая железобетонная переправа, имеющая три больших арочных проема. Длина каждого проема составляет сорок метров. Примечателен тот факт, что на Октябрьском мосту до этих пор сохранились трамвайные пути, и осуществляется движение трамваев. Это один-единственный мост с таким видом транспортного сообщения. Более того, прямо на мосту располагается остановка, что в наши дни встречается крайне редко [2]. К *визуально-образным характеристикам моста* можно отнести: его удивительную «висячую» отражаемость в воде, живописную сочетаемость с пространством дачных домиков и частных строений, а также берегами Оми с церковью, – наверное, самой многоплановой перспективой, которая напоминает образ старинного провинциального городка, мало изменившегося в процессе урбанизации. Ландшафтные визуальные характеристики Октябрьского моста соответствуют пяти категориям Генриха Вельфлина, применяемым при анализе архитектурных форм: живописность нижней части поймы р. Оми, в которой удачно сочетаются маленькие домики и многоэтажки, объемность и глубинность открывающейся перспективы, открытая связь с противоположным берегом. Образ-символ моста – *«из центра – на периферию»*.

*Фрунзенский мост* расположился на стыке улиц Маршала Жукова и Фрунзе. Этот мост был возведен в период 1987–1988 годов. Данный мост обладает достаточно большой пропускной способностью, что становится возможным благодаря трехполосному движению в одну сторону. С эстакад моста предусмотрена лестница как для спуска под мост, так и подъема на него. Архитектор моста побеспокоился и о пешеходах. Для них на сооружении выделены специальные дорожки, идя по которым, человек может чувствовать себя в безопасности.

Окружение моста, напротив, не как у Октябрьского, тяготеет не к маленьким домикам, а к многоэтажным современным ансамблям. Поэтому ему присуща некая ритмическая линейность, уплощенность, замкнутость на окружающих территориях центральных домов: офисов и жилых строений, которые, как бы окружая мост, давят на него своей инфраструктурой. В результате этого формируются ясные архитектурные формы, и в целом образ моста можно охарактеризовать как место сопряженного дви-

жения навстречу в современном контексте, *мост в современность*. Однако при въезде со стороны ул. Гусарова есть спуск к Госпитальному собору, что также служит некоторой притягательной силой окружающей мост благодати.

Следующий ключевой символ Омска как *историко-культурного центра* предусматривает ландшафтные характеристики, возникающие при визуальном восприятии Юбилейного и Октябрьского, а также Ленинградского мостов. Они также – ключевые мосты через р. Омь. Им свойственна величественность, монументальность, слитность с набережной р. Оми, плавность перехода в центральные улицы, насыщенность движением транспорта и людского потока (в определенные периоды). Масштабность и вместе с тем величественность четко читающихся силуэтов выводит взгляд зрителя на набережные Тухачевского и Иртышскую. Ленинградский мост символизирует связь города с другими городами и регионами страны и исторической памятью, как бы вклиниваясь в Ленинградскую площадь с ее своеобразной архитектурой, созвучной довоенному Ленинграду, памятником детям войны.

*Понтонный мост (на месте нынешнего Юбилейного)* (1967 год) создает образ *тихого провинциального уюта*, размеренной жизни. Здесь мы видим зигзагообразные линии входа на мост и выхода с него, полные народных масс во время празднования Дня города. Образ моста контрастирует с предыдущим как место всеобщего праздничного народного гуляния, он служит поддержке культурных традиций в ансамбле Любинского проспекта. Образ-символ моста – *мост Соборный*.

В свою очередь, *Комсомольский мост* праздничный, нарядный. Он, на самом деле, составляет главную транспортную артерию города. Извилистую линию разделяют трамвайные пути – приметы того времени. Чугунные решетки контрастируют на фоне реки. Мост представляет собой насыщенную транспортом протяженность, разделяющую город на разные пространства: деловую и культурную части. Он удачно вписывается в поросшие ивою крутые берега р. Оми, переходящие в некоторую практически заповедную зону, на которой расположено множество памятников каменного и деревянного зодчества. На фотографиях 60-х годов он выглядит ярким, повседневным и праздничным, можно сказать, главным форпостом города: ведь по нему проезжают практически все жители города и его гости [4; 6].

Кстати, ежегодно ко Дню города городские власти активно благоустраивают набережную возле моста. Это, в общем-то, и понятно, поскольку промежуток между Комсомольским мостом и мостом Юбилейным, – по сути, лицо города. Пространство у Комсомольского моста, соответственно пяти основным эстетическим категориям, характеризуется следующими визуально-образными характеристиками: сочетание линейности с живописностью, плоскостностью архитектурного решения, открытой связью с Юбилейным мостом, составляющим с ним единство и четкую ясность линейной формы. Символическая характеристика моста может быть сведена к образу *моста-пограничника*.

Свое оригинальное название *Юбилейный мост* получил благодаря памятной дате – пятидесятилетию установления Советской власти. Сам же мост был возведен в городе в 1967 году. Во время проведения различных масштабных городских культурно-массовых и развлекательных мероприятий автомобильное движение на мосту перекрывают и его полностью отдают в пользование исключительно пешеходам. Даже в обычный выходной день по мосту проходит не один десяток тысяч местных жителей и гостей города. Ландшафту Юбилейного моста, соответственно вышеупомянутым пяти категориям, свойственны: яркая живописность, обусловленная его дугообразной формой, объемность перспективы между мостами и к месту слияния рек, связь с Комсомольским мостом, составляющим с ним единство.

В то же время символ *Омска как транспортного узла* представлен пятью мостами: через р. Иртыш: железнодорожным (построенным в 1896 году), Ленинградским, Фрунзенским, автодорожным мостами в радиусе южного обвода окружной магистрали и метромостом (2005 год – мост им. 60-летия Победы). Ландшафты в окружении данных мостов полны величественности, многоплановости, сакральности окружающего пространства. (Это имеет отношение к метромосту, который выводит на Соборную площадь.)

Вместе с тем в состав ландшафтов с мостами входят скульптурные и архитектурные элементы, которые наполняются барельефами, скульптурными и инфраструктурными составляющими набережных как *мест отдыха горожан*. В связи с этим два из четырех транспортных мостов, Ленинградский и метромост им. 60-летия Победы, с полным правом могут быть отнесены к Омску как *пространству отдыха горожан*: ведь на всей про-

тяженности между ними располагаются две набережных, переходящих в зону отдыха «Зеленый остров».

*Южный автомобильный мост* через реку Иртыш был построен в составе обходного пути «Южный» вокруг города Омска, который входит в состав федеральной трассы М-51 «Байкал». Открытие его датируется ноябрем 1991 года. Благодаря данному мосту появилась связь между Ленинским районом Омска и центральной частью с. Троицкого (Омский район). Сама обходная южная автомагистраль – это действительно важный участок федеральной трассы, и с открытием моста появилась отличная возможность направлять грузовые автомобили в обход города. В основном это транспортный поток из Новосибирска в Челябинск и обратно. Перспектива панорамы, открывающейся с моста на пригородную зону отдыха, включая дачные участки и территории, позволяет говорить о четкой линейности его конструкции, высотности, которая как бы «парит» в воздухе над крутыми берегами Иртыша, разомкнутое пространство окружающих мест отдыха и ясных форм и очертаний в ландшафте моста всегда украшают катера и яхты, рыбаки, дачники. В целом создается образ пригородного моста, в окружении которого полностью отсутствуют многоэтажные строения. Этот мост с образно-символической точки зрения можно назвать *мостом любования*.

*Метромост имени 60-летия Победы* в городе Омске является совмещением моста для передвижения автомобильного транспорта и метромоста через речку Иртыш. Автомобильная переправа соединяет между собой улицу Фрунзе и улицу Конева. Мост решено было назвать в честь 60-летия Победы, но само открытие его часто откладывалось по серьезным причинам. Но все же в октябре 2005 года на радость омичам он был открыт в торжественной обстановке.

Переправа содержит два уровня, а общая длина ее составляет 650 метров. Верхний уровень служит автомобильной магистралью с шестью полосами для движения, а ширина всей проезжей части – 34 метра. На нижнем уровне должен находиться метро-туннель. Кроме того, через мост имеются два перехода, предназначенные для пешеходов, вдобавок к которым предусмотрены смотровые площадки. Это позволяет многочисленным жителям и туристам прогуливаться по мосту и наслаждаться видами речки Иртыш и прибрежных пейзажей.

С визуально-образной точки зрения мосту свойственно: линейность очертаний, классическая наполненность архитектурного пространства, включающего в себя, с одной стороны, вид на Центральную (Соборную) площадь, и, с другой, – на левобережные многоэтажки с незаметно прирастившимися к ним остатками дереvушки Каржас. Открытость форм моста сочетается с единством и классической ясностью целенаправленных потоков движения. В целом мост со спусковыми дорогами оставляет впечатление образа *моста в будущее* с его четким движением вперед.

*Ленинградский мост через реку Иртыш* был возведен и открыт для автомобилистов официально в ноябре 1959 года. На то время это была первая автомобильная переправа, выполненная из стали и бетона. Само строительство началось еще в 50-е годы XX столетия. Проект разрабатывали в «Ленгипротрансмосте», где данный процесс курировал инженер И. Богданов. Начало возведения моста датируется 55-м годом. Колоссальное величие мосту придает множество трехарочных опор, его связь с Иртышской набережной – излюбленным местом отдыха омичей.

Живописность создают поросшие ивой берега левобережья, островки, глубинности перспективы: открывающиеся во все стороны виды на центральную часть города: городской пляж, набережные, учреждения культуры. В единстве с набережной – развернутое движение по мосту, под мостом (прогулочные теплоходы, катера и яхты, парусники), над мостом (самолеты в аэропорт). В целом образ моста представляется как место сопряжения всех точек перемещения в городе, мост – *транспортный узел*.

*Автомобильный мост имени 60-летия ВЛКСМ* в городе Омске был официально открыт третьего ноября 1978 года. Эта переправа соединяет левый и правый берега р. Иртыш на севере Омска. В частности, мост является связующим звеном между левобережьем и Советским, Первомайским районами и Телецентром.

На наш взгляд, *визуально-образные характеристики моста* следующие: живописная включенность в окружающие берега степной части левобережья и многоэтажных строений, нарядность перил и окружающих берегов реки со стороны спорткомплекса «Арена-Омск», величественная «невесомость» контуров моста, уплощенная ажурная конструктивная форма, единство потоков движения, ясное видение его ландшафтного рисунка на фоне воды, – все придет ему величие и красоту. В целом же образ-символ моста можно обозначить как *мост-исполин*, возвышающийся над степными красотами прииртышских берегов.

*Железнодорожный мост через Иртыш* в городе Омске был возведен в 1895 году согласно проекту одного из известнейших русских инженеро-строителей – Николая Белелюбского. Мост, который, без сомнения, является важнейшими «воротами города», обладает следующими визуально-образными характеристиками: ажурная живописность перил, сочетаемая с берегами поймы Иртыша, глубинная погруженность в южное пространство дачных территорий, с одной стороны, и панорамами центральной части города – с другой. Открытость форм и конструкций моста сочетается с ясностью двух разнонаправленных потоков движения составов. Мост как бы разделяет окружающее пространство города на две части: пригородную зону и *город как на ладони* – отсюда ассоциативная наполненность его образа.

Таблица 1

**Динамика визуально-образных характеристик мостов  
60–70-х годов XX века и начала XXI века**

| №                                       | Образы-символы мостов   | Визуально-образные характеристики мостов 60–70-х годов XX века и начала XXI века  |
|---|---|---|
| <i>Омск – город-сад</i>                 |   |   |
| 1.                                      | Октябрьский: из центра – на периферию (1962 год)                          | Живописность нижней части поймы р. Оми, объемность и глубинность открывающейся перспективы, открытая связь  |
| 2.                                      | Фрунзенский: мост из прошлого в современность (1987–1988 годы)            | Живописность, объемность и глубинность открывающейся перспективы, открытая связь  |
| <i>Омск – историко-культурный центр</i> |   |   |
| 3.                                      | Комсомольский мост – мост-пограничник (1953 год)                          | Сочетание линейности с живописностью, плоскостностью архитектурного решения, открытая связь с Юбилейным мостом, составляющим с ним единство и четкую ясность линейной формы |
| 4.                                      | Юбилейный мост – мост Соборный (1967 год)                                 | Открытая живописность, силуэтность, плоскостность архитектурного решения, открытая связь с Комсомольским мостом, единство и четкая ясность линейной формы                   |
| <i>Омск как транспортный узел</i>       |   |   |
| 5.                                      | Железнодорожный мост через Иртыш: ворота в город как на ладони (1896 год) | Ажурная живописность перил, сочетаемая с берегами поймы Иртыша, глубинная погруженность в пространство дачных территорий и панорам. Открытость форм и кон-                  |

| №   | Образы-символы мостов  | Визуально-образные характеристики мостов 60–70-х годов XX века и начала XXI века  |
|-----|--|---|
|     |  | струкций моста, ясность двух разнонаправленных потоков движения   |
| 6.  | Ленинградский мост: мост – транспортный узел (1959 год)          | Живописность берегов, глубинность перспективы, единство с набережной и ясность движения по мосту, под мостом и над ним, сопряженность точек перемещения   |
| 7.  | Автомобильный мост имени 60-летия ВЛКСМ: мост-исполин (1978 год) | Живописная включенность в окружающие берега, нарядность перил и окружающих берегов реки, величественная «невесомость» контуров моста, уплощенная ажурная конструктивная форма, единство потоков движения, ясное видение его ландшафтного рисунка на фоне воды |
| 8.  | Фрунзенский мост – мост в современность (1987–1988 годы)         | Ритмическая линейность, уплощенность, замкнутость на окружающих территориях центральных домов   |
| 9.  | Южный автомобильный мост – мост любования (1991 год)             | Четкая линейность конструкции, высотность, разомкнутость, ясность форм и очертаний в ландшафте моста  |
| 10. | Метромост имени 60-летия Победы – мост в будущее (2005 год)      | Линейность очертаний, классическая наполненность архитектурного пространства, открытость форм моста, классическая ясность целенаправленных потоков движения   |

Рассмотрим динамику визуально-образных характеристик мостов 60–70-х годов XX века и начала XXI века. Омск как город-сад характеризуют в основном два моста: Октябрьский и Фрунзенский. Динамика визуально-эстетических параметров этих мостов во взаимосвязи с окружающей территорией показывает, что один из них существенно дополняет другой: находясь на одной линии в пойме реки Оми, они, действительно, усиливают живописность, объемность и линейность восприятия этого участка реки, который вместе с прилегающими домиками и гражданскими сооружениями представляется как средоточие массы садов, как бы объединяющихся в один сад.

Символическая картина города как историко-культурного центра складывается из следующих двух мостов на побережье Оми: Комсомольского и Юбилейного. Окружающие их ландшафты как линейны, так и живописны, им присущи сочетание плоскостности с силуэtnостью архитек-

турного решения, с формами прилегающих территорий исторической части города. Открытая связь между мостами, единство и четкость линейного рисунка окружающих ландшафтов придали этой территории неповторимую картину слияния двух потоков движения, как бы символизирующих собой эпоху 50–60-х годов XX века и устремленных в будущее.

Омск как транспортный узел базировался на картине города, которая появилась в связи с постройкой железнодорожного моста на Транссибе. Однако появление в 1959 году Ленинградского моста придало панорамной картине города вдоль Иртыша еще большую живописность, глубинность перспективного рисунка, некоторую сопряженность точек перемещения. Дополнением транспортной картины города был возведенный в 1978 году мост имени 60-летия ВЛКСМ. Он значительно разнообразил и усилил восприятие окружающего пространства парка и зоны отдыха Нефтегородка и левобережья. Связь их с зелеными зонами вокруг водной акватории и санатория «Русь» создает некоторое ощущение «висячести» за счет своеобразной «невесомости», совершенно нового облика реки и городской территории. Как средство транспортной развязки и вместе с тем символ осовременивания движения в это пространство в 80-е годы удачно вписался все тот же Фрунзенский мост. Появившийся чуть позднее (1991 год) Южный автомобильный мост стал основой еще одного вида ландшафта, который почти совсем не урбанизирован. Высотность и четкая линейность конструкции моста, ясность форм и очертаний позволила связать окружающее пространство в средоточие неповторимой провинциальной стороны.

Наконец, возведение метромоста в 2005 году позволило как бы выделить в пространстве имевшихся к тому времени четырех транспортных потоков некоторый акцент, который вышел на центральную часть города, органично вписался в Соборную площадь и придал окружающему архитектурному пространству открытость и многозначность. При этом сохранилась и классическая наполненность ландшафта. Созданная трудом метростроителей и архитекторов линейка мостов не только связала все транспортные потоки в один узел, но и придала облику города объемную и линейно-ритмическую выразительность.

В результате анализа мы приходим к выводу, что доминирующие визуально-эстетические характеристики ландшафтных территорий мостов и рек в облике города Омска позволяют понять их знаковую определенность и развивать в направлении совершенствования, гармонии транспортного сооружения с природным, культурным и человеческим окружением.

## Литература

1. Кочедамов В. И., Горелова Ю. Р. Омск. Как рос и строился город. – Омск: Наука, 2004. – 222 с.
2. Мосты в Омске [Электронный ресурс]. – URL: <http://omsk.media/dostoprimechatelnosti/mos> (дата обращения: 12.11.2015).
3. Поздняков Н. Н. Культура российского провинциального города XVIII – начала XX века: пространство и образ (на примере городов Мордовского края): дис. ... канд. ист. наук. – Саранск, 2006. – 285 с.
4. Панорама города с видом на Комсомольский мост через реку Омь // Омск – город на слиянии двух рек. – Омск, 2013. – С. 64–65.
5. Рыженко В. Г. и др. Пространство советского города (1920–1950-е годы): теоретические представления, региональные социокультурные и историко-культурологические характеристики (на мат-лах Западной Сибири). – Омск, 2004. – 254 с.
6. Фотография старого Омска. На снимке – мост через р. Омь. (Комсомольский мост). Фотография сделана в 1966 году [Электронный ресурс] // Фотогалерея. Фотографии Омска. – URL: [http://города-россия.рф/gallery\\_id.php?id=7](http://города-россия.рф/gallery_id.php?id=7)
7. Янковская Ю. С. Архитектурный объект: образ и морфология: дис. ... д-ра архитектуры. – М., 2006. – 235 с.

## References

1. Kochedamov V.I., Gorelova Yu.R. Omsk. Kak ros i stroilsya gorod. – Omsk: Nauka, 2004. – 222 p.
2. Mosty v Omske [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://omsk.media/dostoprimechatelnosti/mos> (data obrashcheniya: 12.11.2015).
3. Pozdnyakov N.N. Kul'tura rossiyskogo provintsial'nogo goroda XVIII – nachala XX veka: prostranstvo i obraz (na primere gorodov Mordovskogo kraja): dis. ... kand. ist. nauk. – Saransk, 2006. – 285 p.
4. Panorama goroda s vidom na Komsomol'skiy most cherez reku Om'// Omsk – gorod na sliyanii dvukh rek. – Omsk. – 2013. – P. 64–65.
5. Ryzhenko V.G. i dr. Prostranstvo sovetskogo goroda (1920–1950-e gg.): teoreticheskie predstavleniya, regional'nye sotsiokul'turnye i istoriko-kul'turologicheskie kharakteristiki (na mat-lakh Zapadnoy Sibiri). – Omsk, 2004. – 254 p.

6. Fotografiya starogo Omska. Na snimke – most cherez r. Om'. (Komsomol'skiy most). Fotografiya sdelana v 1966 godu [Elektronnyy resurs] // Fotogalereya. Fotografii Omska. – URL: [http://города-россия.рф/galery\\_id.php?id=7](http://города-россия.рф/galery_id.php?id=7)
7. Yankovskaya Yu.S. Arkhitekturnyy ob'ekt: obraz i morfologiya: dis. ... d-ra arkhitektury. – M., 2006. – 235 p.

УДК 79-055.2; 791.43/.45

## **ГЕНДЕРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ЖЕНСКОГО ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

*Светлакова Елена Юрьевна*, кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой фотовидеотворчества Кемеровского государственного института культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: luna-65@list.ru

В статье рассматриваются такие понятия, как «феминистская критика» и «гендер» в области исследования визуального искусства, в частности кинематографа. Основное внимание в статье уделяется теоретической базе и методологии гендерных исследований в визуальной сфере. Анализируются научные интересы феминистской критики, характерные подходы к гендерному изучению кинематографа, отношение российской и западной науки к гендерным теориям. Предлагается алгоритм исследования женского авторского документального кино в культурном поле России с точки зрения гендера, определяются основные задачи исследования, классификация типов женского документального творчества, а также режиссёрские методы съёмок женского документального кино. Выдвинута гипотеза, что авторское документальное кино является женским по природе.

**Ключевые слова:** гендерные исследования в визуальных искусствах, гендерная культурология, феминистская критика, женские исследования, культурные и визуальные исследования, документальное кино, типология женского авторского документального творчества, режиссёрские методы.

## GENDER STUDIES IN THE FIELD OF WOMEN'S VISUAL ARTS

*Svetlakova Elena Yrievna*, PhD in Philosophy, Associate Professor, Department Chair of Photovideocreativity, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: luna-65@list.ru

The article deals with concepts such as “feminist critique” and “gender” in the study of the visual arts, in particular, cinema. The main attention is paid to the theoretical framework and methodology of gender studies in the visual field. It analyzes the research interests of feminist criticism, gender specific approaches of studying the film, the ratio of Russian and Western science to gender theory. An algorithm for the study of the female author of documentary films in the cultural field of Russia in terms of gender, identifies the main objectives of the study, the women's classification of types of documentary art, as well as director's methods of shooting the female documentary. The hypothesis that the author's documentary is feminine in nature.

**Keywords:** gender studies in the visual arts, gender cultural studies, feminist critique, women's studies, cultural and visual studies, documentary film, typology of the female author of documentary creativity, director's methods.

Исследования визуальной культуры имеют множество методологий, которые часто опираются на теоретические подходы психоанализа, деконструктивизма, семиотики, психологии, культурной антропологии, феминистической критики истории искусства, гендерной культурологии и др. Взаимобогащение культурных и гендерных исследований, которые сложились на основе «женских исследований» («women's studies»), возникло в 1960-е годы, когда появилась потребность изучать роль женщины в искусстве и культуре. Феминистская критика искусства, с одной стороны, подчеркивала равенство женщин и мужчин в искусстве, а с другой – настаивала на определённых особенностях женского творчества. В центре научных интересов феминистской критики истории искусства оказались исследования, в которых рассматривался статус женщин, занимающихся художественным творчеством в рамках традиционной истории искусств. Многие из теоретиков занимались реставрацией истории женского искусства по персоналиям, чаще всего составляя антологии биографий художниц. В извест-

ной статье «Почему не было великих художниц?» [2], положившей начало изучения истории женского искусства, американский культуролог Линда Нохлин утверждала, что общественные стереотипы принижают статус женщин, занимающихся искусством, препятствуя появлению гениев среди них. Автор также выявила три ключевых направления, которые определили тематику феминистской критики истории искусства на многие годы:

- 1) исследование различных видов творчества женщин;
- 2) изучение репрезентации женщины в искусстве;
- 3) критика логических рассудочных исследований истории искусства как научной дисциплины.

Линда Нохлин опровергала миф о художнике-гении и писала о порочной практике художественных институтов, вытесняющей женщин из художественного процесса.

«В нашей культуре почему-то особенно распространено представление о “нормальности” положения мужчины-творца, якобы “коленопреклоненного” перед Женщиной как объектом почитания, словно сам акт ее запечатлевания для потомков должен компенсировать молчание позирующей женщины», – пишет культуролог и кинокритик Альмира Усманова [3].

На первом этапе главной темой феминистской критики являлась критика мужского доминирования в истории искусства. В 1972 году был создан и «Журнал феминистского искусства», который начал издавать дискуссионные статьи по таким проблемам, как «искусство и рукоделие», где анализировался вопрос – почему женское искусство с древнейших времён не признавалось таковым в глазах патриархального общества. Феминистская критика обращалась к мотивам рукоделия и декоративного искусства, которые были отнесены к «низкому» искусству и интерпретировались не как свободная художественная деятельность, а как семейная трудовая обязанность женщины. Вопрос о том, почему работа женщин по дому обладала более низким статусом, чем работа мужчин за пределами дома, находится в компетенции феминистской антропологии и, в частности, структурного анализа, опирающегося на работы Клода Леви-Стросса. В рамках феминистского искусства часто исследовался вопрос о значении визуальных репрезентаций в культуре. Розика Паркер и Гризель-

да Поллок, опубликовавшие в 1981 году сборник статей «Old Mistresses» («Старые хозяйки»), перешли от женской истории искусств к гендерным исследованиям. Задача сборника была не в описании жизни и творчества художниц, а в критике истории искусств.

Киноведение («film studies») стало важным способом переосмысления феминистской теории. Film studies развивались в русле культурных исследований («cultural studies») с началом основания Центра современных культурных исследований в Великобритании. Важным событием для культурных, феминистских исследований стала переориентация журнала «Screen» («Экран») на новые французские теории, такие как структурная лингвистика Ролана Барта и психоанализ Жака Лакана. Отсюда появился термин screen theory, относящийся к теориям киноведения этого направления.

Феминистский научный подход обогащал историю искусства до общего знания о культуре. Часто для придания научной респектабельности своим текстам представители феминистской критики искусства использовали определенные философские концепции структурализма, критику идеологии, марксизм или фрейдизм. Концепция женской субъективности была связана с психоанализом, который, как и теория феминизма, ставил вопросы о природе языка и репрезентации, о механизмах первичной и вторичной идентификации, о моделях формирования субъективности, о статусе женщины-зрителя. Например, в 1975 году в журнале «Screen» британский кинокритик Лаура Малви в своём популярном феминистическом тексте «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» [1] сделала анализ кинематографа с помощью взглядов Зигмунда Фрейда и Жака Лакана, где доказала, что голливудское и массовое кино кодирует общество на патриархальное восприятие действительности. Лаура Малви писала о проблематике «взгляда», специфике репрезентации женщины в кино, идеологии маскулинизма; она теоретизировала феномен гендерности публики и ввела важное для теории кино и феминизма понятие – мужской взгляд (male gaze). Лаура Малви утверждала, что процесс видения является мужским или женским (активным или пассивным).

Статья Лауры Малви стала важной точкой отсчета для развития кинематографа – количество «альтернативных» фильмов, снятых женщинами, значительно выросло, несмотря на то, что мейнстрим, который смотрит

большинство зрителей, по-прежнему строился на тех же психологических механизмах, о которых писала лондонский профессор ещё в 1975 году.

Термин «гендерные исследования» («gender studies») появился в 1980-е годы, когда в университетах Западной Европы и Северной Америки были открыты адекватные факультеты и кафедры. Возраст академических курсов женских исследований («women's studies») примерно на десять лет старше. Для теоретиков women's studies характерна ориентация на изучение маргинальных и непрестижных сфер кинематографа, таких как культовое, экстремальное, эксплуатационное кино, кунг-фу, фильмы с боевыми искусствами, евротреш и т. д. Гендерные исследования предоставляют метод описания способа существования и артикуляции культуры, базирующейся на дифференциации по признаку пола, но они не концентрируются только на женской теме, в отличие от философии феминизма и «женских исследований». Сегодня теория гендера дистанцируется от феминистских практик и анализирует культурное поле полидискурсивно. Для гендерных исследований характерен подход, который связан с практикой кинопроизводства, то есть с конкретным фильмом, жанром или направлением. Американский киновед и культуролог Ричард Дайер написал в известную серию «Modern Classics» статью, в которой проанализировал не только содержание фильма Дэвида Финчера «Семь», но и его кинематографическое пространство с точки зрения кинематографического пространства (звука, света и цвета).

В российской науке использование данного термина означает приобщение к существующей западной методологии. В западной науке отмечается неоднозначность и аморфность категории «гендер». В постсоветских странах, таких как Литва, Белоруссия, Казахстан, гендерные исследования являются динамично развивающимися. Так, Европейский гуманитарный университет, который начал свои исследования в г. Минске в 1999 году и был закрыт, продолжил своё существование в г. Вильнюсе. В нём учёные успешно занимаются изучением разнообразных форм и понятий визуальной культуры, разрабатывают новые теоретические подходы, а также учебные программы; лаборатория организует конференции, семинары; издается книжная серия «Визуальные и культурные исследования». Одним из ярких представителей лаборатории является профессор, кандидат философских наук Альмира Усманова, которая много лет занимается

гендерной тематикой в области искусств. Особого внимания заслуживает анализ феминистской критики искусства, проделанный Альмирой Усмановой в статье «Женщина и искусство: политики репрезентации», вошедшей в учебное пособие «Введение в гендерные исследования» [4]. Научно-исследовательский институт социальных и гендерных исследований Казахского государственного женского педагогического университета занимается продвижением гендерного равенства с международными организациями и правительственными структурами Республики Казахстан. Значение российских университетских центров и программ по женским и гендерным исследованиям продолжает расти. Ивановский центр гендерных исследований, Центр женской истории и гендерных исследований (г. Тверь), Карельский центр гендерных исследований ведут плодотворную работу в поле визуальной культуры. В классических университетах ведутся авторские учебные курсы на тему гендерных теорий и практик.

Один из основоположников современных визуальных исследований Дж. Т. Митчелл отмечает, что в последнее время произошел переворот в гуманитарных науках, связанный с изучением визуальной культуры – речь идет об исследованиях кино, телевидения, массовой культуры с позиции современных философских и социальных теорий (включая гендерный подход), объясняющих специфику «общества спектакля», понятие «репрезентация» и различные культурологические импликации аудиовизуальных технологий. Эксклюзивным предметом гендера можно считать исследования, обращенные к анализу проявлений ролевого сознания, где материал не связывается с биологическим полом его создателя, а соотнесен со стереотипами, получившими отражение в текстах культуры и ее языке. Особый интерес для гендерных исследований представляют художественные репрезентативные тексты, такие как кинематографические высказывания.

Любой кинематографический текст представляет собой отражение гендерной рефлексии автора. Задачей гендерного киноведения является поиск в кинематографическом тексте феминного/маскулинного дискурса, анализ в конкретном фильме женских/мужских гендерных парадигм. Вопрос о гендерных конструктах в фильме позволяет соединить и модифицировать различные междисциплинарные подходы и методы. Существуют ли сферы «женского» в киноискусстве? Такие журналы, как «Киноведческие

записки» и «Искусство кино», представляющие киноведение в чистом виде, нечасто интересуют проблемы гендера в киноискусстве, но тем не менее в них изредка издаются фундаментальные научные статьи уважаемых авторов о женском кино. Например, 6-й номер журнала «Искусство кино» за 1991 год целиком посвящен феминизму (статьи И. И. Сандомирской, Л. Х. Маматовой, Е. М. Стишовой, переводы текстов Джудит Мейн и Патрисии Мелленкамп). «Женским» кинематограф делает не только принадлежность автора кинопроизведения к женскому полу. Специфика женской кинематографии остается до конца не выясненной, хотя ее характерные черты на сегодняшний день очевидны (внимание к подробностям и деталям, любовь в качестве основной темы и т. д.). По мнению многих теоретиков феминистской критики, у женского кино гораздо больше оснований называться «настоящим», потому что психическая организация женщин обладает исконно «кинематографическими» качествами, такими как пластичность, поливалентность, ненасильственность и т. д. Можно выделить следующие виды феминистской критики: женское кино (акцент на пол автора), женское видение (акцент на пол зрителя), женское кинотворчество (акцент на стиль кинотекста), женская автобиография (акцент на содержание кинотекста). Феминистская критика может явиться инструментом для рассмотрения таких вопросов, как женское искусство, субъект творца, каноны нормативной эстетики и прочее.

В плане осмысления типологии и поэтики женского кино предлагается проанализировать место женского авторского документального кино в культурном поле России с точки зрения гендера и предложить следующий алгоритм исследования.

Документальное кино → основная функция – приближать человека и открывать его → традиционный феминный образ «русскости» → визуальные образы России (Mother Russia) → сущностные характеристики архетипа русской женщины → анализ документальных фильмов о русских женщинах (П. Костомаров «Мать», В. Косаковский «Беловы», Э. Бартенёв «Ломовая лошадь истории» и др.) → анализ документальных фильмов, снятых российскими женщинами-режиссёрами (Марина Голдовская, Марина Разбежкина, Валерия Гай Германика, Рената Литвинова), анализ фильмов фестивалей женского кино. Основным выводом может стать следующий тезис – авторское документальное кино является женским по природе.

Основными задачами исследования могут быть:

- характеристика основных направлений и школ документалистики;
- выявление особенностей киноязыка женщин-режиссёров;
- выявление особенностей авторского женского видения;
- определение жанрового своеобразия документальных фильмов, снятых женщинами;
- выявление наиболее характерных сюжетов, идейно-тематической эволюции фильмов;
- выявление типологии женского авторского документального творчества;
- выявление степени выраженности мужского или женского как определение характера человека, народа и времени;
- определение художественной специфики конфликта в женском кино;
- выявление гендерных стереотипов в русской культуре.

Классификация типов женского документального творчества также может стать предметом культурологического исследования по данной теме. Предлагаются следующие типы документального кинотворчества женщин:

- андрогинный (бисексуальный) тип творчества;
- аннигиляционный тип творчества (уничтожение), когда в центре внимания несчастная женская судьба, сгущение красок в изображении ужасов повседневной жизни («гиперреализм», «натурализм», «жесткий» реализм);
- феминный тип творчества (В. Косаковский). «Кино как любовь»;
- маскулинный тип творчества (Лени Рифеншталь). Мужская доминанта в оформлении «насилия».

Предметом научного анализа могут стать методы съёмки режиссёров документального кино:

- метод «длительного наблюдения» как феминный метод режиссёра (Рената Литвинова);
- метод «прямого кино» как откровенного общения (Марина Голдовская);
- метод «конструирования реальности» (Марина Разбежкина);
- метод хоум-видео (Валерия Гай Германика).

Разработка приемов фиксации гендерного «присутствия» снимающего субъекта в поле культуры – одна из задач гендерной теории. Практическая задача гендерных исследований состоит в выявлении присутствия женской субъектности в различных формах визуальных практик. Женская кинематография является одной из тем, вызывающих внимание и острые дискуссии, в которых высказываются различные мнения – от полного отрицания до безоговорочного признания. Интерпретация искусства, кинопроизведений в частности, через призму теории гендера интересна и перспективна. У гендерной теории есть все основания претендовать на статус перспективного научного направления в области изучения культуры и искусства. Феминистская критика и теория гендера представляет собой ценный методологический инструмент для анализа основных вопросов культурологического дискурса, а также практик киноискусства.

### **Литература**

1. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф [Электронный ресурс] // detc.ls.urfu.ru [сайт] 2000. – URL: <http://detc.ls.urfu.ru/courses/ccult0011/graphics/0502.pdf>
2. Нохлин Л. Почему не было великих художниц? [Электронный ресурс] // Labrys.ru [сайт]. 2005. – URL: <http://goo.gl/XK1GTK>
3. Усманова А. Беззащитная Венера: размышления о феминистской критике истории и теории искусства [Электронный ресурс] // Федеральный образовательный портал – Экономика. Социология. Менеджмент. – URL: <http://ecsocman.hse.ru/text/16139876/>.
4. Усманова А. Женщина и искусство: политики репрезентации // Введение в гендерные исследования: учеб. пособие / под ред. И. Жеребкиной. – Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. – Ч. 1. – С.465–492.

### **References**

1. Malvi L. Vizual'noe udovol'stvie i narrativnyy kinematograf [Elektronnyy resurs] // detc.ls.urfu.ru [sayt] 2000. – URL: <http://detc.ls.urfu.ru/courses/ccult0011/graphics/0502.pdf>
2. Nokhlin L. Pochemu ne bylo velikikh khudozhnits? [Elektronnyy resurs] // Labrys.ru [sayt]. 2005. – URL: <http://goo.gl/XK1GTK>

3. Usmanova A. Bezzashchitnaya Venera: razmyshleniya o feministской kritike istorii i teorii iskusstva [Elektronnyy resurs] // Federal'nyy obrazovatel'nyy portal – Ekonomika. Sotsiologiya. Menedzhment. – URL: <http://ecsocman.hse.ru/text/16139876/1>.
4. Usmanova A. Zhenshhina i iskusstvo: politiki reprezentatsii // Vvedenie v gendernye issledovaniya: ucheb. posobie / pod red. I. Zherebkinoy. – Har'kov: HCGI; SPb.: Aleteyya, 2001. – Ch. 1. – P. 465–492.

УДК 791.43.01

## ЭТНОГРАФИЧЕСКОЕ КИНО: К ИСТОРИИ ВОПРОСА

*Крупина Елизавета Александровна*, преподаватель кафедры фото-видеотворчества Кемеровского государственного института культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [no\\_genry@mail.ru](mailto:no_genry@mail.ru)

Этнографическое кино появилось на заре рождения кинематографа. Экзотические зарисовки из жизни аборигенов уже к 1920-м годам переросли в самостоятельное направление, к которому обращались ведущие кинематографисты по всему миру, стоявшие у истоков документалистики, в том числе американец Роберт Флаэрти и советский режиссер Дзига Вертов. Этнографический фильм находится на стыке науки и искусства и, несмотря на богатую историю жанра, вопросы концепции этнографического кино, объективности кинодокумента, до сих пор вызывают жаркие споры в кругу антропологов. В предложенной статье рассматривается зарождение и становление этнографического кино в России и за рубежом.

**Ключевые слова:** этнографический фильм, визуальная антропология, этнографическое исследование, документальное кино.

## ETHNOGRAPHIC CINEMATOGRAPHY: THE SUBJECT HISTORY

*Krupina Elizaveta Alexandrovna*, Instructor of Department of Photovideocreativity, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: [no\\_genry@mail.ru](mailto:no_genry@mail.ru)

The ethnographic cinematography appeared at the cinema birth. Exotic sketches from life of indigenous peoples by the 1920s outgrew the independent direction, which the leading cinematographers worldwide standing at the origins of documentary, including american Robert Flaherty and soviet director Dziga Vertov, were adverting. The ethnographic movie is on a joint of science and art and, despite the rich history of genre, questions of the concept of ethnographic cinema, objectivity of a film as a document, still causes heated arguments among anthropologists. In the offered article, the origin and formation of ethnographic cinema in Russia and abroad are considered.

**Keywords:** ethnographic movie, visual anthropology, ethnographic research, documentary.

В современном глобализирующемся мире наметился рост значимости экранной культуры, в том числе этнографический фильм приобретает статус важнейшего инструмента государственной национально-культурной политики.

Кино – это живое, востребованное, постоянно развивающееся искусство, которое охватывает огромную аудиторию. Несмотря на то, что, по сравнению с другими искусствами, кинематограф достаточно молод, его влиянию сегодня подвержены самые разнообразные сферы: от духовных ценностей до повседневных увлечений. Вопросами кино занимаются теоретики культуры, философы, искусствоведы, социологи – исследователи, работающие над проблемами медиа, восприятия, визуального языка, художественного творчества, динамики общественных настроений и др. Аудиовизуальные образы, которыми оперирует кинематограф, доступны и, в большинстве случаев, поддаются интуитивной дешифровке. Моментальное фиксируемое изображение реальности преодолевает пространство и время.

Массовое распространение и постоянное совершенствование технических средств способствовало тому, что поколение 1990-х не представляет себе жизни без разнообразных мобильных устройств, в том числе камеры смартфона, которые позволяют фиксировать все происходящее. Развитие сети Интернет, в частности социальных сервисов, дает возможность широко распространять материалы фото и видео. С течением времени кино-, фотодокументы, включая материалы уровня семейных архивов, приобретают антропологическое значение.

Этнографическая наука находилась на пике своего развития к моменту появления кинематографа. Этнографы, традиционно использующие для фиксации изобразительных аспектов культуры карандаш и бумагу, обратились к фото-, а затем и киноплёнке. Кино по мере совершенствования технических средств все прочнее входило в научную практику как неоценимое средство сбора информации, способное максимально точно отражать объект. Плёнка успела зафиксировать и сохранить многие культуры, утраченные под натиском глобализации и технического прогресса. Тем не менее, вопрос субъективного восприятия и отражения реальности, авторского участия в фильме, по-прежнему остается дискуссионным. Заданная интерпретация изображения позволяет кинематографу выступать в качестве идеологического оружия.

Проблема исследования этнографического кино привлекает в современном научном познании все больше ученых. Однако исследование этнографического кино затрагивает целый ряд областей научного знания и часто становится междисциплинарным. Пересечение предметных областей вызывает потребность в систематизации информации. Необходимость изучения этнографического кино вызвана, прежде всего, временем, связанными с глобализацией, социально-экономическими проблемами, которые проникают во все сферы человеческой жизни и порождают стремление к поиску вариантов в решении проблем.

Этнографическое кино родилось в ходе экспедиции на Торресовы острова, когда Альфред Корт Хэддон с помощью камеры братьев Люмьер и восковых цилиндров для записи звука осуществил съемки коренного населения Австралии в 1896–1898 годах. На сегодняшний день сохранились только кадры, запечатлевшие танец, в котором участвуют трое мужчин, и сцену высечения огня. Французский этнолог и режиссер Жан Руш днем рождения этнографического кино называет 4 апреля 1901 года, когда Уолтер Болдуин Спенсер зафиксировал на пленку ритуальный танец австралийских аборигенов.

В России впервые съемки этнографического кино (народных праздников, традиционной обрядности, обычаев и жанров фольклора) были сделаны на территории между Лодзью и Варшавой в августе 1897 года. Производил съемки один из первых профессиональных кинооператоров Б. Матушевский. Производством серии документальных фильмов под названием «Живописная Россия» (всего 21 картина) с 1907 года занимались

французские кинопроизводители братья Патэ. В серию входили географические и этнографические ленты – «Путешествие по России», «Живописный Киев» и т. д. Кинофирма «Торговый дом А. Ханжонкова» с 1911 года также начинает заниматься производством научного, учебного, в том числе этнографического кино. Летом 1908 года оператор В. Сиверсен, отправившись на Кавказ с экспедицией по сбору пихтовых семян, снял фильм о быте и нравах одного из кавказских народов [1].

В начале XX столетия появилось множество полнометражных постановочных фильмов, снятых в естественных условиях и рассказывающих о жизни местных жителей. Это фильмы Эдварда Куртиса «В стране охотников за головами» (1914) и Роберта Флаэрти «Нанук с Севера» (1922) о быте семейства эскимосов в Гудзоновом заливе Канады. Международный успех «Нанука» побудил выпускающую кинокомпанию финансировать второй фильм Р. Флаэрти – «Моана» (1926) и содействовать фильму М. Купера и Э. Шеодсака «Трава» (1926), посвященному ежегодной миграции кочевников в Иране. Дальнейшие съемки на экзотическом материале, инициированные Голливудом, предварялись сценарными разработками, которые всецело были построены по лекалам западных стереотипов о жизни аборигенов [2].

В фильме «Тихий Враг: эпопея американского индейца» (1930) режиссера Х. Р. Карвера исполнитель главной роли в индейском костюме прямо обращается к зрителю, призывая воспринимать происходящее на экране как часть жизни. «Это – история моих людей... Все, что Вы будете видеть, – правда... Когда вы смотрите картину, не смотрите на нас как на актеров. Мы – индейцы, по-прежнему живущие своей старой жизнью» [2]. В фильме были задействованы местные жители.

Аналогичные процессы происходили в СССР. В основу сценариев были положены литературные произведения, посвященные коренным народам. По повести «Хэнычар-река» новосибирской киностудией был снят «Тунгус с Хэнычара» (1929) на натуре Нижней Тунгуски. По задумке режиссера, аналогично замыслам Р. Флаэрти, в фильме не должно было быть профессиональных актеров, тунгусы, как и эскимосы у Флаэрти, должны были «жить в кадре». Фильм оказался удачным, был продан за границу, и годом позже на Ленфильме по сюжету, предложенному М. Большинцевым – режиссером «Тунгуса с Хэнычара», на берегу реки Сым – левом притоке Енисея – в жанре «тунгусской легенды» был снят фильм «Мсти-

тель» (1930) при сотрудничестве шамана рода Чамба И. Ивигина и тунгусоведа И. Сулова. В фильме снимались эвенки сымско-кетской группы. Р. Мильман-Криммер, режиссер, сценарист, пишет: «Заснятый материал вызвал изумление даже в Комитете Севера, так как до этого, например, весенние праздники не только заснять, но даже просто увидеть и записать не удавалось. Тунгусы праздновали их, уходя далеко от всяких русских поселений, в глубь тайги» (цит. по [3]). Для фильма записывались и подлинные шаманские камлания. Из остатков материала была смонтирована документальная картина в двух частях «Сым-река» (1930). Материалы не сохранились.

Одним из первых среди отечественных режиссеров к этнографическому кино обратился Александр Литвинов, впоследствии заслуженный деятель искусств РСФСР, в послужном списке которого – работа в Петроградской, Московской, Новосибирской, Свердловской киностудиях. Работая совместно с исследователем В. Арсеньевым, он смонтировал два фильма – «По дебрям Уссурийского края» и «Удэ» (1928), которые с успехом прошли в СССР и были представлены в Германии, где заинтересовали Р. Флаэрти. В 1920–1930-х годах А. Литвинов и В. Арсеньев совместно сделали серию этнографических фильмов о народностях Дальнего Востока и Чукотки («Лесные люди», «Тумгу», «Вдоль берегов Чукотки» и др.) [4, с. 118].

На рубеже 1920–1930-х годов, вдохновленный опытом Р. Флаэрти, к исследованиям Севера обращается режиссер В. Ерофеев. Используя кино съемки 1913 года оператора Ф. Бремера, сделанные им во время путешествия парохода «Колыма» за Полярный круг, он монтирует фильм «За Полярным кругом» (1927).

В 1928 году В. Ерофеев отправляется в экспедицию на Памир. Результатом его работы становятся фильмы «Памир» («Крыша мира») (1928), «Афганистан» («Сердце Азии») (1929), «Далеко в Азии» (1933), «Персия» («Страна льва и солнца») (1935).

Дзига Вертов, который по праву считается основателем советского, а с ним и российского документального кино, характеризуя в своем фильме «Шестая часть мира» (1926) национальные культуры и ритуалы, обратился к укладу жизни нескольких коренных народов России – ненцев, коми, бурятов, калмыков и др. Однако он «коллажирует» отснятый материал, создавая единый монтажный образ советского человека, что, в определенном

смысле, является частью обширного проекта строительства интернационального СССР.

На Западе развитию этнографического кино способствовала необходимость сохранения образа традиционной культуры, быстро исчезающих коренных народов. Оуэн Кэтл и Фредерик Ходж запечатлели жизнь американских индейцев с 1912 по 1927 годы. Аналогичные проекты существовали в Европе.

Вплоть до Второй мировой войны большинство восточных и центральных европейских стран имели департаменты по изучению фольклора, которые занимались производством коротких фильмов, главным образом, о крестьянах, танцующих в красочных костюмах. В колониальных странах государственным телевидением и специализированными организациями (например, Агентство антропологических исследований в Индии) поддерживалась непрерывная традиция съемки местных сообществ для исследования и популяризации [2].

Иная ситуация складывалась в отечественном этнографическом кино. Если для западной традиции этнографические фильмы 1920–1930-х годов являются в большей степени выражением чувства национальной гордости, чем потребностью научных изысканий, в советском кино бурное развитие этнокинематографа этого периода было вызвано не только творческой активностью, но и государственным заказом отображения планового советского эксперимента в области национального строительства.

Главную сложность в 1930-е годы представляло преодоление партийной цензуры. С одной стороны, директива I Всесоюзного партийного совещания по кинематографии 1928 года гласила: «Считая культурфильму (научно-популярную, этнографическую, школьную, учебную) одним из мощных средств распространения и популяризации общих и технических знаний, необходимо образцово поставить ее производство; при этом необходимо обеспечить доступность культурной фильма для широкого зрителя по ее содержанию». С другой стороны, этнографические элементы зачастую подлежали упразднению в пользу показа советизации национальных территорий: «При правильном построении этнографическая фильма должна стать фактором материалистического миропонимания развития культуры и тем самым будет содействовать процессу социалистического строительства» [4, с. 119].

На Всероссийском археолого-этнографическом совещании 1932 года, этнология была признана излишней «самостоятельной наукой, с особым предметом и методом изучения, противоречащей или равноправной истории». Согласно тезису «классы первичны, нации вторичны» в СССР происходило становление советской гражданственности. Вместе с этнологией подлежало упразднению этнографическое кино. С изменением государственного курса национальной политики произошло вытеснение этнографических фильмов из тематического плана киностудий, вплоть до полного сворачивания производства. Создание хроникальных этнокартин, социалистических по содержанию, продолжили отдельные региональные студии и кинофабрики национальных советских республик [4, с. 126].

Член президиума Ассоциации этнографов и антропологов России В. М. Магидов выделяет два этапа в создании фильмов этнографического характера в Советском Союзе до начала 1940-х годов: вторая половина 1920-х годов (она наиболее плодотворна в творческом отношении) и 1930-е годы.

Фильмы, которые создавались на первом этапе, производились по заказу научно-исследовательских институтов и были ориентированы на показ жизни, быта, культуры народов, живущих в различных уголках нашей страны. Они сопровождалась надписями идеологического содержания, активно интерпретирующими изобразительный ряд.

Сюда относятся, главным образом, узкоспециальные кинодокументы, в производстве которых зачастую не был задействован режиссер. Основная роль принадлежала ученому-специалисту в конкретной области знания. Под общим названием «культурфильм» (учебное кино, призванное способствовать повышению культурного уровня, расширению кругозора, а также пропаганде технических достижений и элементарных сведений по санитарии и гигиене) выходили картины, создававшиеся по производственным планам конкретных студий («Востоккино», «Совкино», «Культкино», «Чувашкино», «Межрапомфильм», «Госкино Грузии», «Севзапкино» и др.). Большая их часть относилась к видовым и этнографическим, а также была посвящена вопросам биологии, медицины, сельского хозяйства.

Снятые до 1930-х годов картины охватывали обширную географию, отражая жизнь одного или нескольких народов, населяющих тот или иной регион: «Камчатка» и «Вокруг Азии» (1927, режиссёр Н. Константинов), «Алтай» (1928, режиссёр В. Степанов), «Байкал» (1928, режиссёр Н. Куд-

рявцев). Фильм «В горах Кавказа» (1927) рассказывает о семи народах и народностях, населяющих этот край: это чеченцы, ингуши, осетины, кабардинцы, карачаевцы, адыгейцы и др.

В начале 1930-х годов по инициативе Центрального бюро краеведения начинается реализация проекта создания кинематографического многосерийного фильма о жизни и быте советских народов «Киноатлас СССР». Так, выпуск фильмов этнографического характера приобретает систематический характер (в общей сложности планировалось, начиная с 1933 года, создание в течение 5 лет 100 картин). Перед съемкой картины требовали утверждения сценарных разработок в партийных органах, где будущему фильму придавали дополнительную идеологическую направленность. Основной чертой этнографических фильмов этого периода является акцентирование на отсталости коренных народов в своем историческом развитии, положительных преобразованиях быта и производственных отношений в связи с изменениями, происходящими в социальной и политической сферах советского государства [1].

В последующие годы, вплоть до середины 1980-х годов, этнографические съемки в СССР носили эпизодический характер.

На Западе после Второй мировой войны в связи с образованием ЮНЕСКО (1945 год) был организован Международный комитет по этнографическому и социологическому кино (1952). Фестиваль во Флоренции, конференции по визуальной антропологии в Филадельфии, в Париже, фестиваль работ Маргарет Мид в Нью-Йорке, этнографический фестиваль кино Королевского антропологического института в Манчестере – все это было организовано в периоды 1960-х, 1970-х и 1980-х годов, чтобы поощрить рост антропологического кино. Каждый год проводятся новые конференции, фестивали и семинары, квартальные периодические издания и программы подготовки дипломированных специалистов. Этнографическое кино реализуется в рамках многочисленных телевизионных проектов [2].

Благодаря появлению легких, бесшумных камер (Arriflex 35 II, Éclair 16 и др.) в мировом кинематографе к 1960-м формируется новое течение, характеризующееся стремлением к реализму. Так называемая «киноправда» отражается и в манере съемки этнографических картин. В частности, камера, перестав быть сторонним наблюдателем, свободно общается со своими героями. Первым экспериментом в этой области считается фильм «Хроники одного лета» (1961) Жана Руша. Отсюда можно проследить

впервые наметившуюся современную тенденцию рефлексивной этнографии, когда культура сама получает возможность выразить себя, создавая фильмы. Пионером этого течения является проект Сола Уортома и Джона Адэйрома 1966 года, когда индейцев Навахо обучили работе с камерами [2].

Острая социальная публицистика становится востребованной в СССР по мере распада советского государства. В противовес политике интернационализма начинают подниматься этнонациональные вопросы. В частности, концепция национальной политики, принятая в 1996 году, поставила вопрос о развитии национальных культур и языков народов России. Основные задачи по реализации новой национальной политики учитывают этнокультурные интересы, которые включают, в том числе, распространение знаний об истории и культуре народов РФ, что открывает отечественному этнокинематографу новые горизонты.

К 1990-м годам обнаруживается серьезный дефицит этнографических киноматериалов. С 1987 года в эстонском Пярну прошел фестиваль документальных и антропологических фильмов под руководством Марка Соосаара. Тогда же в отечественной науке появилось понятие «визуальной антропологии». В этот период складываются две школы российского антропологического кино: «московская», во главе с Евгением Александровым, и «уральская», возглавляемая Андреем Головнёвым. Методика «созвучной камеры» или «камеры-посредника», разработанная московской школой, подразумевает максимально полное документирование происходящего; уральское «этнокино» нацелено на создание фильма и как научного исследования, и как произведения искусства [5].

Благодаря их деятельности конца 1990-х – начала 2000-х в России возникает фестивальное движение антропологического кино. Первый фестиваль визуальной антропологии прошел в 1998 году в Салехарде, с 2011 года он проводится в Екатеринбурге. С 2009 года в Москве проводится Международный кинофестиваль аудиовизуальной антропологии «Дни этнографического кино». В 2014 году в Уфе впервые прошел Международный кинофестиваль национального и этнического кино «Акбузат».

С 2006 года существует мультимедийный проект «Лица России», целью которого является знакомство широкой аудитории с жизнью, культурой и традициями разных народов России. В рамках проекта было создано около 45 документальных фильмов о представителях разных российских этносов.

При государственных университетах существуют творческие лаборатории, которые занимаются подготовкой визуальных исследований (этнографических фильмов). Например, в Пермском государственном университете под руководством кандидата филологических наук Е. М. Четиной работает лаборатория культурной и визуальной антропологии, в Новосибирском государственном университете – Центр визуальных информационных технологий, созданный кинорежиссером Р. М. Ерназаровой.

Несмотря на длительный период застоя, российское этнографическое кино, имея под собой серьезные основы, в настоящее время располагает всеми перспективами дальнейшего развития. Традиции реалистической «киноправды», самопрезентации культур, зародившиеся на Западе, обогатили отечественный опыт и составляют основу противоречий между сложившимися в России киношколами этнографического фильма. В современную эпоху, когда визуальная культура становится повседневной средой жизни человека, а визуальные медиа доступны и доминируют во всех сферах человеческой жизни, кино как альтернативный инструмент постижения культуры становится все более востребованным.

### Литература

1. Магидов В. М. Визуальная антропология как социокультурное явление в ретроспективе и перспективе современного исторического знания // Государственное бюджетное учреждение «Московский дом национальностей» [Электронный ресурс]: публикации. – URL: [http://www.mdn.ru/cntnt/blocksleft/menu\\_left/nacionalny/publikacii2/stati/v\\_m\\_magido.html](http://www.mdn.ru/cntnt/blocksleft/menu_left/nacionalny/publikacii2/stati/v_m_magido.html). – Загл. с экрана.
2. Руби Дж. Визуальная антропология // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: сб. науч. ст. / под ред.: Е. Ярской-Смирновой, В. Романова, В. Круткина. – Саратов: Научная книга, 2007. – С. 398–412.
3. Максимова И. Е., Клиценко Ю. В. «Индейцы Сибири»: эвенки в советских игровых фильмах 1920–1930 гг. // Сибирская Заимка. История Сибири в научных публикациях [Электронный ресурс]. – URL: <http://zaimka.ru/maksimova-evenki/>. – Загл. с экрана.
4. Головнёв И. А. Чукотская экспедиция А. Литвинова. Финал советского этнокино // Уральский исторический вестник. – 2014. – № 3 (44). – С. 118–127.

5. Головнёв А. В. Антропологическое кино и фестивальное движение // Российский фестиваль антропологических фильмов [Электронный ресурс]. – URL: <http://rfaf.ru/rus/raff/315>. – Загл. с экрана.

### References

1. Magidov V.M. Vizual'naya antropologiya kak sotsiokul'turnoe yavlenie v retrospektive i perspektive sovremennogo istoricheskogo znaniya // Gosudarstvennoe byudzhethoe uchrezhdenie «Moskovskiy dom natsional'nostey» [Elektronnyy resurs]: publikatsii. – URL: [http://www.mdn.ru/cntnt/blocksleft/menu\\_left/nacionalny/publikacii2/stati/v\\_m\\_magido.html](http://www.mdn.ru/cntnt/blocksleft/menu_left/nacionalny/publikacii2/stati/v_m_magido.html). – Загл. с экрана.
2. Rubi Dzh. Vizual'naya antropologiya // Vizual'naya antropologiya: novye vzglyady na sotsial'nuyu real'nost': sb. nauch. st. / pod red.: E. Yarskoy-Smirnovoy, V. Romanova, V. Krutkina. – Saratov: Nauchnaya kniga, 2007. – P. 398–412.
3. Maksimova I.E., Klitsenko Yu.V. «Indeytsy Sibiri»: evenki v sovetskikh igrovykh fil'makh 1920–1930 gg. // Sibirskaya Zaimka. Istoriya Sibiri v nauchnykh publikatsiyakh [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://zaimka.ru/maksimova-evenki/>. – Загл. с экрана.
4. Golovnev I.A. Chukotskaya ekspeditsiya A. Litvinova. Final sovetskogo etnokino // Ural'skiy istoricheskiy vestnik. – 2014. – № 3 (44). – P. 118–127.
5. Golovnev A.V. Antropologicheskoe kino i festival'noe dvizhenie // Rossiyskiy festival' antropologicheskikh fil'mov [Elektronnyy resurs]. – Elektron. dan. – URL: <http://rfaf.ru/rus/raff/315>. – Загл. с экрана.

УДК 79.01/.09

### ЗНАКИ В ВИЗУАЛЬНОМ МИРЕ

*Светлаков Юрий Яковлевич*, доцент кафедры фотовидеотворчества Кемеровского государственного института культуры (г. Кемерово, РФ).  
E-mail: [svetlakov38@mail.ru](mailto:svetlakov38@mail.ru)

В статье рассматриваются особенности визуального восприятия различных знаков в области искусства и культуры, анализируются способно-

сти человека видеть мир дискретно и континуально, рассматриваются различные виды знаков в визуальной культуре: от азбуки до кинематографа; анализируется язык символов в сновидениях на примере работ Эриха Фромма и Юрия Лотмана и Альфреда Хейдока; анализируется цветовая символика фильмов; рассматриваются различные практики монтажа для управления вниманием зрителя; изучается связь кинематографа с живописными произведениями; анализируется монтаж Льва Кулешова и Сергея Эйзенштейна как монтаж знаков; высказывается предположение, что кино оперирует в большей степени визуальными знаками; делается вывод, что природным свойством кинематографа является визуальность, которая базируется на знаках-образах.

**Ключевые слова:** знак, образ, видение, дискретность, значение, ассоциация, семиотика, знаки в танце, знаки во снах, знаки в искусстве, знаки в кино, символы, буквы, семиотические процессы, эффект Кулешова, иероглиф, изображение.

## SIGNS IN THE VISUAL WORLD

*Svetlakov Yuri Yakovlevich*, Associate Professor of Department of Photovideocreativity, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: svetlakov38@mail.ru

The article examines the features of visual perception of various signs in the field of art and culture, analyzes a person's ability to see the world in discrete and continuum, various types of signs in visual culture: from the alphabet to the cinema; analyzes the language of symbols in dreams on the example of the works of Erich Fromm, Yuri Lotman and Alfred Haydock; analyzes the color symbolism in movies; discusses the various practices of installation to control the viewer's attention; examines the relationship of cinema with paintings; examines the installation of Lev Kuleshov and Sergei Eisenstein as the installation of signs; it is suggested that cinema operates on a largely visual signs; it is concluded that a natural property of cinema is visual, which is based on the signs the images.

**Keywords:** sign, image, vision, resolution, meaning, association, semiotics, signs in the dance, signs in dreams, signs in art, characters in movies, characters, letters, semiotic processes, the Kuleshov effect, character, image.

Начнём с того, что для ощущения окружающего мира человек наделён пятью-шестью чувствами и то в ограниченном диапазоне: например, зрение от 389 до 740 нм – узкая часть спектра электромагнитных волн, слух от 20 до 20 000 Гц (зависит от возраста). Известно, что 80 % информации мы получаем через зрение. Остальные 20 % приходятся на другие органы чувств. Ведь не даром говорится: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать». Глаз воспринимает изображение и переводит его в импульсы, которые по зрительным нервам проводят изображение к коре головного мозга, где и происходит его обработка. Объективно ли наше зрение? Допустим, вы видите часы. Свет, отраженный от них, проходя через хрусталик (объектив) глаза, согласно физическим законам оптики преломляется и отображается на сетчатке в перевернутом виде. Дальше изображение по нервным окончаниям попадает в зрительный участок мозга, а вестибулярный аппарат всё ставит на свои места: переворачивает часы в нормальное положение: вверху небо, внизу – земля. Так что весь видимый мир мы видим вверх ногами.

Что случится, если обратно перевернуть весь мир перед взором? Такие опыты велись. Более ста лет назад американский психолог, исследователь из Калифорнийского университета Джордж Стреттон надел очки, которые перевернули мир вверх ногами, и почувствовал себя довольно неуверенно. Зрение оставалось четким, но предметы казались какими-то странными. «Создавалось впечатление, – писал он в дневнике, – что эти смещённые, фальшивые, иллюзорные образы находились между мною и объектами как таковыми... Вещи виделись одним образом, а мыслились совершенно другими» (цит. по [2]). На четвертые сутки его организм освоился в необычном мире. А когда очки были сняты, переход в неперевернутый мир произошел удивительно быстро, в течение примерно двух часов. Другой американский исследователь Дж. Петерсон тоже надел переворачивающие очки, как и в опыте Стреттона, неприятные ощущения кончились через несколько дней, и он не замечал переворачивающих линз до конца опыта, будто родился с ними. Люди, работающие с микроскопами или телескопами, быстро приучаются к тому, что правая сторона в поле зрения – это левая, и наоборот. Астрономов не волнует перевернутое изображение Луны в телескопе, а фотографы, снимающие старыми камерами, не обращают внимание на то, что объект в кадре – вверх ногами. Действительность находится не в окружении человека, а в его внутреннем видении. Видят мир не глаза, а мозг.

Вероятно, в былые времена человек видел весь мир весь сразу – континуально. Со временем, когда надо было сосредотачивать внимание на конкретном деле (шить шкуры, разводить костёр и т. д.), человек приучил себя видеть мир мозаично – дискретно, а потом из отдельных картинок складывать видимый образ. Проще говоря, раньше видел весь пейзаж с ёлкой, теперь отдельно лес, ёлку, ветку, шишку. Но как же человек стал понимать и отличать, что это ёлка, а это шишка, «это стул – на нём сидят, это стол – за ним едят»? Его этому обучили. Ещё в детстве по принятому между людьми договору стали называть вещи своими именами. Ребёнок видит картинку, а мама твердит: «Это папа, это козёл, это ложка, это вилка. Эта рука называется правая, а эта левая. Запомнил? Ну-ка скажи мне теперь, в какой руке ты держишь палку?» Вначале дитя познает мир телом. Для этого ему, рассказывая сказочки про сороку-белобоку, поочередно загибают и разгибают пальчики, так что он начинает их узнавать и использовать. «Сорока-ворона кашу варила... Этому дала, этому дала...» Ребёнок запоминает, но чаще сам создает свои «этикетки». Вернитесь в детство, попробуйте вспомнить себя в доязыковый период. Лев Толстой помнил, как его пеленали. «Помню, что все любили меня, но зачем же так издевались?»

В дальнейшем разнообразнейшие значения знаков закрепляются во множестве ассоциаций в процессе жизненной практики. Этикетки со словами записываются в файл – долговременную память подсознания, а потом в нужный момент в доли секунды зрительный образ извлекается из памяти как образ-ярлык или наклейка, которая накладывается на предмет или явление природы.

Знак – это условный графический символ, используемый для переработки, хранения и передачи информации. Знак – это материальный объект, обозначающий не только самоё себя, но и что-то другое, что придает знаку его значение. Знаки разнообразны как по форме, так и по своему содержанию. Наука о знаковых системах называется семиотикой.

Повседневная жизнь человека наполнена символами и знаками, которые регулируют его поведение, что-то разрешая, что-то запрещая, подсказывая или указывая. В основе знаков лежат точка, линия, треугольник, квадрат, круг, а также знаки для обозначения планет, звезд и стихий или для обозначения самого человека. К знакам относятся известные математические символы, знаки Зодиака, астрономические символы, музыкальные символы, топографические знаки, воинские знаки отличия и т. д. Даже

звуки и запахи в определенных обстоятельствах тоже способны играть роль знаков. Есть знаки, сохранившиеся с незапамятных времён, – это так называемые рисунки-петроглифы.

Знаки бывают самые разные: зарубка на дереве, указатель, алфавит, узелок на память, флаг, буква и т. п. Показанный кому-то кулак обозначает угрозу. Кружок на географической карте обозначает город. Футболистам хорошо понятен жест судьи, поднимающего над головой небольшую карточку жёлтого цвета. Можно ли представить себе жизнь без дорожных знаков? Такие знаки, как «Осторожно, дети» или «Поворот налево запрещён» обладают похожестью на объект. Пока не были изобретены радио и телефон, люди пользовались простыми знаками. Например, азбука Морзе или сигнализация с помощью флажков. Таким способом можно транслировать речь с помощью элементарных визуальных знаков. Устные команды постепенно вытесняются простыми зрительными сигналами. Визуальное уже не желает быть иллюстрацией к слову. Хотя и слово тот же знак.

Знаками являются буквы. Собственно знаками являются слова, которые мы собираем из букв. Казалось бы, буква-знак – бессмысленное изображение. Когда мы пишем письмо, то на самом деле создаём рисунок из букв. Даже египетские иероглифы с их образными знаками визуально богаче современной азбуки. Я уже не говорю о нашей забытой ВсеЯСветной Азбуке, где каждая буква имела своё написание, смысловое значение, звук, цвет, запах, по-особому двигалась, изменялась. Представляете, какой огромный информационный диапазон исходил даже от одной буквы! О ВсеЯСветной Грамоте я первый раз услышал в 1989 году в Москве от её возродителя Анания Фёдоровича Шубина-Абрамова.

От него я узнал, что более 7500 лет назад на Землю была привнесена грамота, которая была с изначального сотворения Миров. Азбука была из 147 букв. Представляете, какой объём информации содержало всякое слово! Диапазон общения был в пять раз больше. Было 147 букв, а сейчас осталось всего 33 и то в теновом отображении. Была и другая Азбука, для посвященных, из 1234 букв. По ряду причин ВсеЯСветная Грамота долгие годы хранилась в строгом секрете, тайно передавалась из поколения в поколение.

Наш соотечественник Пётр Петрович Орешкин на базе ВсеЯСветной Грамоты нашёл ключ к дешифровке и этрусских зеркал, и фестского диска, и надписей древних египтян, и других древнейших документов. Древней-

шие документы написаны посредством различных алфавитных систем, но на одном языке, и здесь лежит ключ к их дешифровке. Знаки – разные, язык – единый. С ксерокопией рукописи книги Петра Орешкина меня познакомил в Санкт-Петербурге редактор газеты «За русское дело» Олег Гусев. Сама книга была издана скромным тиражом в одном из университетов Рима. Об авторе, кроме того, что он окончил институт имени Горького в 1962 году и работал журналистом в московских журналах, к сожалению, ничего не известно. Понимание смысла букв даёт ключ к расшифровке слова. Но от каждой буквы сохранилось лишь теневое отображение. Несмотря на это многие произведения литературы не могли бы сохраниться до нашего времени, не будь они переведены в форму рукописного текста.

Использование жестов вместо голосового общения может быть предпочтительно в тех ситуациях, где передавать информацию голосом или невозможно, или представляет трудности. У разных народов один и тот же жест воспринимается по-разному. Например, кивок головой у русских означает знак согласия – *да*, у болгар – *нет*. Каждый жест подобен слову, а слово может иметь несколько различных значений. У нас движение кистью руки к себе истолковывается не иначе, как «Подойди ближе». У арабов этот жест воспринимается как знак прощания: «Уходи!»

Для психолога Эриха Фромма язык сновидения – это язык символов, он говорит о сновидениях как о забытом языке: «Язык символов – это такой язык, с помощью которого внутренние переживания, чувства и мысли приобретают форму явственно осязаемых событий внешнего мира» [5]. На языке снов с нами говорит наше подсознание. Важно научиться понимать свои сновидения, ведь мы треть своей жизни проводим во сне. Нельзя анализировать сновидение, если не известны ассоциации видевого сна. При попытке расшифровать смысл сна, основываясь только на событиях, которые в нём происходили, мы услышим лишь рассказ, который зачастую лишён всякой логики. То же происходит и со знаками во сне. Ведь важно вовсе не то, что видит человек, а то, что он переживает в ответ на увиденные образы. Но как говорит пословица «Сон правду скажет, да не всякому». Есть рассказы о совершённых во сне научных открытиях. Всем известен пример, что Д. И. Менделеев свою Периодическую систему химических элементов увидел во сне. Сон нужен нашему мозгу не для отдыха, а для работы. Сон – путь познания самого себя. Во сне происходит создание фильмов, стихов, музыки. В Ветхом Завете рассказывается, как

Авраам впал в крепкий сон, в котором Бог открыл ему судьбу его потомков (Быт.15:12–16). Настоящие вещие сны – явление крайне редкое. Сон обладает ещё одной особенностью. Сон является сообщением от какого-то источника. Этот источник может быть по разумению каждого из нас, в зависимости от нашей веры, знаний, национальности и т. д. Юрий Лотман называет сон «отцом семиотических процессов», он пишет: «Древние римляне видели в снах предсказания богов, а современные фрейдисты – голос подавленной сексуальности. Если обобщить все эти истолкования, подведя их под некую общую формулу, то мы получим представление о скрытой в таинственных глубинах, но мощной власти, управляющей человеком. Сну необходим истолкователь – будет ли это современный психолог или языческий жрец. У сна есть еще одна особенность – он индивидуален, проникнуть в чужой сон нельзя. Следовательно, это принципиальный “язык для одного человека”» [4]. Пересказать сон так же трудно, как, скажем, пересказать словами музыкальное произведение. Сон – посредник между двумя мирами: духовным и материальным. В состоянии сна можно делать крупнейшие открытия, изобретения, предсказания. Для этого надо научиться управлять снами. Вспомнил рассказ писателя Альфреда Хейдока «Человек, читавший эпитафию на собственной могиле» об этой увлекательной «реальности». Приведу его в сокращённом варианте, но используя слова автора: «Когда началась серия снов, внутреннее чувство подсказало ему, что он видит одну из своих прошлых жизней – жизнь почтенного бюргера в каком-то германском городе, названия которого он не знал. А своё собственное имя он узнал: он был Эрнест Шпигель. По внешним предметам он определил примерное время своего прошлого рождения – это середина XIX века. Прошло несколько лет – военная волна забросила Т. в германский город Изерлой. Это был город его снов. Он узнавал улицы, площади, дома. Сны из области фантастики шагнули в явную конкретность. Он отправился в учреждение и упросил архивариуса выбрать из старых бумаг сведения об Эрнесте Шпигеле. И через пару дней Т. держал справку о том, когда родился, где проживал, на ком женился и где похоронен. Т. решил проверить все сведения и начал с кладбища. После поисков он очутился перед памятником, на котором прочел собственное имя» [6].

Обряды и ритуалы, по существу, – это самые древние знаки. Знак в танце является носителем наследственной памяти, которая передаётся из поколения в поколение, притом что смысл передаваемого и его происхож-

дение толкованию танцующего не подлежит. Тайные знания сохранялись и передавались в танцах. Каждому племени давалась часть знаний, закодированных в знаках движения. Собираясь на мистерии, люди, танцуя в своё удовольствие, не понимали, что посвящённый в тайны жрец мог считывать с движения информацию. Говорят, что непосвящённому в таинства индийской культуры почти невозможно разгадать смысл их танцев. Снимая разнообразные танцы народов мира на фестивале в Испании, я решил индийский танец снять только на крупном плане лица танцовщицы. Удивительно, что, не зная значений поз, движений, только через взлёт ресниц, взгляд, мудры из пальцев я погрузился в понятный мне загадочный мир. Г. Гурджиев рассказывает о священных танцах в одном из монастырей: «Эти танцы были своего рода книгами. Так же, как это теперь делается на бумаге, некогда определенная информация была запечатлена в танцах и передавалась из века в век людям последующих поколений. И эти танцы считались священными» [1].

Никто не спорит, что белый цвет – символ добра, черный – зла. А вот в фильме «Александр Невский» всё наоборот. Немецкие рыцари в белом, русские во всём чёрном, скорее, в сером. Гёте писал, что желтый цвет радует глаз, расширяет сердце, бодрит дух; синий цвет, наоборот, представляет всё в печальном виде. Цвет, конечно, сам по себе содержит определённый смысл, но в каждой национальной культуре складывается своя символика цвета. У некоторых поэтов цвет превращается в устойчивый символ. У разных народов обозначения цвета имеют разные толкования. У одного из негритянских племён существует лишь два слова для описания всего многообразия цветовой гаммы: все теплые цвета (красный, оранжевый, желтый) имеют одно общее наименование, а все холодные (голубой, фиолетовый, зелёный) – другое.

Любое сценическое произведение – это сложная система, включающая в себя разнообразные «знаки». А для понимания языка знака требуются определённые интеллектуальные усилия зрителя. Например, язык китайской классической оперы, этого древнего искусства, располагает рядом твёрдо установленных знаков: грим актёров, пантомима и другое. Если эти знаки не освоить, то ничего не поймёшь. Об умении видеть и понимать знаки говорил М. В. Ломоносов: «Все мы глядим с удивлением на картину, когда видим изображённую в ней натуру или страсть человеческую...

Но те, кто способен наслаждаться ещё и растворением красок, соединением тени и света, двойственное увеселение чувствуют» [3]. «Двойственное увеселение» следует понимать не как перенасыщение человека информацией об искусстве, а как ключ к восприятию и пониманию.

История мирового кинематографа началась с немого кино, где звуки не играли особой роли и большинство воспринимаемой информации, за исключением небольших текстовых вставок, шло с помощью мимики и движений актёров, стало быть, знаков. Многие полагают, что камера объективно «реалистична», не ведая, насколько снятое зависит от личности кинооператора. Не устану повторять слова великого оператора Сергея Павловича Урусевского: «Когда волнуюсь я во время съёмки – волнуется потом и зритель. Когда равнодушен я – равнодушен и зритель». Применение различных объективов, специальных способов обработки плёнки, особых приемов съёмки – всё это попытки выразить мир, не отразить, а выразить! Сравните живопись и кино. Манера Сезанна напоминает кадры, снятые сверхширокоугольным объективом, который искажает изображение. Все фильмы построены почти на одних знаках и на их соединении, можно только говорить об элементах картины. Знаменитый «эффект Кулешова». Экспериментируя с кусками старой плёнки, он открыл эффект, состоящий в том, что монтажное сочетание кадров может придавать им различный смысл, изменять их содержание. Лев Кулешов писал о том, что для того чтобы сделать картину, режиссёр должен скомпоновать беспорядочные и несвязные куски плёнки в одно целое и сопоставить их в наиболее выгодной последовательности, так же, как ребенок составляет из разбросанных кубиков с буквами целое слово. Для доказательства Л. Кулешов брал крупный план актёра Мозжухина, монтировал его то с кадром играющего ребёнка, то с кадром девушки, то с кадром тарелки с супом. От сопоставления двух кадров рождалось новое содержание, которого не было раньше. В первом случае Мозжухин умилялся игрой ребенка, во втором – печалился, а в третьем испытывал чувство голода. Сергей Михайлович Эйзенштейн называл кадры ячейками. Вслед за Львом Кулешовым он тоже усматривал в монтаже безграничные возможности кино, рассматривал кадр как знак, как иероглиф. В статье «Монтаж 1938» он писал о том, что два куска плёнки, поставленные рядом, обязательно соединяются в сознании смотрящего в новое качество, что сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму, а на произведение. С. М. Эйзен-

штейн любил показывать принципы композиции путём «раскадровки» произведений живописи, таких как «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, «Буря над Толедо» Эль Греко, «Боярыня Морозова» В. Сурикова, «Не ждали» И. Репина, «Оборона Петрограда» А. Дейнеки и других. Разделяя картину на кадры различной крупности и располагая их в определённом смысловом порядке, как бы оживляя картины, находил в них определённые знаки. Все помнят знаменитых вскакивающих львов в фильме «Броненосец “Потёмкин”». Соединение в фильме трёх кадров разных каменных львов, спящего, поднимающегося и вскочившего, создали у зрителя впечатление ожившей скульптуры. Возникла метафора, описанная в сотнях статей по кино.

Мне как кинооператору важнее изображение, чем слово, ибо им можно сказать больше, чем словами. Первые свои фильмы я снимал без слов. Изображение и музыка. Режиссёр документального кино Эдгар Бартенёв тоже работает по принципу «не говорить больше, чем говорит кадр, изображение».

Мы создали звуковой мир, аудиоспособ общения, забывая о том, что 80 % информации приходит через зрение, через видимый знак, через зримый образ. Сегодня поток информации стал настолько велик, что в словесном выражении получать знания становится почти не возможно. Словами можно описать знаки, истолковать их, но слова не могут заменить знаки. Если в прошедших столетиях люди учились говорить и как говорить, то в следующих тысячелетиях они будут учиться молчать и мыслить.

Вслушайтесь в слово «образ» – слышится «обрезать», некое ограничение. Иными словами, образ – это поток восприятия, имеющий предел. Похоже на работу кинооператора, когда он компонует кадр – обрезает всё лишнее. Что же такое образ, который воспринимается нами? Образ – это слепок с куска жизни, некий объём памяти о пережитом. Образ возникает произвольно и хранится в определенном месте.

Знаком может быть всё, что напоминает нам о каких-то образах, что вызывает их из памяти. Знаки – это узелки на память. Ещё Гегель говорил о том, что сознание перекодирует воспринятое и пережитое с помощью знаков. Наши предки понимали язык природы. Чтобы восстановить утраченную связь с природой, нужно тренироваться каждый день в мироощущении, наблюдать за собой и за знаками, которые нам посылает Космос в каждое мгновение нашей жизни.

## Литература

1. Гурджиев Г. И. Встречи с замечательными людьми. – М.: Летавр, 1994. – 283 с.: ил.
2. Демидов В. Е. Как мы видим то, что видим. – М.: Знание, 1979.
3. Ломоносов М. Избранные философские произведения [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Руниверс. – М., 1950. – 759 с. – URL: <http://www.runivers.ru/lib/book6253/146770/>
4. Лотман М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
5. Фромм Э. Забытый язык: введение в науку понимания снов, сказок, мифов. – М.: АСТ, 2009. – 256 с.
6. Хейдок А. Радуга Чудес [Электронный ресурс]: сайт, посвящённый А. Хейдоку. – URL: [http://www.hejdok.ru/w\\_rainbow.html](http://www.hejdok.ru/w_rainbow.html).

## References

1. Gurdzhiev G.I. Vstrechi s zamechatel'nymi lyud'mi. – M.: Letavr, 1994. – 283 p.: il.
2. Demidov V.E. Kak my vidim to, chto vidim. – M.: Znanie, 1979.
3. Lomonosov M. Izbrannye filosofskie proizvedeniya [Elektronnyy resurs] // Elektronnaya biblioteka Runivers. – M., 1950. – 759 p. – URL: <http://www.runivers.ru/lib/book6253/146770/>
4. Lotman M. Semiosfera. – SPb.: Iskusstvo-SPB, 2000. – 704 p.
5. Fromm E. Zabytyy yazyk: vvedenie v nauku ponimaniya snov, skazok, mifov. – M.: AST, 2009. – 256 p.
6. Kheydok A. Raduga Chudes [Elektronnyy resurs]: sayt, posvyashchenny A. Kheydoku. – URL: [http://www.hejdok.ru/w\\_rainbow.html](http://www.hejdok.ru/w_rainbow.html).

УДК 378:7.092

## МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ: ОПЫТ ПРОВЕДЕНИЯ УЧЕБНЫХ МЕДИАПРОЕКТОВ

*Борздунов Вадим Николаевич*, кандидат химических наук, доцент, доцент кафедры педагогики и психологии, начальник управления информатизации, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [VadimNB@hotmail.com](mailto:VadimNB@hotmail.com)

В статье освещается инновация в сфере медиаобразования, по организации образовательного видеотворчества, поддержки талантливых обучающихся и их педагогов, активно использующих медиа и информационно-коммуникационные технологии. Описан опыт работы по проведению медиа-практик, медиа-проектов и областного конкурса «Анимация. Школа. Кузбасс». Показана целесообразность осуществления медиа-проектов, приводящих к реальным результатам – продуктам проектной деятельности.

**Ключевые слова:** видеотворчество, медиапроект, метод проектов, учебный проект, информационно-коммуникационные технологии, педагогическая деятельность, конкурс.

## **MEDIA EDUCATION: EXPERIENCE OF EDUCATIONAL MEDIA PROJECTS**

*Borzdun Vadim Nikolaevich*, PhD in Chemistry, Associate Professor, Department of Education and Psychology, Head of Information Management, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: VadimNB@hotmail.com

The article highlights the innovation in the field of media education, on the organization of the educational video creativity, support of talented learners and their teachers actively using the media and information and communication technology. The experience of working for the media practices, media projects and regional competition “Animation. School. Kuzbass”. The expediency of implementation of media projects that lead to real results: the project activities products.

**Keywords:** video creativity, media project, project method, project learning, ICT, pedagogical activity, competition.

Процесс информатизации во всем мире принято расценивать как ключевое условие успешного развития общества, доминирующую тенденцию развития цивилизации в XXI веке. Информационно-коммуникационные технологии открывают принципиально новые перспективы для социальной сферы (образования и искусства). Благодаря стремительному развитию средств информационно-коммуникационных технологий возникает новая, информационная среда обитания и жизнедеятельности сотен миллионов людей, активно формируется информационное общество. Значение

широкого внедрения информационно-коммуникационных технологий в социальную среду подчеркивается в отечественных и международных документах, освещающих особенности развития в условиях продвижения к информационному обществу и обществу знаний. Роль информационно-коммуникационных технологий как важнейшего средства роста имеющегося культурного, образовательного и научно-технологического потенциала страны подчеркивается в Стратегии развития информационного общества в Российской Федерации, выдвигающей в качестве глобальной задачи современности необходимость уже в среднесрочной перспективе обеспечить Российской Федерации достойное место среди лидеров глобального информационного общества.

Мы живем в век высоких технологий, которые продолжают развиваться и усовершенствоваться. Это компьютеры и сотовые телефоны, цифровое телевидение и спутниковые системы навигаций, видеотелефоны и многое другое. Люди получают огромную пользу от использования всех этих современных технологий.

Также важно понимать роль искусства в жизни общества, которая во все времена и у всех народов была чрезвычайно высока. История запечатлела немало случаев, когда восприятие прекрасного становилось непосредственным импульсом для тех или иных свершений, для изменения образа жизни. Роль современного искусства также чрезвычайно важна. Это обусловлено возрастанием в наши дни значения культуры в качестве важнейшего механизма для обеспечения самопознания и саморазвития человека во взаимодействии с окружающим миром. Современное искусство обладает возможностями, позволяющими открывать таланты нового времени. Опираясь на силы общества, оно непрерывно стремится к покорению горизонтов, неся в себе мощный эмоциональный заряд.

Реализация комплексного подхода требует от отечественного образования системного решения проблем совершенствования качества обучения, обновления педагогических методик и технологий, а также способов контроля эффективности обучения. Исходя из вышеизложенного, становится важным понимание необходимости создания условий для реализации воспитательно-образовательного процесса с использованием информационно-коммуникационных технологий и методик, применяемых в современном искусстве (в частности, в видеотворчестве). В качестве актуальной педагогической формы реализации данных идей необходимо использовать проектные технологии, приводящие к созданию мультимедий-

ного продукта. Работа над данным проектом позволит обучающимся увидеть новые грани современного искусства и его бесконечные возможности, повысит их медиаграмотность.

«Медиаграмотность» помогает обучающимся рассматривать медиа под критическим углом зрения, с пониманием значимости их в жизни. Медиаграмотный обучающийся должен быть способен критически и осознанно оценивать медиаматериалы (фото, видео, тексты), поддерживать критическую дистанцию по отношению к популярной культуре и сопротивляться манипуляциям. В более специфической терминологии обучение медиаграмотности должно предоставить обучающимся возможность:

- развивать навыки работы с медиа, необходимые для активного конструирования реальности;
- получать знания социального, культурного, политического и экономического значения этих конструкций и распространяемых ими ценностей;
- развивать критическое и эстетическое восприятие;
- владеть различными технологиями для создания медиаматериалов;
- осознавать влияние множества мотивов (организационных, технических, социальных, культурных, политических и экономических) на конструкторов медиаматериалов;
- понимать, что каждый человек вовлечен в селективный и аналитический процесс исследования медиаматериалов [1, с. 235].

В течение последних семи лет осуществлялась активизация деятельности по созданию мультимедийных проектов в образовательных учреждениях Кемеровской области (детские сады, образовательные учреждения начального, основного, среднего, дополнительного, коррекционного, средне-специального и высшего образования). Цель всех работ в данном направлении – стимулирование образовательного видеотворчества, поддержки талантливых обучающихся и их педагогов, активно использующих медиа и информационно-коммуникационные технологии, способствующие развитию системы образования Кузбасса. Работы проводились как в виде медиапрактик, в виде отдельных медиапроектов, так и в виде областного конкурса «Анимация. Школа. Кузбасс».

Опорным понятием в сложном слове «медиапроект» является слово «проект», которым принято обозначать уникальную деятельность, имеющую начало и конец во времени, направленную на достижение заранее определённого результата (или цели), создание определённого, уникального

продукта (или услуги) при заданных ограничениях по ресурсам и срокам, а также требованиям к качеству и допустимому уровню риска. Таким образом, медиапроект – это уникальная медиатебельность активного типа, имеющая начало и конец во времени и направленная на создание определённого уникального медиапродукта [2, с. 41].

Во-первых, остановимся, на индивидуальных и групповых работах, осуществляемых как в виде медиапрактик (в различных образовательных учреждениях), так и отдельных медиапроектов, приводящих к созданию мультимедийного продукта: видеофильма, мультипликации, анимации и т. д.

Любой проект в области видеотворчества направлен на создание мультимедийного продукта и предполагает в процессе его реализации, что обучающиеся придумают сценарий, сделают раскадровку, а в конце проекта снимут (создадут) свой видеоряд, на основе которого смонтируют итоговый продукт.

В ходе данного типа проектов решаются следующие задачи: осуществление развития творческих способностей; развитие навыков работы в коллективе; осуществление совместной деятельности обучающихся разных возрастов по теме съёмки, сценария и постобработки видео; формирование и развитие умений делать авторскую заявку и выстраивать съёмочный процесс; обучение детей основам и развитие у них навыков видеосъёмки (фотосъёмки); развитие (или формирование) умения оценивать продукт проекта и деятельность в ходе его создания. В качестве практического результата в проекте получаем: разработанную авторскую заявку; раскадровку анимационного (видео) фильма; отснятый видеоматериал (фотоматериалы) на определенную тему; монтаж отснятых материалов (готовый фильм, видеоролик) и их озвучка (в случае необходимости).

В основном, медиапроект связан с коллективной деятельностью, поэтому дети в процессе обучения учатся учитывать мнения коллег и находить компромиссные решения. Такой вид деятельности, как создание анимационного (видео-) фильма развивает творческое мышление и коммуникативные качества. По окончании проекта дети получают навыки самостоятельного воплощения своих идей, выстраивания сюжета при помощи правильного написания авторской заявки, съёмки и монтажа. Познакомятся с основами фото- или видеосъёмки (в том числе с жанрами), с программой для видеомонтажа. Учащиеся приобщаются к новому виду

искусства – визуальному (в том числе анимационному кино, фотографии и т. д.).

Активизация познания и повышение мотива на обучение и участие в проекте обучающихся, в том числе, могут осуществляться через вопросы, направляющие проект, например: «Как снять свой анимационный фильм? Почему снимать нужно правильно? Нужен ли монтаж? Почему важен сценарий?» и т. д.

В качестве учебных материалов возможно использовать пособие [3], в котором предложены данные о классификации учебных фильмов, возможности для представления и освоения учебной информации. Приведены правила работы с камерой, формирования композиции при съемке видеоматериалов и т. д.

Во-вторых, рассмотрим важность проведения конкурсов видеотворчества, в частности, областного конкурса «Анимация. Школа. Кузбасс».

В мае 2015 года состоялся очный этап областного конкурса «Анимация. Школа. Кузбасс», проводимый в пятый раз по инициативе Департамента образования и науки Кемеровской области. Каждый год конкурс посвящается какой-либо важной теме: Год литературы в Российской Федерации, Год ветеранов – Год Великой Победы в Кузбассе. Конкурс проводится при поддержке трех кузбасских образовательных учреждений: ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», ГОУ «Кузбасский региональный институт развития профессионального образования», ГОУ СПО «Кемеровский педагогический колледж».

Из года в год растет количество участников конкурса и работ, представленных для рассмотрения, так, например, в 2015 году в конкурсе приняли участие 205 конкурсантов из 42 учреждений и организаций, 18 территорий области. Участники представили 90 анимационных роликов в различных номинациях. Все работы участники разместили в сети Интернет для открытого просмотра. Ещё одна уникальность данного конкурса в том, что в нем приняли участие представители различных образовательных учреждений – от детского сада до вуза, при этом самым маленьким участникам – 5 лет.

Конкурс проводился в два этапа: на первом этапе (заочном) осуществлялось экспертное рассмотрение всех представленных работ (каждую работу рассматривали несколько экспертов); на втором этапе (очном) – проведение презентаций более двух десятков конкурсных работ. На очный тур конкурса были приглашены все участники конкурса. По итогам конкурс-

ных испытаний определились победители (по одному в каждой номинации) и лауреаты.

Главной целью проведения конкурсов, как видно из всего вышеизложенного, является стимулирование видеотворчества, поддержка талантливых обучающихся и их педагогов, активно использующих медиа и информационно-коммуникационные технологии.

Работа современного преподавателя невозможна без применения в своей педагогической деятельности информационных технологий. Создание медиапроектов повышает учебную мотивацию обучающихся, настраивает на успешность обучения, формирует коммуникативную компетенцию у ребенка, расширяет его кругозор, развивает эстетически. Метод проектов создает положительную мотивацию на самообразование.

Благодаря реализации различных образовательных проектов в области визуальных искусств, в условиях применения информационно-коммуникационных технологий можно не только узнать много нового о преимуществах и недостатках новых технологий, но и окунуться при этом в творческую среду, пополнив свой «креативный запас».

Успешный опыт реализации представленного подхода в работе показывает высокую эффективность данных технологий, убеждает нас в глубокой связи образовательных, информационных визуальных технологий, эффективной организации обучения в информационно-коммуникационной среде, что во многом определяет наш дальнейший поиск новых путей и возможностей совершенствования обучения учащихся, подготовки студентов на основе современных технологий.

## Литература

1. Рустамова Н. Р. Медиаобразование – успех интеллектуального развития молодого поколения [Электронный ресурс] // Збірник наукових праць Військового інституту Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2013. – Вып. 44. – С. 235–238. – URL: [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Znpviknu\\_2013\\_44\\_42.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Znpviknu_2013_44_42.pdf)
2. Фатеева И. А. Новые технологические форматы медиаобразовательных проектов // Вестник Челябинского государственного университета. – 2015. – № 5 (360). – С. 40–46.
3. Бурдюкова Е. В. и др. Видеоматериалы и сетевые видеосервисы в работе учителя: практ. пособие. – М.: БИНОМ. Лаборатория знаний, 2008. – 90 с.

## References

1. Rustamova N.R. Mediaobrazovanie – uspekh intellektual'nogo razvitiya molodogo pokoleniya [Elektronnyy resurs] // Zbirnik naukovikh prats' Viys'kovogo institutu Kiivs'kogo natsional'nogo universitetu imeni Tarasa Shevchenka. – 2013. – Vyp. 44. – P. 235–238. – URL: [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Znpviknu\\_2013\\_44\\_42.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Znpviknu_2013_44_42.pdf)
2. Fateeva I.A. Novye tekhnologicheskie formaty mediaobrazovatel'nykh proektov // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2015. – № 5 (360). – P. 40–46.
3. Burdyukova E.V. i dr. Videomaterialy i setevye videoservisy v rabote uchitel'ya: prakt. posobie. – M.: BINOM. Laboratoriya znaniy, 2008. – 90 p.

УДК 004.032.6:378.147

### **ФОРМИРОВАНИЕ КОМПЕТЕНЦИЙ В ОБЛАСТИ МЕДИЙНОЙ КУЛЬТУРЫ У СТУДЕНТОВ НАПРАВЛЕНИЯ ПОДГОТОВКИ «БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ»**

*Мишова Валерия Викторовна*, кандидат педагогических наук, доцент кафедры технологии автоматизированной обработки информации, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [valeriya\\_mishova@mail.ru](mailto:valeriya_mishova@mail.ru)

В статье идет речь о формировании компетенций в области медийной культуры у студентов, обучающихся по направлению подготовки «Библиотечно-информационная деятельность», профиль подготовки «Технология автоматизированных библиотечных информационных систем». На основе задач, стоящих перед выпускником, автором были выявлены компетенции в области медийной культуры и продемонстрированы возможности их формирования в учебном процессе на примере некоторых дисциплин. В результате была составлена матрица формирования компетенций в области медийной культуры для решения учебных и профессиональных задач.

**Ключевые слова:** медийная культура, формирование компетенций, библиотечно-информационная деятельность, информационно-коммуникационные технологии.

## FORMATION OF COMPETENCES IN THE FIELD OF MEDIA CULTURE OF STUDENTS TRAINING IN DIRECTION OF «LIBRARY AND INFORMATION ACTIVITIES»

*Mishova Valeriya Victorovna*, PhD, Associate Professor, Department of Technology of Automated Information Processing, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: [valeriya\\_mishova@mail.ru](mailto:valeriya_mishova@mail.ru)

The article refers to the formation of competencies in the field of media culture of students enrolled in the direction of “Library and Information Activities” training profile “Technology of automated library information systems.” On the basis of challenges a graduate is facing, the author revealed the competence in the field of media culture and demonstrated the possibility of the formation in the educational process by the example of some disciplines. The result was the formation of the matrix composed from competencies in the field of media culture to address the educational and professional objectives.

**Keywords:** media culture, formation of competencies, library and information activities, information and communication technologies.

Современные информационные и коммуникационные технологии позволяют индивидуализировать и активизировать образовательный процесс. Медиа вносят принципиальные изменения в содержание обучения, качественно иначе строя учебные предметы. Появилась возможность в массовом масштабе использовать особый тип задач, направленных на рефлексию студентами своей деятельности, ее саморегуляцию, что трудно реализуемо в условиях индивидуального обучения.

Кафедра технологии автоматизированной обработки информации Кемеровского государственного института культуры является выпускающей по направлению подготовки «Библиотечно-информационная деятельность», профиль «Технология автоматизированных библиотечно-информационных систем».

Бакалавр библиотечно-информационной деятельности по профилю «Технология автоматизированных библиотечно-информационных систем» – это дипломированный выпускник вуза, обладающий профессиональными компетенциями в области проектирования, создания, внедрения, эксплуатации, анализа и сопровождения автоматизированных библиотеч-

но-информационных систем; разработки электронных информационных ресурсов различных видов.

Медийная культура является необходимой частью подготовки студентов, обучающихся по направлению подготовки «Библиотечно-информационная деятельность», профиль подготовки «Технология автоматизированных библиотечных информационных систем» («ТАБИС»), потому что это напрямую связано с задачами их профессиональной деятельности, такими как:

- формирование, обработка, классификация информационных ресурсов и документных фондов, обеспечение их сохранности;
- использование информационно-коммуникационных технологий в библиотечно-информационной деятельности;
- разработка и освоение инновационных технологий, методов и форм библиотечно-информационной деятельности;
- участие в исследованиях по проблемам формирования, использования и оценки качества информационных ресурсов.

Выпускная квалификационная работа, согласно системе стандартов организации нашего вуза, утвержденной в 2012 году, предполагает у выпускника- бакалавра не только текста диплома, но и опытного образца, в котором продемонстрированы умения студента собрать, проанализировать и представить информацию, используя средства информационных технологий, а также разработать и реализовать различные графические решения. То есть обучающийся должен владеть различными информационными технологиями, в том числе и технологиями мультимедиа.

Объектами проектирования в рамках бакалаврских работ по данному профилю являются различные виды ЭИР, в том числе: сайты, базы данных, электронные коллекции, электронные справочники, электронные путеводители, электронные выставки и др.

Создание таких ресурсов требует целенаправленной подготовки студентов в области мультимедиа. В наибольшей степени формирование компетенций в области медийной культуры реализуется в таких дисциплинах профессиональной подготовки, как «Автоматизированные информационно-библиотечные технологии», «Технологии программирования» и «Мультимедийные технологии».

В рамках дисциплины «Автоматизированные информационно-библиотечные технологии» наши студенты осваивают базовые информационные технологии, используемые в библиотечно-информационной дея-

тельности, в том числе интернет-технологии. Дисциплина «Технологии программирования» позволяет развивать алгоритмическое мышление, развивает склонность к анализу и рефлексии своей деятельности, а также формирует навыки программирования. Дисциплина «Мультимедийные технологии» направлена на формирование у студентов умений создавать и обрабатывать графические образы и видеоряды.

В составе компетенций по профилю «ТАБИС» представлены следующие компетенции, формирующие медийную культуру:

- владение основными методами, способами и средствами получения, хранения, переработки информации, навыками работы с компьютером как средством управления информацией (ОК-12);

- способность работать с информацией в глобальных компьютерных сетях (ОК-13);

- готовность к обеспечению создания и эффективной эксплуатации электронных информационных ресурсов (Пр5-4).

Чтобы продемонстрировать возможности формирования данных компетенций в рамках профессиональных дисциплин, предусмотренных образовательной программой профиля «ТАБИС», нами была составлена матрица.

Таблица

### Матрица формирования компетенций в области медийной культуры по профилю «ТАБИС»

| Компетенции   | Дисциплины   |  |   |
|---|--|--|---|
|   | Автоматизированные информационно-библиотечные технологии | Технологии программирования  | Мультимедийные технологии   |
| Владение основными методами, способами и средствами получения, хранения, переработки информации, навыками работы с компьютером как средством управления ин- |  | <p><b>знать:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• технологии создания программных продуктов;</li> <li>• технологию разработки алгоритмов и программ и их методы отладки;</li> </ul> <p><b>уметь:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• проектировать и</li> </ul> | <p><b>знать:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• теоретические основы технологий мультимедиа; концептуальные основы технологий мультимедиа;</li> </ul> <p><b>владеть:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• основными способами создания и обработки мультимедийной информации</li> </ul> |

| Компетенции  | Дисциплины  |   |  |
|--|---|---|--|
|  | Автоматизированные информационно-библиотечные технологии  | Технологии программирования   | Мультимедийные технологии  |
| формацией (ОК-12)  |   | <p>реализовывать базовые программы в интегрированной среде разработки (ОК-12);</p> <p><b>владеть:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• основными конструкциями высокоуровневого языка программирования</li> </ul> |  |
| Способность работать с информацией в глобальных компьютерных сетях (ОК-13)                               | <p><b>уметь:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• выявлять и внедрять актуальные информационно-коммуникационные технологии в сеть Интернет;</li> <li>• использовать базовые конструкции гипертекстового языка разметки в своей учебной и профессиональной деятельности;</li> </ul> <p><b>владеть:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• средствами создания и представления информации в сети</li> </ul> |   | <p><b>уметь</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• использовать теоретические основы технологий мультимедиа;</li> </ul> <p><b>владеть:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• навыками применения информационных основ мультимедиа-технологий</li> </ul>                                       |
| Готовность к обеспечению создания и эффективной эксплуатации электронных информационных ресурсов (Пр5-4) |   | <p><b>знать:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• принципы работы в визуальной среде разработки программного обеспечения;</li> <li>• синтаксис и семантику языка программирования высокого уровня;</li> </ul>     | <p><b>знать:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• программные и аппаратные средства, применяемые в технологиях мультимедиа;</li> </ul> <p><b>уметь:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• взаимодействовать с прикладными программными пакетами в области мультимедиа информации</li> </ul> |

| Компетенции | Дисциплины   |   |                           |
|-------------|--|---|---------------------------|
|             | Автоматизированные информационно-библиотечные технологии | Технологии программирования   | Мультимедийные технологии |
|             |  | <p><b>уметь:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• применять современные методы и средства для создания электронных информационных ресурсов;</li> <li>• составлять программы, используя визуальную среду интегрированной среды разработки программ;</li> </ul> <p><b>владеть:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• технологиями создания программного продукта;</li> <li>• навыками создания программного продукта с использованием визуальных инструментальных средств разработки программ</li> </ul> |                           |

Таким образом, в процессе своего обучения студенты учатся использовать технологии мультимедиа для решения учебных и профессиональных задач.

Результативность формирования данных компетенций проверяется не только в ходе выполнения и защиты ВКР, но и в ходе разработки отдельных творческих проектов, которые студенты выполняют в рамках творческого профессионального конкурса, организуемого ежегодно на базе института ИИБТ. Участникам предлагается творческий проект в виде графического изображения или, другими словами, web-открытки, в которой отражена тематика конкурса и с помощью ключевых образов раскрыта

ключевая идея проекта. Так, например, конкурсы были посвящены 65-летию Победы, Году культуры и туризма в Кузбассе, Году космонавтики – «Космоарт», 70-летию Победы – «Я помню! Я горжусь!». Результаты оценивались с помощью медийной культуры по следующим параметрам: графическое изображение структуры, цветовое решение проекта, соответствие тематике конкурса, оригинальность работы, обоснование предложенных решений, качество технического исполнения, культура выступления.

Опыт преподавания дисциплин свидетельствует об успешном формировании медийной культуры студентов. Хотелось бы отметить, что данные подходы к обучению повышают заинтересованность студента в формировании его знаний и умений, в реализации его творческого потенциала.

Подобно использованию учебников, применение мультимедийных средств обучения обогащает стратегии преподавания лишь в том случае, когда преподаватель не только предоставляет информацию, но также и руководит, поддерживает и помогает студенту в учебном процессе. Мультимедийные средства обучения являются перспективным и высокоэффективным инструментарием, предоставляющим преподавателю массивы информации в большем объеме, чем традиционные источники информации; позволяющим наглядно в интегрированном виде использовать не только текст, графики, схемы, но и звук, анимацию, видео и т. п.; отбирать виды информации в той последовательности, которая соответствует логике познания и уровню восприятия конкретного контингента обучающихся.

## Литература

1. Гендина Н. И., Корконосенко С. Г. Предисловие к русскому изданию // Медийная и информационная грамотность: программа обучения педагогов / под ред. Н. И. Гендиной, С. Г. Корконосенко; пер. Е. Малявская; Институт ЮНЕСКО по информационным технологиям в образовании. – М., 2012. – 198 с.
2. Выпускные квалификационные работы: стандарты Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Кемеровский гос. ун-тет культуры и искусств» / разработ.: Н. И. Гендина, Н. И. Колкова; Кемеров. государственный университет культуры и искусств. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2012. – 107 с.

3. Зилева В. В. Подготовка студентов вуза к проектированию творческой деятельности // Мир науки, культуры и образования. – Горно-Алтайск, 2010. – № 2. – С. 6–8.

### References

1. Gendina N.I., Korkonosenko S.G. Predislovie k russkomu izdaniyu // Mediynaya i informatsionnaya gramotnost': programma obucheniya pedagogov / pod red. N.I. Gendinoy, S.G. Korkonosenko; per. E. Malyavskaya; Institut YuNESKO po informatsionnym tekhnologiyam v obrazovanii. – M., 2012. – 198 p.
2. Vypusknye kvalifikatsionnye raboty: standarty Federal'nogo gosudarstvennogo byudzhetnogo obrazovatel'nogo uchrezhdeniya vysshego professional'nogo obrazovaniya «Kemerovskiy gosudarstvennyy universitet kul'tury i iskusstv» / razrab.: N.I. Gendina, N.I. Kolkova; Kemerov. gos. un-tet kul'tury i iskusstv. – Kemerovo: Kemerov. gos. un-t kul'tury i iskusstv, 2012. – 107 p.
3. Zileva V.V. Podgotovka studentov vuza k proektirovaniyu tvorcheskoy deyatel'nosti // Mir nauki kul'tury i obrazovaniya. – Gorno-Altaysk, 2010. – № 2. – P. 6–8.

УДК 316.7

### КЛИПОВОЕ СОЗНАНИЕ И ФЕНОМЕН ИНТЕРНЕТ-МЕМОВ В СОВРЕМЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

*Мирчун Григорий Анатольевич*, студент 3-го курса заочного отделения кафедры культурологии Кемеровского государственного института культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: cg-mir@ya.ru

Доминанта клипового языка современной визуальной культуры привела к распространению клипового мышления, увеличила роль синестезийности восприятия и породила феномен интернет-мемов. Мемы являются сложным синтетическим динамическим информационным объектом, широко участвуют в процессах интернет-коммуникации, влияют на эмоции, идентичность и мировоззрение.

**Ключевые слова:** клиповое сознание, интернет-мем, синестезия, когнитивный стиль, идентичность, коммуникации, визуальная культура, линейный текст, медиа-вирус, репликация, массовое сознание, бессознательное, Интернет.

## THE CLIP CONSCIOUSNESS AND PHENOMENON OF INTERNET MEMES IN CONTEMPORARY VISUAL CULTURE

*Mirchun Gregory Anatolievich*, 3-rd Year Correspondent Student, Department of Culturology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: cg-mir@ya.ru

Dominant “clip language” in modern visual culture created the “clip thinking” mass phenomenon. It led to the development of synesthesia in cognitive style and generated the “Internet-memes” phenomenon. Memes is a composite synthetic dynamic information object. Memes participate in internet communication processes, affect emotions, identity and world view.

**Keywords:** clip thinking, internet-memes, synesthesia, cognitive style, identity, communications, visual culture, linear text, mediavirus, replication, mass consciousness, unconscious, Internet.

Мы являемся свидетелями и участниками мощной трансформации культуры. Меняются одновременно технологии трансляции, способы восприятия и осмысления информации (когнитивные стили людей). Большие успехи в развитии коммуникационных устройств, технологий представления артефактов визуальной культуры привели к широкому распространению феномена клипового сознания (мышления). Данный феномен не зависит от места проживания, пола и возраста и в различной мере касается каждого жителя планеты, попадающего в зону действия СМИ и особенно Интернета.

Большую долю информации человек получает через зрение. Это обусловило то, что большинство информационных устройств имеет экран для возможности использования визуального канала. Рост интереса к информации, адаптированной зрению, привел к мощному развитию медийных форм подачи информации и снижению роли обычных печатных классических (линейных) текстов. Медийные формы подачи информации актуализи-

зировали экранные искусства, которые являются в большинстве случаев синтетическими. Наиболее популярным и востребованным из синтетических жанров современного искусства является видеоклип, посредством монтажа объединяющий музыку, текст, видеоряд, статические изображения, режиссерские и рекламные приемы.

В свою очередь, доминанта клипового языка в СМИ делает клиповое мышление массовым способом взаимодействия людей с информацией. Представление о клиповом мышлении появилось в 80-е годы прошлого века. Первоначально оно было связано с восприятием зрителями видеоряда музыкальных клипов – фрагментов, контекстуально связанных друг с другом, но весьма разнородных, предъявляемых в быстром темпе и порождающих все новые и новые ассоциации.

«Клиповое мышление» – это процесс отражения множества разнообразных свойств объектов, без учета связей между ними, характеризующийся фрагментарностью информационного потока, алогичностью, полной разнородностью поступающей информации, высокой скоростью переключения между фрагментами информации, отсутствием целостной картины восприятия окружающего мира [1, с. 5].

Коннотат термина «клиповое мышление» за время своего существования приобрел выраженный негативный оттенок и часто связан с подростками и молодежью. Хотя разобраться в причинах реальной или мнимой деградации школьников трудно, поскольку нужно учитывать множество факторов.

Именно у подрастающего поколения изменение когнитивного стиля протекает очень выражено, поскольку мир, насыщенный электронными коммуникациями, развивает тип восприятия, отличный от текстового. И у большинства детей просто не было возможности взаимодействовать со средой, где книга играла бы доминирующую роль.

Школьная среда консервативна и построена на классических линейных текстах. Таким образом, именно в школе происходит столкновение арьергарда и авангарда эволюционирующего мышления [2].

Вытесняя текст, клип позволил, максимально раздробив общее информационное пространство, за счет краткости и зрелищности склеиваемых разноплановых фрагментов максимально облегчить индивиду синтез смыслов в рамках личной картины окружающего мира.

Поток клипов представляет цепочку чувственных восприятий: когда я смотрю – для меня это смонтированное видео и есть реальность, закончил смотреть – перехожу к другому просмотру, и теперь уже то, что смотрю – реально. Такие скачки от реальности к реальности характерны для потоков информации, формирующих современную визуальную культуру.

Объектами визуальной культуры являются кино, телевидение, фотография, концептуальное искусство, «public part», рисунок, живопись, театр, видео-арт, реклама, рекламные ролики, дизайн, web-дизайн, видеоигры, мода, граффити и т. д.

Под визуальной культурой в разных источниках понимается:

- культура грамотного визуального восприятия;
- опыт распознавания визуальных кодов, навигация, опыт визуальных коммуникаций;
- медиакультура и экранные искусства;
- коммуникации с использованием визуального канала, касающиеся «любых аспектов культуры» [3].

Под влиянием усиливающейся визуальности линейный классический текст начал уступать место новым видам, более подходящим для насыщенной информационной среды. Основные черты нового текста: краткость, отсутствие длинных и сложных предложений, наличие поясняющей иллюстрации или ролика с видео и звуком. Жизнь человека насыщена событиями, и стало нормой то, что получение информации идет параллельно будничным делам. Миниатюризация информационных устройств способствовала этому в большой степени. Мультизадачность стала реальностью повседневной жизни. Новые тексты не требуют прерывания текущих дел и могут быть «схвачены на лету» в транспорте или во время пешей прогулки, или даже во время езды за рулём.

Ярким примером такого рода текстов выступают мемы, или, как их часто называют, интернет-мемы. Это название произошло от греч. «мимема» – «подобие». В популярном «Руководстве по мемам: путеводителе пользователя по вирусам сознания» Томас Бретт, конкретизируя выдвинутый Ричардом Докинзом [4, с. 32] перспективный концепт, пишет: «Мемы – это воспроизводящиеся единицы культурной информации. Разные информационные паттерны, которые воспроизводятся паразитически, инфицируя сознание людей и видоизменяя их поведение, заставляя их распространять этот паттерн. Отдельные слоганы, лозунги – заклинания,

музыкальные мелодии, визуальные изображения, изобретения, мода – типичные мемы» (см. [13]).

Необходимо добавить, что идея медиавирусов возникла раньше. Стелла Чиркова пишет [5], что ещё в 1897 году В. М. Бехтерев в речи на годовом собрании Императорской военно-медицинской академии призвал обратить внимание на «психические микробы», спонтанно циркулирующие в обществе, особенно в медиасфере (на тот период – газеты и журналы), и сам феномен массового психического заражения.

Интернет-мем – это комплексный информационный объект, который получил популярность – как правило, спонтанно – в среде, обслуживаемой информационными технологиями [6, с. 164].

Мемы участвуют в формировании идентичности, актуализации личных переживаний, воспроизводстве и накоплении социального капитала. Мемы встраиваются в описание и трактовку новостей и прошлого опыта, чем воздействуют на формирование и дополнение социальной и индивидуальной картины мира [7, с. 197].

В современном интернет-пространстве функционируют различные типы интернет-мемов: текстовые (слово или фраза); мем-картинка; видеомем; креолизованный мем, состоящий из текстовой и визуальной части, аудиомемы и сочетания данных видов в различных вариациях. В статье Н. А. Зиновьевой приводятся основные современные типологии мемов и предлагается новый перспективный подход к их классификации. Вот критерии, которые имеют существенное значение для идентификации интернет-мемов: источник мема; объект реальности, требующий отражения; апелляция к уровню включенности в культуру; смысловые доминанты; форма отображения; эффект воздействия.

Данный перечень указывает на сложную синтетическую природу мемов. Учитывая, что каждый из критериев является комплексным, становится очевидным тот факт, что исследовать феномен со столькими переменными очень сложно. Особенно если учесть, что многие из критериев являются «открытыми», способными к развитию (уточнению и дополнению) и не являются однозначно заданными, – возможность адекватно исследовать данный феномен становится актуальной задачей будущего.

Интернет, будучи самым популярным информационным каналом, значимость которого неизменно растет, помимо информативной, выполня-

ет также рекреативную функцию. В связи с этим весьма актуальным становится использование в новостной ленте изображений, имеющих эмоционально-экспрессивный характер.

Чем эпатажней картинка, тем больший интерес она может вызывать у пользователей, при этом самые популярные изображения могут в дальнейшем перейти из ранга недолговечных в ранг «долгоживущих», многократно репродуцируемых мемов. У читателей закрепляется определенная реакция на тот или иной визуальный образ и возникает вполне закономерное желание просмотреть сообщение на предмет подтверждения своих ощущений, ожиданий [8, с. 137].

Для дальнейшего раскрытия взаимосвязи между клиповым мышлением и мемами нам представляется целесообразным обратиться к понятию синестезийности. Благодаря усилению в современном искусстве роли полисенсорных искусств, реализации художественных замыслов в синтетических жанрах, восприятие становится всё более синестезийным.

Синестезийность как интерсенсорная эквивалентность, полагает М. Мерло-Понти, выражается в том, что «зрительные данные появляются сквозь призму тактильного смысла», тактильные – сквозь призму своего зрительного смысла» [9, с. 200].

Синестезия, являющаяся системным свойством эстетического восприятия, представляет собой реализацию идеи синтеза сенсорных возможностей человека. Она выражается не только в процессе эстетического восприятия, но и в акте познания, являясь важным дополнением к иным формам познания [10, с. 165].

Синестезия как способность к гармоническому восприятию реальности – это одна из форм ассоциативного непосредственного мышления. Синестезийное восприятие реальности играет важную роль в процессе познания. Оно способствует развитию человеческих познавательных способностей за счёт объединения интеллекта и интуиции. Сознательное и бессознательное тесно переплетаются в синестезийном восприятии действительности в процессе познания [11, с. 198].

Синестезийность восприятий клипового мышления возникает как результат применения технологических приемов сопоставления аудио- и видеорядов в клипе, при выборе которых учитывается не только режиссерский замысел, но и характер их воздействия на аудиторию. Определяющим становится принцип коллажного монтажа, моделирующий образ из кон-

трастных, содержательно «разнофактурных» компонентов. В клипе художественный образ моделируется на основе набора фрагментов, в которых натурализм деталей может соседствовать с условностью отдельных элементов, художественное время может замедляться и ускоряться, то сгущая событийный ряд, то разрезая его [12, с. 18].

Вышесказанное можно в значительной степени экстраполировать на мемы. Значительная их часть строится на взаимодействии разнофактурных компонент. Примером могут служить текстовая и иконическая части креолизованного мема. Их взаимодействие протекает сложным образом: ассоциативные ряды воспринимающего мем зависят от его индивидуальной культуры и могут быть сложными и разноплановыми. Это создаёт разность «эмоциональных потенциалов», по аналогии с электричеством, как бы течёт эмоциональный «ток», что задаёт динамичность, подвижность, напряжённость восприятия и порождает схожесть с восприятием клипов.

При этом часто текстовая информация мемов минимальна, и выглядит «пустышкой», например, популярнейший в англоязычной среде мем, состоящий из изображения совы с надписью «O RLY?», или русскоязычный «Аьоке», родившийся из невинной опечатки участницы футбольного сообщества. Основное его социальное назначение – передача мощной эмоции удовольствия от коммуникации, психологический допинг применения группового сленга; в случае особо удачного мема – трансляция знака, указывающего на скрытое, подсознательно воспринимаемое значение, еще не попадавшее в сферу общественного внимания [13, с. 8].

Причём в некоторых случаях мем попадает в такой мощный резонанс, что выходит за пределы простой знаковости и, по сути, становится меняющимся и развивающимся символом. Дальнейшее его развитие и наполнение различными смыслами и происходит когда большое количество людей, членов интернет-сообщества, не просто копируют исходный мем, но и привносят различные изменения, обеспечивая динамику процессу в различных плоскостях мем-реальности.

Интернет-мемы представляют собой малоисследованный феномен современной визуальной культуры, которая в значительной степени формируется участниками с клиповым мышлением. Они рождаются спонтанно, с большой скоростью распространяются по сетям виртуальных коммуникаций и быстро приобретают популярность. Интернет-мемы особым образом отражают события, переживания и отношения пользователей, а

также воздействуют на конструирование образа реальности у членов интернет-сообществ [7, с. 199].

Интернет-мемы – уникальное явление, полного аналога которому до настоящего момента практически не было. По поводу закономерностей их возникновения было сказано уже многое и, вместе с тем, практически ничего. До сих пор не существует методики, которая спрогнозировала бы, что тот или иной рисунок станет популярным.

Попытка провести аналогию с объектами живого мира (генами и вирусами) не привела к разработке перспективного знания. Меметика, возникшая из попыток экстраполировать биологические модели на информационно-культурные процессы, так и не приобрела статус самостоятельной науки, и интерес к ней в значительной мере был утрачен [13, с. 4].

С момента появления феномена интернет-мемов усилия прилагаются для понимания алгоритма их «успешности». Так как только «успешные» мемы распространяются в Интернете со скоростью вируса. Траектории распространения таких мемов пролегают через самые разные группы пользователей сети, являясь катализатором и маркером коммуникативных процессов внутри и между различными интернет-сообществами.

В сети не так давно появилась новость [14], что исследовательская группа из университета Индианы (США) получила федеральный грант правительства США на исследование закономерностей возникновения и существования интернет-мемов, сумма гранта составила 919 917 долларов.

Проект получил название Truthy, его целью является исследование того, почему одним идеям способствует вирусный взрыв, а другие – быстро забываются. Не исключено, что эти закономерности действительно могут описываться какими-то математическими формулами. И за эти формулы, если они на самом деле будут работать, готовы платить не только правительственные структуры, но и маркетологи, потому что в них ключ к пониманию механизмов формирования общественного мнения в современных условиях.

Подводя итог вышесказанному, необходимо отметить что интернет-мем – это сложный синтетический феномен нового когнитивного способа восприятия и осознания мира в условиях информационной цивилизации. Суммарный зримый результат нового «клипового», синестезийного понимания мира. Маркер развития новой идентичности, вектор понимания со-

бытий настоящего и прошлого. Это зримый феномен развития самосознания пользователей Интернета.

Изучение данного феномена, скорее всего, потребует сложного комплекса междисциплинарных и многолетних исследований. Результат таких исследований станет фундаментом актуальной модели коммуникаций в интернет-сообществах и частью более общей модели массового сознания.

### Литература

1. Семеновских Т. В. «Клиповое мышление» – феномен современности [Электронный ресурс] // Науковедение: электрон. журн. – 2014. – Вып. 5(24). – № 2. – URL: <http://jarki.ru/wpress/2013/02/18/3208/> (дата обращения: 06.10.2015).
2. Фрумкин К. Г. Клиповое мышление и судьба линейного текста [Электронный ресурс] // Топос: лит.-филос. журн. – 09/2010. – URL: <http://www.topos.ru/article/7371> (дата обращения: 20.02.2014).
3. Тина Гай. Визуальная культура [Электронный ресурс]. – URL: <http://sotvori-sebia-sam.ru/vizualnaya-kultura/> (дата обращения: 06.10.2015).
4. Докинз Р. Эгоистичный ген. – М.: Мир, 1976. – 318 с.
5. Чиркова С. Превед вирусу ума! [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.pravda.ru/authored/04-03-2010/1020516-chirkova-0/> (дата обращения: 24.11.2015).
6. Щурина Ю. В. Интернет-мемы как феномен интернет-коммуникации // Научный диалог. – 2012. – № 3. – С. 160–170.
7. Зиновьева Н. А. Воздействие мемов на интернет-пользователей: типология интернет-мемов // ВЭПС. – 2015. – № 1. – С. 195–200.
8. Голованова Е. И., Часовский Н. В. Интернет-мем как элемент визуализации в СМИ // Вестн. ЧелГУ. – 2015. – № 5 (360). – С. 135–140.
9. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия: пер. с фр. / под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – СПб.: Ювента, 1999. – 608 с.
10. Зайцева М. Л. Синестезия и познание: анализ междисциплинарных методологий в исследовании синестетической компоненты познавательных способностей // Вестн. МГУКИ. – 2011. – № 1. – С. 164–168.
11. Зайцева М. Л. Философия искусства и синестезия // Известия Алт. гос. ун-та. – 2013. – № 1. – С. 198–200.

12. Зайцева М. Л. Феномен синестезии в искусстве постмодернизма // Психолог. – 2014. – № 5. – С. 15–21.
13. Савицкая Т. Е. Интернет-мемы как феномен массовой культуры [Электронный ресурс] // Информкультура онлайн. Аналитика, библиография, фактография по культуре и искусству. – URL: [http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/news/KVM\\_archive/articles/2013/03/2013-03\\_r\\_kvms3.pdf](http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/news/KVM_archive/articles/2013/03/2013-03_r_kvms3.pdf) (дата обращения: 06.11.2015).
14. Ученые получили миллионный грант на исследование мемов [Электронный ресурс] // Mobiledevice: интернет-журн. – URL: <http://mbdevice.ru/19288-meme-grant/> (дата обращения: 05.11.2015).

### References

1. Semenovskikh T.V. «Klipovoe myshlenie» – fenomen sovremennosti [Elektronnyy resurs] // Naukovedenie: elektronnyy zhurn. – 2014. – Вып. 5(24). – № 2. – URL: <http://jarki.ru/wpress/2013/02/18/3208/> (дата обращения: 06.10.2015).
2. Frumkin K.G. Klipovoe myshlenie i sud'ba lineynogo teksta [Elektronnyy resurs] // Topos: lit.-filos. Zhurn. – 09/2010. – URL: <http://www.topos.ru/article/7371> (дата обращения: 20.02.2014).
3. Tina Gay. Vizual'naya kul'tura [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://sotvori-sebia-sam.ru/vizualnaya-kultura/> (дата обращения: 06.10.2015).
4. Dokinz R. Egoistichnyy gen. – M.: Mir, 1976. – 318 p.
5. Chirkova S. Preved virusu uma! [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.pravda.ru/authored/04-03-2010/1020516-chirkova-0/> (дата обращения: 24.11.2015).
6. Shchurina Yu.V. Internet-memy kak fenomen internet-kommunikatsii // Nauchnyy dialog. – 2012. – № 3. – P. 160–170.
7. Zinov'eva N.A. Vozdeystvie memov na internet-pol'zovateley: tipologiya internet-memov // VEPS. – 2015. – № 1. – P. 195–200.
8. Golovanova E.I., Chasovskiy N.V. Internet-mem kak element vizualizatsii v SMI // Vestnik ChelGU. – 2015. – № 5 (360). – P. 135–140.
9. Merlo-Ponti M. Fenomenologiya vospriyatiya: per. s fr. / pod red. I.S. Vdovinoy, S.L. Fokina. – SPb.: Yuventa, 1999. – 608 p.

10. Zaytseva M.L. Sinesteziya i poznanie: analiz mezhdistsiplinarykh metodologiy v issledovanii sinesteticheskoy komponenty poznavatel'nykh sposobnostey // Vestn. MGUKI. – 2011. – № 1. – P. 164–168.
11. Zaytseva M.L. Filosofiya iskusstva i sinesteziya // Izvestiya Alt. gos. un-ta. – 2013. – № 1. – P. 198–200.
12. Zaytseva M.L. Fenomen sinestezii v iskusstve postmodernizma // Psikholog. – 2014. – № 5. – P. 15–21.
13. Savitskaya T.E. Internet-memy kak fenomen massovoy kul'tury [Elektronnyy resurs] // Informkul'tura onlayn. Analitika, bibliografiya, faktografiya po kul'ture i iskusstvu. – URL: [http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/alhome/news/KVM\\_archive/articles/2013\\_03/2013-03\\_r\\_kvms3.pdf](http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/alhome/news/KVM_archive/articles/2013_03/2013-03_r_kvms3.pdf) (data obrashcheniya: 06.11.2015).
14. Uchenye poluchili millionnyy grant na issledovanie memov [Elektronnyy resurs] // Mobile device: internet-zhurn. – URL: <http://mbdevice.ru/19288-meme-grant/> (data obrashcheniya: 05.11.2015).

## Раздел 5. МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 378:741

### ВЛИЯНИЕ ПРОЦЕССА ВОСПРИЯТИЯ НА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СТУДЕНТОВ

*Казарин Сергей Николаевич*, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sergkzrn@gmail.com

В статье рассматриваются различные стороны процесса восприятия природы студентами на занятиях академическим рисунком и академической живописью, анализируются основные закономерности процесса восприятия: целостность, осмысленность, апперцепция, избирательность, константность. Автор статьи опирается на опыт российского академического художественного образования, основанного на традициях реалистической системы обучения рисунку и живописи.

**Ключевые слова:** изобразительная деятельность, процесс восприятия, целостность, осмысленность, апперцепция, избирательность, константность, рисование с натуры, академический рисунок, академическая живопись.

### INFLUENCE OF PROCESS OF PERCEPTION ON GRAPHIC ACTIVITY OF STUDENTS

*Kazarin Sergey Nikolaevich*, Associate Professor, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sergkzrn@gmail.com

In the article, the process of perception of nature is examined for students engaging in academic drawing and academic painting, basic conformities to perception process are analysed: integrity, intelligentness, apperception, selectivity, constantness. The author's article is based on experience of Russian academic

artistic education and on traditions of the realistic departmental to the drawing and painting teaching.

**Keywords:** graphic activity, process of perception, integrity, intelligentness, apperception, selectivity, constantness, painting from nature, academic drawing, academic painting.

В процессе обучения академическому рисунку и академической живописи у студентов художественных направлений подготовки в высших учебных заведениях постоянно возникают проблемы, связанные с процессом восприятия природы. Сегодня не все студенты имеют достаточный опыт зрительного восприятия, а без использования конкретных знаний, полученных в прошлом опыте, нельзя определить, осмыслить сущность воспринимаемого объекта изображения на занятиях рисунком и живописью. Решение данной проблемы заставляет направить образовательный процесс на поиск эффективных способов, помогающих студентам справиться с учебными и творческими задачами на занятиях по специальным дисциплинам.

Методике формирования восприятия природы и ее изображению посвящены теоретические научные труды педагогов-художников и психологов: П. П. Чистякова, Д. Н. Кардовского [3], Н. Н. Волкова [2], Н. Н. Ростовцева [6], В. С. Кузина и др.

По утверждению Н. Н. Ростовцева, «рисование как определенный вид деятельности человека представляет собой сложный процесс: процесс познания, изучения и процесс созидания» [6, с. 7]. Процесс рисования всегда предполагает установление постоянных связей между рисующим и предметом изображения, между рисующим и рисунком (или живописной работой), между всеми элементами природы и рисунка (или живописной работы). Эти связи устанавливаются знанием всего процесса рисования, а основу академического рисования составляет восприятие природы и, в последующем, ее реалистическое изображение.

Восприятие, являясь важнейшим познавательным процессом в рисовании, характеризуется рядом закономерностей, основными из которых являются: *целостность, осмысленность, апперцепция, избирательность, константность* [4].

*Целостное* восприятие действительности – основной принцип изобразительного искусства. Целостность зрительного восприятия необходима для всякого реалистического изображения, начиная от минутного на-

броска с натуры и кончая законченным рисунком. Умение цельно видеть и выражать эту цельность в произведении – одна из основных и конечных целей в изобразительной деятельности. Если, например, студент, изображая какой-нибудь конкретный предмет, наряду с правильной передачей в рисунке пространственного положения, конструкции, пропорций предмета не сумел передать материальность, фактуру, то в результате не наблюдается целостности восприятия, то есть изображение не дает полного, цельного представления об изображаемом объекте.

*Осмысленность* является характерной чертой любого восприятия человека. С самого начала процесса восприятия объектов и явлений действительности человек стремится, опираясь на свои знания и практический опыт, определить, что это такое или как это будет в данном предмете и т. д. Важно, что и при знакомстве с произведением задача зрительного восприятия переплетается с одновременным осмыслением этого произведения, и, прежде всего, происходит узнавание всех компонентов картины. Если этого не произошло, и мы в картине, в рисунке какие-либо объекты не узнали, то полного осмысления не происходит, а отсюда теряется и цельность восприятия.

В изобразительной деятельности особое значение приобретает *ап-перцепция*. Само по себе явление апперцепции (от лат. *percipio* – восприятие) или восприятия обуславливается различным жизненным опытом у каждого конкретного человека, а значит, разными условиями жизни, воспитания, обучения. Различают апперцепцию постоянную и непостоянную. Непостоянная, или временная, апперцепция может образовываться в результате случайных, быстро изменяющихся условий. Такими условиями являются, в частности, эмоциональное состояние человека в данный момент. Постоянная (устойчивая) апперцепция обычно образуется в ходе продолжительной практики человека. В процессе изобразительной деятельности большое значение приобретает процесс выработки у студентов постоянной (устойчивой) апперцепции, которая проявляется в выборе главного в объекте восприятия. Такая апперцепция является профессиональной, ею обладают профессиональные художники (дизайнеры), именно такое восприятие имеет устойчивый характер. Профессионалы обычно это явление называют умением «видеть» натуру, иногда это называется также «постановкой зрения». Умение «видеть» предмет предполагает видеть в нем главное, существенное, которое заключается в особенностях конст-

руктивного строения предмета, его пространственного положения, цвета, пропорциях, распределении светотени. Передача этого на бумаге, картоне, холсте и является основной задачей реалистического искусства. Недаром многие выдающиеся художники обращали особое внимание на успешное развитие умения «видеть». Великий русский педагог-художник второй половины XIX века П. П. Чистяков, заботясь о развитии и воспитании молодых художников, говорил, что «прежде всего, надо научить глядеть на натуру, это почти самое необходимое и довольно трудное» (цит. по [1, с. 134–135]). И это подтверждается тем, что в системе органов чувств зрение занимает доминирующее положение: на него приходится 85–90 % всей получаемой извне информации, и очевидно, что важно развивать у художника (дизайнера) «правильное» зрение.

Явление апперцепции проявляется и в *избирательности* восприятия, то есть в предпочтении выбора одних объектов или их отдельных свойств, признаков перед другими объектами или их свойствами, качествами. Специфика процесса изображения такова, что рисуящему постоянно приходится выделять одни предметы и опускать из своего поля наблюдения другие, обращать свой взор на одни свойства и стараться не замечать остальные.

Если, например, художник рисует с натуры какой-либо предмет карандашом, то он совершенно не будет анализировать цвет, окрашивающий этот предмет. Цвет в данном случае для него как бы не существует. А основной акцент делается на восприятие формы, пропорций, пространственного положения изображаемого объекта. Таким образом, мы видим, что в зависимости от той или иной задачи в процессе деятельности художник может по-разному воспринимать объекты действительности, что должны делать и студенты в процессе обучения рисованию.

Причем избирательность восприятия ярко проявляется у студентов-художников не только непосредственно в процессе изобразительной деятельности, но и в их повседневной жизни. Их привлекают, прежде всего, красота людей, природы, соразмерность линий, форм, цвета. А если художник занят реализацией какого-либо замысла в произведении, то он обязательно будет воспринимать в окружающем прежде всего то, что имеет прямое выражение в той композиции, над которой он работает в данный момент – мимолетные переживания, отражающиеся на лице собеседника, движения пешеходов по улице и т. п. Следует отметить, что в процессе ри-

сования с природы значение избирательности восприятия особенно повышается в начале работы. Это связано с выбором места, откуда рисующий будет изображать объект и откуда этот объект раскрывается наиболее полно и характерно, с особенностями композиции и т. д. У студентов избирательное восприятие в начале работы при выборе места не всегда проходит на должном уровне. Связано это, прежде всего, с нехваткой свободного места и иногда с отсутствием желания найти место, откуда изображаемый объект будет выглядеть наиболее полно и характерно. В этом случае помощь должна приходить от педагога в выборе лучшего места, особенно на начальном этапе обучения рисованию.

*Константность* восприятия – это более или менее длительное постоянство отдельных свойств и качеств зрительно воспринимаемых объектов независимо от происшедших с ними изменений, хорошо видимых нами. Различают константность восприятия цвета, константность восприятия величины предмета и константность восприятия формы предметов. Константность восприятия цвета заключается в сохранении действительного цвета предмета в изменившихся условиях освещения. Начиная художник, хотя и знает, что цвет изменяется в зависимости от условий освещения, все-таки видит его без изменений и не решается изменить его в своей работе.

Под константностью восприятия величины объектов понимается сохранение видимой величины объектов при удалении их на различные расстояния (сравнительно небольшие), как правило, студенты перспективных изменений не замечают. Константность восприятия формы предметов проявляется в неизменности восприятия формы предмета в условиях изменения положения его относительно линии взора рисующего. Наблюдается тенденция у студентов воспринимать действительную форму, даже если объект повернут так, что его изображение на сетчатке глаза отличается от действительной формы. Студенты, в результате получения практического опыта рисования, должны избавиться от константности восприятия, выработать константность и научиться правильно воспринимать форму предмета, его светлоту и цвет, обусловленные световой средой, освещением и пространством.

Любое восприятие следует рассматривать как процесс. Определенная последовательность этапов процесса восприятия имеет место как в восприятии, протекавшем в очень короткое время, так и в восприятии, которое

характеризуется значительным протеканием во времени. Сама специфика изобразительной деятельности обуславливает ведущую роль моментального восприятия в познании существенных свойств и сторон изображаемого объекта. То есть, нередко художник должен за очень короткое время, буквально за 2–10 минут, изобразить главное в натуре – конструктивное построение, перспективное сокращение форм, передать движение, цвет и т. п. В этом случае передача указанных свойств природы возможна лишь при помощи кратковременного, очень быстрого рисунка с натуры – наброска. Причем частое упражнение в набросках развивает у рисующих цельность видения, «выхватывания» только необходимого, нужного для художника в данный момент, способствует развитию чувствительности к мельчайшим изменениям цвета, светотеневых отношений, пропорций, пространственного положения в изображаемых объектах, развивает глазомер. Леонардо да Винчи считал первой обязанностью художника делать регулярно наброски, которые, в свою очередь, помогут разобраться в трудных для запоминания «бесконечных формах и положениях вещей» [5]. Некоторые учебные задачи на занятиях по спецдисциплинам – академическому рисунку, академической живописи – решаются только через выполнение зарисовок, набросков и краткосрочных живописных этюдов, так как именно эти виды рисования позволяют закрепить отдельные процессы восприятия.

Кроме того, восприятие почти всегда закрепляется в самостоятельной изобразительной деятельности студента, которая напрямую связана с целенаправленным восприятием – наблюдением. Характеризуясь особой направленностью, наличием цели, наблюдение представляет собой активную форму чувственного познания человеком окружающего мира. *Наблюдательность* художника обуславливает и активное участие мыслительных операций в процессе изображения, среди которых следует выделить – *сравнение, обобщение, анализ и синтез*. Мастера изобразительного искусства придают особое значение развитию у любого художника (живописца, графика, дизайнера и др.) наблюдательности, и в процессе постоянной творческой деятельности наблюдательность становится неотъемлемой чертой личности профессионала.

Таким образом, рассматривая общие закономерности процесса восприятия и их значение в изобразительной деятельности, прежде всего, обращает на себя внимание главный процесс выполнения учебной работы по рисунку и живописи – это рисование с натуры. В традициях российской

академической школы реалистического рисунка и живописи все учебные задания по академическому рисунку и живописи выполняются только с натуры, и это позволяет наиболее полно и глубоко познавать окружающую действительность, так как в данном случае объектом изображения служит тот или иной предмет, который в процессе восприятия и благодаря активной работе мысли познается всесторонне. Поэтому от качества учебных натуральных постановок по рисунку и живописи зависит и качество восприятия. Все натурные постановки должны выстраиваться по принципу «от простого к сложному», включать в себя четкие учебные задачи, иначе процесс восприятия и все, что с ним связано, нарушается.

В подготовке студентов-дизайнеров важным является изучение окружающего мира, а изображение с натуры является средством активного включения в процесс изучения окружающего мира, познания натуры, и это дает возможность развития всех звеньев единого процесса познания – ощущения, восприятия, мышления. Студенту-дизайнеру, для которого ведущей является проектная деятельность, формирование восприятия натуры следует считать важным для качественной реализации дизайн-проектов. Успех и результативность в развитии процесса восприятия у студентов-дизайнеров во многом зависит от использования определенных упражнений, которые они выполняют при руководящей роли преподавателя на разных этапах освоения натуры: при рисовании отдельных предметов (геометрических тел), натюрморта, головы человека, фигуры человека. Показателем их самостоятельности и сформированности у них художественного восприятия окружающего мира можно считать те творческие работы, которые они выполняют различными графическими материалами с использованием разнообразных техник по дисциплинам «Спецрисунок», «Декоративная графика», «Декоративная живопись». Междисциплинарная взаимосвязь позволяет корректировать методику формирования восприятия натуры на учебных занятиях по рисунку и живописи.

Таким образом, опыт практического обучения студентов-дизайнеров в высшем учебном заведении показывает, что формирование восприятия окружающей действительности влияет на изобразительную деятельность, изменяя ее в сторону улучшения, если:

- учебные занятия по рисунку и живописи основаны на принципах последовательного усложнения учебных задач;
- обучение рисунку и живописи строится на основе научных сведений перспективы, светотени, цветоведения, пластической анатомии;

- длительные натурные постановки дополняются краткосрочными зарисовками и набросками, этюдами;

- рисование с натуры выступает основой для творческого рисования.

### Литература

1. Гинзбург И. В. П. П. Чистяков и его педагогическая система. – Л.; М.: Искусство, 1940. – 202 с.
2. Волков Н. Н. Восприятие предмета и рисунка. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1950. – 507 с.
3. Кардовский Д. Н. Об искусстве: воспоминания, статьи, письма / сост. Е. Д. Кардовская. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. – 340 с.: ил.
4. Кузин В. С. Психология. – М.: АГАР, 1997. – 304 с.
5. Леонардо да Винчи. Избр. произведения: в 2 т. / пер. А. А. Губера, В. П. Зубова, В. К. Шилейко, А. М. Эфроса; под ред. А. К. Дживелегова, А. М. Эфроса. – М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2010. – Т. 2. – 480 с.: 58 ил.
6. Ростовцев Н. Н. Учебный рисунок: учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1976. – 287 с.: ил.

### References

1. Ginzburg I.V. P.P. Chistyakov i ego pedagogicheskaya sistema. – L.; M.: Iskusstvo, 1940. – 202 p.
2. Volkov N.N. Vospriyatie predmeta i risunka. – M.: Izd-vo APN RSFSR, 1950. – 507 p.
3. Kardovskiy D.N. Ob iskusstve: vospominaniya, stat'i, pis'ma / sost. E.D. Kardovskaya. – M.: Izd-vo Akad. khudozhestv SSSR, 1960. – 340 p.: il.
4. Kuzin V.S. Psikhologiya. – M.: AGAR, 1997. – 304 p.
5. Leonardo da Vinci. Izbr. proizvedeniya: v 2 t. / per. A.A. Gubera, V.P. Zubova, V.K. Shileyko, A.M. Efrosa; pod red. A.K. Dzhivelegova, A.M. Efrosa. – M.: Izd-vo Studii Artemiya Lebedeva, 2010. – T. 2. – 480 p.: 58 il.
6. Rostovtsev N.N. Uchebnyy risunok: ucheb. posobie. – M.: Prosveshchenie, 1976. – 287 p.: il

## **РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ И ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ: ФОРМЫ И МЕТОДЫ ВЫРАЖЕНИЯ**

*Коробейников Василий Николаевич*, заведующий кафедрой декоративно-прикладного искусства, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: vasilij.korobeinikoff@yandex.ru

Статья посвящена описанию особенностей реалистической и декоративной живописи. При анализе реалистической живописи обращается внимание на правильное отношение к натуре, которая служит основой для создания живописной работы любого жанра. В декоративной живописи выявляются понятия – условность, манера, стиль, стилизация, интерпретация. Их взаимодействие позволяет определить индивидуальный стиль художника-живописца, характерный для декоративной живописи. Особое внимание уделяется применению универсальных для любого вида живописи композиционных средств и приемов – композиционный центр, смысловой центр, доминанта, акцентирование и др.

**Ключевые слова:** живопись, реалистическая живопись, декоративная живопись, форма, метод изображения.

## **REALISTIC AND DECORATIVE PAINTING: FORMS AND METHODS OF EXPRESSION**

*Korobeinikov Vasily Nikolaevich*, Department Chair of Arts and Crafts, Associate Professor, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: vasilij.korobeinikoff@yandex.ru

The article describes the features of the realistic and decorative painting. In the analysis, the realistic painting draws attention to the proper attitude to nature, which is the basis for the creation of paintings. The decorative painting reveals the following concepts: convention manner, style, stylization, interpretation. Their interaction allows you to define an individual style of the artist-painter. Particular attention is paid to the description of the application of

universal, for any kind of painting, tools and techniques of composites: a composite center, meaning center, dominant emphasis and others.

**Keywords:** painting, realistic painting, decorative painting, form, image method.

Великий французский художник конца XIX века, импрессионист Альфред Сислей (1839–1899 годы) говорил, что «оживление полотна – одна из величайших трудностей в живописи. Наделить произведение искусства жизнью – в этом, безусловно, одна из необходимейших задач истинного художника. Все должно быть направленно к этой цели: форма, цвет, фактура. Впечатления творящего художника должны быть животворными, и лишь такие впечатления возбуждают зрителя» [5, с. 358]. Впечатления художника об окружающем мире могут быть отображены на полотне по-разному – реалистически или декоративно, отсюда и существование в изобразительном искусстве двух противоположных по формам и методам выражения видов живописи – реалистической и декоративной.

Теоретическое осмысление форм и методов выражения в реалистической и декоративной живописи представлено в научных трудах Леонардо да Винчи, Н. А. Крамского, А. Губера, Н. П. Бесчастнова, К. И. Стародуба, Н. А. Евдокимовой, И. Э. Кашековой, Г. И. Паксенова, К. Т. Даглыяна и др.

Исторические памятники живописи демонстрируют, что цвет и методы его использования интересовали художников с древнейших времен: это и настенные росписи Помпеи, и Фаюмский портрет, и образцы древнерусского искусства, и живописные поиски художников Возрождения и т. д. В каждый исторический период существовали свои подходы к работе с цветом: каноническая живопись, светотеневые и цветовоздушные отношения в живописи, импрессионистическая живопись и др.

Так что же такое живопись? Живопись – это вид изобразительного искусства, произведения которого выполняются красками в цвете [1]. Поэтому для художника в живописи, в первую очередь, важен колорит, то есть цветовой строй, цветовая гамма – система цветовых пятен. Многие живописные полотна перестали бы представлять художественную ценность, если бы лишились гармоничных цветовых сочетаний. Когда картинная плоскость представляется как звонкий цветовой аккорд, то произ-

ведение притягивает внимание и заставляет любоваться и техникой написания, и гармонией цвета, и сюжетом. Цвет важен как в реалистической, так и в декоративной живописи. Именно цвет является универсальным средством выразительности в живописи независимо от ее вида. Но взаимодействие цветовых пятен и техника их разложения на полотне, бумаге, дереве и др. приводит к изменению вида живописи.

Особенность реалистической живописи заключается в том, что ее содержание определяется отражением явлений окружающей действительности, умением художника проникать в суть, производить отбор главного и характерного в природе, человеке, предметной среде, общественной жизни. Мысли и чувства художника в данном случае находят свое выражение в реальных образах, которые он создает методом копирования натуры. При этом искусство живописи как по содержанию, так и по форме имеет дело с характерными особенностями предметов и явлений действительности. Реалистическая живопись предполагает точное следование натуре, а потому в изображении передается объем, пространство, сложные цветовые отношения. Но рабское подражание природе не приветствуется в искусстве живописи, и реализм – это совсем не натурализм. Неумение воспринимать предметы и явления в их взаимосвязи, неумение схватывать характерные черты, неспособность мыслить образами характеризуют натуралистическую, но не реалистическую живопись.

Реалистическая живопись, ее цели и задачи, гораздо сложнее, чем просто умение изобразить предметы с натуры или по памяти, или по представлению. Пассивное копирование натуры, фиксация только того, что видит глаз, ведет в тупиковую ветвь натурализма, мало относящуюся к искусству. Этот путь не приведет к творческим взлетам, поискам, исключает открытия, обобщения и выводы. Такой художник не в состоянии высказать свои мысли, свои суждения.

Образное воплощение правды жизни лежит в основе реалистического искусства. Воспроизводимые художником зрительно достоверные формы действительности всегда содержат важные, поучительные обобщения. В любой работе, даже самой незначительной, обязательно нужен отбор характерного, существенного, доминирующего в изображаемом.

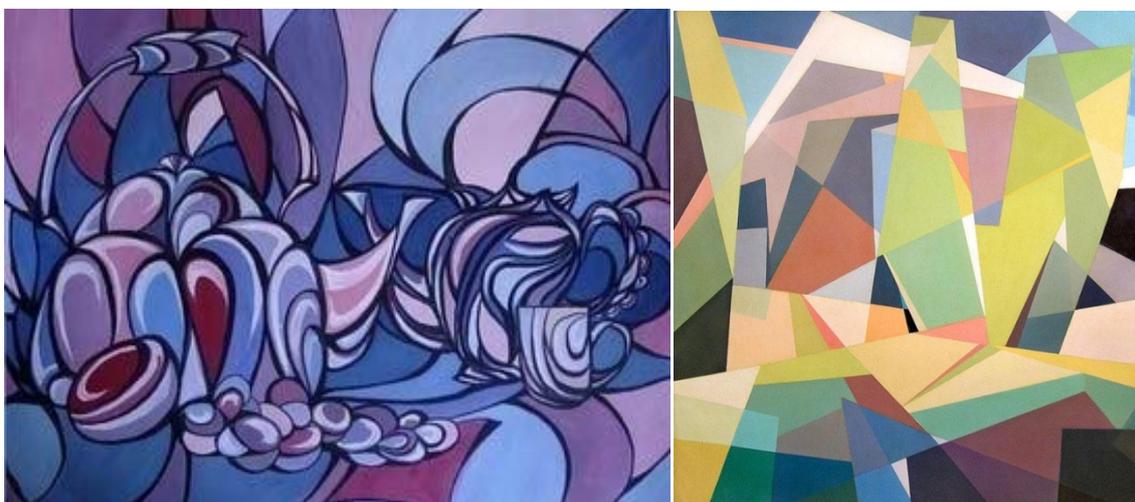
В живописи с натуры всегда возникает необходимость обобщения, отбора наиболее характерного и типичного. Изображать – это, прежде всего, рассуждать. Леонардо да Винчи отметил: «Те, кто влюбляются в прак-

тику без науки, подобны кормчим, выходящим в плавание без руля и компаса, ибо они никогда не могут быть уверены, куда идут. Практика всегда должна быть построена на хорошей теории, и без нее ничто не может быть сделано хорошо в случаях живописи» (цит. по [4, с. 124]). Поэтому реалистическая живопись предполагает знание теории цвета и техники живописи. Достоверное по форме и цвету изображение выступает в реалистической живописи основным средством передачи содержания картины. Цветовой строй ее должен служить воплощению и объемных, и материальных качеств изображаемых объектов, создавать реальное колористическое состояние. Реальность изображения в станковой живописи достигается пластической лепкой формы цветом, обусловленным окружающей средой, пространством, освещением, цветом, взятым в пропорциональных отношениях с другими цветами; цветом, подчиненным целостному зрительному восприятию природы. Знания закономерностей цветовых сочетаний и цветовой перспективы помогают художнику передавать реалистически изображаемый объект. Художник должен иметь необходимые знания о составе, основных свойствах и характерных особенностях всех материалов, которыми он пользуется в своей работе, усвоить элементарные правила техники живописи и придерживаться определенной системы и приемов работы над живописным произведением.

В живописи часто используется условность, которая помогает подчеркнуть декоративность цвета. В современном изобразительном искусстве термин «декоративность» (от фр. decorative – украшать) может употребляться с нескольких позиций. Декоративность связывают с полным или почти полным отсутствием объемности и пространственности в произведениях. Декоративная плоскостная живописная композиция, выполненная и созданная на основе единого содержательного и формообразующего принципа, представляет собой вполне самостоятельное произведение изобразительного искусства, способное передавать зрителю определенные мысли, идеи и настроения. Именно декоративная живопись помогает найти свой стиль письма, то есть найти индивидуальную форму изображения. Индивидуальная форма изображения, отличная от других какими-либо определенными элементами, является авторским художественным стилем. Чем значительней дарование художника, тем ярче проявляется его индивидуальность с точки зрения художественного стиля. Стиль художника связывают с понятием «манера художника», но понятие «манера»

уже, чем понятие «стиль». Понятие «стиль» тесно связано с понятием «стилизация». Творческая стилизация как художественное обобщение изображаемого непременно носит индивидуальный характер, в создании декоративных композиций чаще всего используется метод творческой стилизации или интерпретации. Художник созерцает объект и интерпретирует так, как он его видит, и при этом создает новый объект в виде художественного образа. И в результате этот образ приобретает черты декоративности [2].

Именно стилизацию следует рассматривать как основной творческий метод в декоративной живописи. Она дает возможность интерпретации реальных объектов, их обобщения, изменения цвета, формы, объема, рисунка (рис. 1).



*Рисунок 1. Декоративный натюрморт. Стилизация. Студенческие работы*

Цель любой живописной работы – выразить в композиции замысел художника. «Композиции нельзя научиться до тех пор, пока художник не научится наблюдать и замечать интересное и важное. С этого момента начинается для него возможность выражения подмеченного по существу; и когда он поймет, где узел идеи, тогда ему остается формулировать, и композиция является само собой, фатально и неизбежно, именно такую, а не другою...», – писал русский художник второй половины XIX века И. Н. Крамской (цит. по [5, с. 205]). Но это не исключает логического поиска наилучшего варианта композиции для большей ее выразительности. Идеиное и эстетическое содержание картины не освобождает художника

от организации композиционных средств, а именно движения и ритма, формальной композиции тональных пятен, контрастов форм по величине и цвету, композиционного и смыслового центра.

В живописи используются единые универсальные средства и приемы композиции для достижения основной цели. При этом не возникает разницы, какую живопись будет представлять картина – декоративную или реалистическую, для них существует единая система композиционных средств, приемов, принципов. В произведении должно быть обязательно что-то наиболее важное и поэтому более акцентированное. Этот участок композиции называют композиционным центром или доминантой. В композиции не должно быть одинаковых композиционных центров, в противном случае эти акценты будут противостоять друг другу и, в конечном счете, разрушать композицию. Принцип доминанты – это главный принцип, который помогает правильно разместить композиционные акценты, контрасты и тональные ритмы. Доминанта композиции является главным смысловым и визуальным объектом, а бывает и единственным. Для того чтобы зритель смотрел всю картину, а не только композиционный центр, нужно создавать в композиции вторую область интереса, в которую переместится взгляд зрителя. Эта часть композиции называется субдоминантой (поддоминантой) и визуально подчиняется доминанте. Для усиления интереса зрителя к произведению необходимо использовать сразу несколько способов выделения доминанты: разница по форме и размеру, светотеневая и цветовоздушная тональности, разные цвета, направление взгляда зрителя. Синтез этих способов дает гармоничную фокусировку на доминанте. Существует такое понятие, как «центр интереса» в картине. Человека как зрителя в силу существующих в данный момент эмоций визуально интересуется только то, что совпадает с его настроением. К примеру, при приподнятом мажорном настроении, человек воспринимает окружающее соответственно настроению и замечает то, что подчеркивает это, все остальное остается как бы «не в фокусе». Это можно использовать при построении доминанты композиции. Используя приемы фокусировки зрения на главном, художник направляет взгляд зрителя в то место произведения, куда нужно обратить особое внимание [3].

Возможности художника в творчестве определяются не только школой, но в значительной мере знанием окружающей жизни, способностью видеть и вникать в смысл происходящих событий, понимать и любить

природу. Наблюдая и изучая жизнь, художник найдет в ней свои темы и сюжеты, которые подскажут композиционное решение картины, решения в изображении контрастов, изображении света и цвета, композицию ритмов. Отсюда и выбор приемов и техники выполнения картины, что в дальнейшем может привести к различению в этой работе определенного вида живописи – реалистической или декоративной.

Таким образом, реалистическая и декоративная живопись имеют единые средства и методы композиционного построения, но различные приемы и методы технического исполнения.

### Литература

1. Бесчастнов Н. П. Живопись: учеб. пособие. – М.: Владос, 2010. – 223 с.
2. Стародуб К. И., Евдокимова Н. А. Рисунок и живопись. От реалистического изображения к условно-стилизованному: учеб. пособие. – Изд. 2-е. – Ростов н/Д.: Феникс, 2011. – 190 с.
3. Панксенов Г. И. Живопись. Форма, цвет, изображение. – М.: Академия, 2007. – 144 с.
4. Мастера искусства об искусстве. Эпоха Возрождения: в 7 т. / ред.: А. А. Губер, В. Н. Гращенков. – М.: Искусство, 1966. – Т. 2. – 496 с.: ил.
5. Мастера искусства об искусстве. Искусство XIX – начала XX века: в 7 т. / ред.: И. Л. Маца, Н. В. Яворская. – М.: Искусство, 1969. – Т. 5. – 448 с.: ил.

### References

1. Beschastnov N. P. Zhivopis': ucheb. posobie. – M.: Vlados, 2010. – 223 p.
2. Starodub K.I., Evdokimova N.A. Risunok i zhivopis'. Ot realisticheskogo izobrazheniya k uslovno-stilizovannomu: ucheb. posobie. – Izd. 2-e. – Rostov n/D.: Feniks, 2011. – 190 p.
3. Panksenov G.I. Zhivopis'. Forma, tsvet, izobrazhenie. – M.: Akademiya, 2007. – 144 p.
4. Mastera iskusstva ob iskusstve. Epokha Vozrozhdeniya: v 7 t. / red.: A.A. Guber, V.N. Grashchenkov. – M.: Iskusstvo, 1966. – T. 2. – 496 p.: il.
5. Mastera iskusstva ob iskusstve. Iskusstvo XIX – nachala XX veka: v semi tomakh / red.: I.L. Matsa, N.V. Yavorskaya. – M.: Iskusstvo, 1969. – T. 5. – 448 p.: il.

## **ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ПРЕДМЕТА «ЖИВОПИСЬ»**

*Маханбетжанова Гульнар Маханбетхалиевна*, художник-педагог, старший преподаватель кафедры живописи и скульптуры, Казахский национальный университет искусств (г. Астана, Казахстан). E-mail: maxgulnachka65@bk.ru

В статье представлен опыт преподавания предмета «Живопись» в соответствии с образовательным стандартом, на основе компетентностного подхода. Выявлена система обучения живописи с сохранением положительного опыта обучения академической живописи, определены ключевые профессиональные компетентности. Представлена система учебных занятий по разделу «Натюрморт», предполагающих решение учебно-творческих задач, развитие и воспитание личности художника-живописца.

**Ключевые слова:** образовательная программа, система образования, профессиональная компетентность, колористическая культура, творческие способности, пространственное мышление, творческая индивидуальность, художественная культура.

## **FORMATION OF PROFESSIONAL COMPETENCE TO STUDYING THE “PAINTING”**

*Mahanbetzhanova Gulnar Mahanbetkaliyeva*, Artist-teacher, Sr. Instructor of Department of Painting and Sculpture, Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan). E-mail: maxgulnachka65@bk.ru

The article describes the experience of teaching the subject “Painting” in accordance with the educational standards on the basis of competence approach. Revealed a system of training of painting while maintaining a positive learning experience academic painting, identified key professional competence. The system of training sessions under the heading “Still Life”, in which there is a consistent application of lessons involving the solution of educational and creative tasks, development and education of the individual artist and painter.

**Keywords:** educational program, educational system, professional competence, coloristic culture, creativity, spatial thinking, creative personality, artistic culture.

Одной из важнейших задач обучения в детской художественной школе является формирование и развитие профессиональной компетентности учащихся. Основная цель в художественной школе направлена не только на приобретение базовых знаний и формирование профессиональных навыков в изобразительной деятельности, но и на формирование профессиональной компетентности учащихся на уроках живописи.

Живопись в художественной школе является одной из важных дисциплин, дающих основы академического обучения и возможность обучающимся выразить свои творческие, индивидуальные способности. Профессиональные знания и умения в живописи – это знания истории изобразительного искусства, связанные со становлением живописи; знания теории и технологии живописи; владение различными методами и приемами живописного изображения и композиционным мастерством; колористическая культура; творческие качества профессионального мастера художника; развитие пространственного мышления и творческой индивидуальности [1].

Развитие современной системы образования стимулирует введение новых компонентов в содержание предмета, применение новых педагогических технологий, эффективных методических разработок, призванных помочь учащимся в получении теоретических знаний и практических навыков, облегчить усвоение учебного материала, развить творческие способности, воспитать самостоятельность, инициативу, осознанный выбор социально значимой деятельности, стремление к самореализации в области профессиональной деятельности. Все это дает возможность определить стратегию дальнейшего становления профессиональных компетенций.

Изучая основы живописи, учащиеся развивают культуру зрительного восприятия предметов и явления окружающей действительности, знакомятся с теоретическими основами цветоведения, перспективы, вникают в эстетическую сущность живописи. Используя живописные средства, они учатся моделировать форму цветом с учетом ее цветовых особенностей, во взаимосвязи с пространством, освещением, осваивают различные техники живописи. В процессе обучения обучающиеся должны освоить основы цветоведения – понятие о спектре, о цвете (основные и

составные, дополнительные, контрастные и сближенные, холодные и теплые, взаимовлияние цветов, цветовой рефлекс).

При овладении приемами работы акварелью у учащихся формируется определенный уровень живописной культуры и технических навыков, а также умение решать учебно-творческие задачи в этюде средствами живописи. Учить этому необходимо, подкрепляя практические умения обучающихся прочными теоретическими знаниями, приобщая их к культуре прошлого, к произведениям современного искусства посредством изучения работ мастеров живописи разных эпох и направлений. Обучающийся осваивает последовательное ведение работы над краткосрочными и длительными этюдами, опираясь на работу с натуры. Чем глубже он познает объективные законы природы, жизнь, тем больше у него накапливается опыт в виде знаний и навыков для проявления индивидуальности, самовыражения, очень важного для формирования творческой личности [2; 3].

Темы для изучения, включенные в учебную программу по живописи, представляют собой обязательный минимум содержания образования. Освоение обязательного минимума обучающимися должно дать ожидаемые результаты, соответствующие уровням обучения.

Практические задания должны быть разнообразны по характеру и содержанию, что способствует воспитанию у учащихся художественного вкуса и помогает найти путь к раскрытию художественного образа.

Обучение живописи направлено на формирование эмоциональной сферы, художественной культуры обучающегося, активного, осознанного восприятия окружающего мира. Компетентность в процессе обучения живописи состоит из теоретико-технологического, практического, творческого, личностного компонентов.

Компетентность – способность специалиста решать определенную совокупность профессиональных задач на основе единства знаний, профессионального опыта, способностей действовать и навыков поведения.

Различают несколько видов компетенций: *базовая компетенция* – способность специалиста решать совокупность профессиональных задач на основе универсальных, интеллектуальных, коммуникативных, эмоциональных и волевых качеств (знаний, умений и навыков, свойств и способностей); *профессиональная компетенция* – способность специалиста решать совокупность профессиональных задач на основе интегрированных знаний, умений и опыта, а также личностных качеств, позволяющих эф-

эффективно осуществлять профессиональную деятельность; *специальная компетенция* – способность специалиста решать совокупность профессиональных задач в избранной сфере деятельности на основе конкретных знаний, умений, навыков.

Важнейшей характеристикой образовательной программы по живописи в соответствии с современными требованиями является компетентностный подход, определяющий эффективность образования. Это формирование способности использовать приобретенные знания, умения и навыки для самостоятельного решения практических задач. В соответствии с этим требованием в едином процессе учебно-познавательной, практической и творческой деятельности у обучающихся должны формироваться ключевые компетентности для максимальной самореализации.

Следует различать следующие ключевые компетентности:

1. Компетентность разрешения проблем. Идентификация разрешения проблем:

- обучающийся анализирует ситуацию, определяет противоречие между желаемым в реальном результате и, таким образом, распознает возникшую проблему;

- указывает на вероятные причины возникновения проблемы;
- указывает на необходимость устранения возникшей проблемы.

2. Планирование деятельности и применение технологии:

- обучающийся определяет характер задач адекватно поставленной цели;

- определяет последовательность действий;
- выбирает способ решения задач в контексте полученных знаний;
- самостоятельно планирует свои ресурсы, необходимые для осуществления деятельности.

3. Оценка деятельности, ее результатов и собственного продвижения:

- обучающийся осуществляет самостоятельный текущий контроль своей деятельности;

- оценивает результат своей деятельности на основе анализа соответствия результата заданным критериям оценивания;
- проявляет осознанную мотивацию саморазвития;
- анализирует уровень собственных неудач и успехов;
- указывает возможные причины неудач;

- называет трудности, с которыми пришлось столкнуться, и предлагает пути их преодоления.

4. Информационная компетентность. Планирование информационного поиска:

- обучающийся самостоятельно планирует сбор необходимой информации;

- определяет вероятные источники для поиска информации;

- пользуется источниками информации: специальной литературой, периодическими изданиями (библиотечный фонд), поисковыми системами Интернета;

- самостоятельно осуществляет поиск и извлечение информации по заданному вопросу.

5. Извлечение и обработка информации:

- обучающийся дифференцирует и систематизирует извлекаемую информацию по заданному вопросу, самостоятельно определяя основания для отбора;

- излагает полученную информацию в письменном и устном виде.

6. Коммуникативная компетентность. Диалог:

- обучающийся воспринимает необходимое содержание полученной в монологе педагога информации;

- задает вопросы для уточнения поставленной цели;

- высказывает мнение в диалоге с целью определения задач для достижения поставленной цели.

7. Групповая коммуникация:

- обучающийся способен следить за ходом дискуссии, распределяя внимание в процессе группового обсуждения поставленных задач;

- предлагает для обсуждения в группе варианты решения задач;

- принимает другую версию решения задач, признанную группой оптимальной для достижения цели.

Целью изучения предмета «Живопись» является развитие стремления обучающихся к самосовершенствованию, раскрытие индивидуальности обучающегося в процессе учебно-познавательной, творческой и практической деятельности.

Ожидаемые результаты:

- владеть различными приемами академической и декоративной живописи акварелью и гуашью (возможно, акрилом, темперой и маслом);
- уметь самостоятельно выбирать и применять технические приемы живописи для краткосрочных и длительных этюдов;
- знать основы цветоведения;
- уметь анализировать колористические особенности природы или определять колористический замысел творческого задания;
- понимать и уметь передавать многообразие изменений цвета в световоздушной среде;
- уметь выделять главное в живописной композиции путем подчинения всех ее частей композиционному, смысловому центру;
- уметь использовать эмоциональные свойства цвета для передачи состояния, настроения;
- уметь передавать фактуру различных материалов живописными средствами;
- знать и уметь применять законы линейной перспективы в изображении сложных конструкций;
- знать основные законы и правила композиции;
- уметь обоснованно использовать различные композиционные средства для раскрытия темы (контраст, ритм и т. д.);
- владеть приемами обобщения и воздушной перспективы, добиваясь колористической цельности и завершенности в этюдах сложных, многоплановых постановок с академическими и творческими задачами.

В соответствии с этим критерии оценивания работ учащихся можно определить следующим образом:

- умение компоновать изображение в формате;
- использование приемов конструктивного построения и соблюдения пропорциональных соотношений предметов постановки с учетом линейной перспективы;
- применение законов линейной перспективы;
- восприятие и передача цвета во всем многообразии его изменений в световоздушной среде;
- передача цветотональных отношений единства колористического решения;
- умение передавать фактуру и материальность различных предметов;
- умение обобщать, создавать цельность и законченность в работе.

Можно использовать следующие формы обучения: лекция с изучением теоретического материала; урок с фронтальной и индивидуальной формой; практическая работа; экскурсии в музеи, галереи и мастерские художников-живописцев; мастер-классы известных живописцев и заслуженных преподавателей; занятия живописью на воздухе – пленэр [2].

Положения образовательного стандарта обязательны для применения и соблюдения организациями, реализующими образовательные программы технического и профессионального образования Республики Казахстан, осуществляющими подготовку специалистов по указанной специальности независимо от форм собственности и ведомственной подчиненности. Объектами профессиональной деятельности живописца, специалиста среднего звена, являются: станковые работы различных жанров: пейзажи, натюрморты, портреты, станковые композиции. Виды профессиональной деятельности художника-мастера станковой живописи, специалиста среднего звена: работа на холсте и на картоне масляными красками и акрилом; работа на бумаге акварелью, гуашью, темперой и др.; подготовка подрамника, холста, различных грунтов, применение акварели, акрила, темперы и т. д.; грамотное построение композиции.

Художник-мастер станковой живописи должен:

- соблюдать в работе основы цветоведения, оптики, линейно-воздушной перспективы, пластической анатомии, закономерности зрительного восприятия;
- знать основные законы композиции;
- уметь находить объемно-пластическое и цветовое решение формы, пропорции;
- применять в работе основные жанры станковой живописи;
- соблюдать в работе законы перспективы;
- применять в работе виды и жанры изобразительного искусства;
- различать в композиции главное и второстепенное;
- владеть графическими приемами;
- соблюдать технологию обработки материала, нанесения грунта;
- овладеть различными техниками и приемами живописи [5].

В качестве примера предлагается система планов учебных занятий по живописи из раздела «Натюрморт, поставленный против света, с сильными рефlekсами».

## Тема 1. Компонировка и построение

*Вопросник:*

1. Осуществление композиционного поиска.
2. Передача конкретного освещения объёмных форм.

*Задания:*

1. Скомпоновать постановку в формате.
2. Нарисовать (построить).
3. Написать объём предметов с учётом конкретного освещения.

*Методические рекомендации:* необходимо натянуть бумагу (торшон) на планшет заданного формата (55×75). Скомпоновать (10–15 мин.), определив основные пропорции так, чтобы группа предметов находилась в пределах заданного размера планшета. После этого начать построение, уточнив пропорции, правильно установив на плоскости подиума с учётом перспективного сокращения. Подготовительный рисунок под гуашь делается обычно четкий, с хорошо очерченным контуром, так как под слоем гуаши, даже при тонкой прописке, слабый контур просматривается плохо. Ставится задача – определить форму предметов, тональные и цветовые отношения между ними. Эта работа выполняется несколькими приёмами письма: алла-прима, многослойное, корпусное [4].

## Тема 2. Работа в цвете

*Вопросник:*

1. Освоение закономерностей освещения на конкретном примере.
2. Работа в тоне.

*Задания:*

1. Во время работы красками не загрязнять палитру.
2. Передать объём изображаемых предметов с учётом конкретного освещения.

*Методические рекомендации:* *Первый метод.* Вначале находят локальный цвет предметов (их окраску), легко покрывая им (закрашивают) намеченный рисунок. Блики на предметах (стеклянных, глазурованных, металлических) остаются белыми. Проложив локальным цветом все объекты, переходят к моделировке формы цветом. *Второй метод.* Не делая предварительной локальной раскраски, сразу берут цветовые отношения между предметами, силу цвета дают по возможности близкую к натуре.

Такой метод работы любила А. П. Остроумова-Лебедева. Нельзя писать натюрморт по частям, надо видеть всю постановку в целом, цельность восприятия помогает правильно определять цветовые и тоновые отношения, сравнивать окраску по светлоте, насыщенности, колориту. Проложив первую прокладку и установив характеристику цвета предметов, приступают к нахождению цветовых и тоновых отношений. Одновременно выявляют и объем. Чтобы работа шла успешнее, устанавливают цветовые отношения рядом стоящих предметов, подчеркивая, что относится к первому плану, а что – ко второму. Детали пока не прорисовываются, главное – выявить большую форму. Закончив этот этап работы, надо еще раз проверить общее состояние этюда: ясно ли читаются планы – первый, второй и третий. Если предмет дальнего плана выступает вперед по тону или рефлексы получились очень яркими, их следует пригасить. Гуашь позволяет вести живописный процесс длительно, переписывать или смывать неудачные места, вносить уточнения в конце работы. Красочный слой, особенно влажный, легко размывается, позволяет вписывать один цвет в другой, получать мягкие переходы цветовых градаций. Работа по сырому способствует лучшему сцеплению наносимых друг на друга красочных слоев и соединению их с основой. Гуашью можно писать и плотными мазками. При этом надо избегать толстых наслоений красок. Гуашь, положенная густым, толстым слоем, плохо скрепляется с основой, трескается и осыпается [4].

### **Тема 3. Обобщение и анализ формы**

*Вопросник:*

1. Освоение тонового контраста на примере натюрморта: светлый предмет – тёмный фон.
2. Освоение цветового контраста на примере того же натюрморта.

*Задания:*

1. Передать и добиться единства и взаимосвязанности фона и предметов по тону и цвету.
2. Передать реальные цветовые и тоновые отношения к постановке.

*Методические рекомендации:* Прорабатывая детали, выявляя фактуру различных материалов, нельзя упускать из вида общее состояние этюда; следует сравнивать предметы между собой, следить за перспективой. На переднем плане предметы должны быть более детально написаны, чем на втором, а на дальнем плане они могут оставаться в обобщенном виде. Закончив детальную проработку, можно подходить к подведению итогов ра-

боты – синтезу. Надо вновь обратить внимание на общее состояние этюда, на его цельность. Если в стадии детализации какие-то предметы стали сильно выделяться, их следует «успокоить»; если рефлексы «разбили» форму, надо их обобщить. Для этого смотрят и на натюрморт, и на этюд прищуренными глазами; там, где детали формы пропадают, на этюде должно быть то же самое. Если краска положена очень толстым слоем, это место придется осторожно промыть [4] (рис. 1).



*Рисунок 1. Учебные работы по живописи*

Все вышесказанное подтверждает, что формирование у обучающихся профессиональной компетентности при изучении предмета «Живопись» предполагает систему профессионального обучения, основанную на соблюдении требований образовательного стандарта и опыта традиционного обучения академической и декоративной живописи, необходимой для подготовки художника-мастера станковой живописи.

## Литература

1. Изобразительное искусство. Программа для общеобразовательных учреждений. 5–9 классы / С. Е. Игнатьев, П. Ю. Коваленко, В. С. Кузин, С. П. Ломов, Е. В. Шорохов. – М.: Дрофа, 2009.
2. Маханбетжанова Г. М., Қалмаханов М. С. «Академиялық сыршырай» пәні бойынша оқу-әдістемелік кешені. Мамандығы: 050107 – бейнелеу өнері және сызу. – Қарағанды: ҚарМУ баспасы, 2005. – 61 б.
3. Маханбетжанова Г. М. Сыршырай пәніндегі қойылымдардың студенттерге сапалы білім берудегі мәні. Гуманитарное образование в условиях модернизации казахстанского общества: опыт и перспективы: сб. мат-лов республик. науч.-практ. конф. 21–22 апреля 2005 года / под ред. А. Д. Исмаилова. – Астана: ЕАГИ, 2005. – С. 37–39.
4. Учебно-методический комплекс по дисциплине «Академическая живопись» / сост.: М. С. Калмаханов, Г. М. Маханбетжанова. – Караганда: Изд-во КарГУ, 2004. – 61 с.
5. Яшухин А. П. Живопись: учеб. пособие для учащихся пед. училищ по спец. «Преподавание черчения и изобразит. искусства». – М.: Просвещение, 1985. – 287 с.

## References

1. Izobrazitel'noe iskusstvo. Programma dlya obshcheobrazovatel'nykh uchrezhdeniy. 5–9 klassy / S.E. Ignat'ev, P.Yu. Kovalenko, V.S. Kuzin, S.P. Lomov, E.V. Shorokhov. – M.: Drofa, 2009.
2. Makhanbetzhanova G.M., Qalmakhanov M.S. «Akademiyaлық сыршырай» pәni boyynsha oқu-әdistemelik kesheni. Mamandyғy: 050107 – beyneleu өneri zhәne syzu. – Qaraғandy: QarMU baspasy, 2005. – 61 b.
3. Makhanbetzhanova G.M. Syrshyray pәnindegi қоуylymdardyң studentterge sapaly bilim berudegi мәni. gumanitarnoe obrazovanie v usloviyakh modernizatsii kazakhstanskogo obshchestva: opyt i perspektivy: sb. mat-lov respublikan. nauch.-prakt. konf. 21–22 aprelya 2005 goda / pod red. A.D. Ismailova. – Astana: EAGI, 2005. – P. 37–39.
4. Uchebno-metodicheskiy kompleks po distsipline «Akademicheskaya zhivopis'» / sost.: M.S. Kalmakhanov, G.M. Makhanbetzhanova. – Karaganda: Izd-vo KarGU, 2004. – 61 p.
5. Yashukhin A.P. Zhivopis': ucheb. posobie dlya uchashchikhsya ped. uchilishch po spets. “Prepodavanie chercheniya i izobrazit. Iskusstva”. – M.: Prosveshchenie, 1985. – 287 p.

## **РОЛЬ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЕ**

*Макулик Тамара Федоровна*, преподаватель, Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования детей «Детская художественная школа № 1» (г. Кемерово, РФ). E-mail: kemart1@mail.ru.

В статье находит отражение современная ситуация, связанная с возрождением интереса к проблеме академического художественного образования, как процессу овладения и присвоения человеком художественной культуры своего народа и человечества, одному из важнейших способов развития и формирования целостной личности, ее духовности, творческой индивидуальности, ее интеллектуального и эмоционального богатства. Автор обращается к нормативно-правовым документам в области образования, опыту российских художников-практиков, собственному опыту преподавания в детской художественной школе.

**Ключевые слова:** художественное образование, академическая школа, изобразительное искусство, изобразительная деятельность, творческие способности, образное мышление.

## **THE ROLE OF ACADEMIC TRADITIONS ART EDUCATION THE MODERN SCHOOL**

*Makulik Tamara Fyodorovna*, Teacher, Municipal Budget Educational Institution of Additional Education for Children “Children’s Art School No. 1” (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kemart1@mail.ru.

The article is a reflection of the current situation related to the revival of interest in the problem of academic art education as a process of learning and appropriation of human artistic culture of its people and of humanity, one of the most important ways of development and formation of the whole person, spirituality, creative personality, intellectual and emotional wealth. The author refers to the legal documents in the field of education, the experience of Russian artists-practitioners and her own experience of teaching at children’s art school.

**Keywords:** art education, academic school, fine art, fine art work, creativity, creative thinking.

Система российского образования является одной из самых консервативных социальных структур, но сегодня она вынуждена постоянно изменяться, отвечая на запросы современности, на социальный заказ общества. В «Концепции духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России», которая декларируется как методологическая основа разработки и реализации Федерального государственного образовательного стандарта общего образования, четко указано, что выпускник образовательного учреждения должен быть высоконравственной и творческой личностью, инкультурированной в духовных и культурных традициях многонационального народа РФ [3]. Именно художественное образование может решить данную проблему, так как всецело направлено на развитие и формирование творческой личности, ее творческой индивидуальности, связанной с определенным искусством.

Целью данной статьи является актуализация роли академической традиции художественного образования в современной школе. К данной проблеме обращаются, прежде всего, известные российские педагогические практики: Л. В. Шепелев, ректор Московского государственного художественного института имени В. И. Сурикова [8]; О. А. Еремеев, ректор института им. Репина, С. Н. Андрияка, ректор Московской государственной академии акварели и изящных искусств, В. Е. Елизаров, преподаватель Московского академического художественного лицея Российской академии художеств [2]; А. Г. Кобыльцов, директор МБОУДОД «ДХШ им. Д. И. Каратаева» и др.

Образование во все времена существует в тесной связи с социальной, экономической и культурной составляющей жизни общества. По мнению Е. П. Олесиной, современная культура, характеризующаяся постоянным ускорением, расширением и обновлением информационного пространства, формирует нового человека, отличающегося психологически, социально, культурно, профессионально от предыдущих поколений. Эти изменения выражаются в новых формах коммуникации (виртуальное общение) и языка (упрощенный сленг интернет-пространства или sms-посланий), в прерывании связи поколений, в уменьшении (а иногда и исчезновении) авторитетности культурных ценностей прошлого, в трансформации многих

традиционных нравственных норм, в распространении типологизированной массовой культуры, в уходе от решения жизненных проблем в виртуальную реальность, в культурной инфантильности молодежи.

В данном контексте трудно не заметить необходимость актуализации в современном обществе художественно-эстетического развития личности как необходимого «компас» для жизни в многообразном и вариативном постмодернистском пространстве. Несомненно, что необходимость изучения искусства определяется важностью овладения основами художественной культуры человечества для уважительного отношения к мировому и отечественному культурному наследию; для помощи в использовании приобретенной общехудожественной компетенции в культуре повседневности, развитии личностной и профессиональной культуры [6].

Образный язык искусства сегодня сильно изменился. В частности, в изобразительном искусстве появились особые формы и средства визуализации образа, такие как коллаж, ассамбляж, объект, инсталляция, инвайронмент; появилось процессуальное искусство: хеппенинг и перформанс. Постмодернистские установки размывают границы между традиционными видами и жанрами искусства и способствуют развитию синестезии как новой художественной тенденции. Следовательно, и в преподавании изобразительного искусства должны поменяться методы, педагогические подходы, но, главное, необходим ли пересмотр содержательного наполнения данных учебных предметов. Но вопрос об изменении содержания образования в области изобразительного искусства спорный: какой в этом процессе должна быть роль традиции, и не исчерпала ли она себя окончательно, что важнее – классическое наследие или современные художественные эксперименты, в каком соотношении должны быть представлены в программе традиционные и актуальные произведения? И в этом противостоянии, прежде всего, стоит полагаться на мнение практиков художественного образования России. Убедительность их доводов приводит к пониманию значимости традиций академической российской школы в области изобразительного искусства.

Так, по мнению Л. В. Шепелева, «нельзя забывать то, что было, и отбрасывать его тоже». Что касается художественного образования в настоящее время, то сегодня он и его коллеги пытаются сохранить то, что было завоевано в предыдущие десятилетия. Опыт многолетней работы в академических художественных заведениях России позволяет ему утвер-

ждать, что профессиональную академическую школу, которая формировалась в российском художественном образовании, терять нельзя. Она дает тот самый профессионализм, без которого невозможно развиваться художнику. «Всем понятно, чтобы читать, нужно знать алфавит; чтобы выразить свои мысли, необходимо владеть языком. А рисунок, живопись, лепка – это и есть художественный язык. А вот соединить сегодня профессиональную художественную академическую школу с современным пониманием в композиции, чтобы художник был человеком сегодняшнего дня, необходимо» [8].

О. А. Еремеев уточняет роль академической российской школы рисунка и живописи даже по отношению к европейским художникам: «Творчеством Пикассо я интересовался, едва закончив институт. Тогда, в Барселоне, я понял, что человеку, который в двадцатом веке “заморочил головы” всему миру и постоянно держал в напряжении всю художественную интеллигенцию, ему, оказывается, не помешала академическая школа. В искусстве я не приверженец исключительно школы Чистякова, но для школы – приверженец его метода. Школа дает профессиональное умение пользоваться своим инструментом. А насколько ты себя проявишь как художник, зависит от масштаба твоей личности. И сегодня можно привести немало примеров, когда из мастерских весьма консервативных профессоров выходят очень яркие художники, но надо всегда иметь в виду, что Эйнштейн был один, Ландау – один, и Репин – один, и Суриков. Но Репин и Суриков получили серьезную академическую школу: учились у Чистякова» (см. [1]). Замечательный французский писатель А. Франс еще в конце XIX века заметил, что искусству «угрожали два чудовища: художник, который не является мастером, и мастер, который не является художником» (цит. по [5]). Эта объективная истина всегда была и остается главным условием творческой подготовки и обучения молодого поколения в стенах художественных институтов, колледжей, школ.

Несмотря на все проблемы, художественно-эстетическая образовательная область существует на различных ступенях обучения. Именно предметы художественно-эстетического цикла способствуют постижению школьниками искусства, развитию способности выделять и принимать традиционные формы художественной культуры, культурному саморазвитию личности на протяжении всей жизни. Сохранение лучшей в мире системы художественного образования – важнейшая задача для российских

образовательных учреждений любого уровня. Особенно важно это в условиях, когда принят новый интегрированный закон «Об образовании в РФ», а учебные заведения общего, среднего профессионального и высшего образования перешли на новые федеральные государственные образовательные стандарты, а образовательные учреждения дополнительного образования детей – на федеральные государственные требования. В Концепции художественного образования в Российской Федерации «художественное образование – это процесс овладения и присвоения человеком художественной культуры своего народа и человечества, один из важнейших способов развития и формирования целостной личности, ее духовности, творческой индивидуальности, интеллектуального и эмоционального богатства...» [4]. Таким образом, художественное образование – это понятие, выходящее за рамки терминов «методическая программа», «образовательный процесс», «учебное пособие». Поэтому важно профессиональную подготовку учащихся не отрывать от большого мира современности, но в то же время необходимо сохранять тот ценный опыт российской академической школы, которая сформировала плеяду талантливых художников. Опыт отдельного образовательного учреждения дополнительного образования детей, в котором сохраняют и развивают эти традиции, доказывает необходимость этих процессов.

Детская художественная школа № 1 г. Кемерово – одна из успешно и динамично развивающихся больших художественных школ Сибири. Контингент учащихся составляет 900 человек. ДХШ № 1 находится в самом центре города, имеет учебные площади с выставочными залами на трех этажах и филиал в Заводском районе. Образовательное учреждение культуры ориентировано на предпрофессиональное обучение и общеэстетическое развитие учащихся, начиная с дошкольного возраста. Школа занимается поиском и выявлением талантливых детей с помощью отработанной системы – экзаменов, собеседований. Рисуют все дети, и родителям это нравится, но детей, которые хотят стать настоящими художниками, крайне мало. Судьбой талантливых детей необходимо заниматься с особым вниманием. Детство – это базовая сущность каждого художника, тот важнейший период творческой жизни, когда человек заряжается энергией удивления, познания, воплощения, поиска и дерзания. Если все это он получил и испытал в детстве, то в зрелые годы преумножит накопленное, доведет до совершенства, сохраняя чуткость и трепет творческого дыхания, не теряя свежести и искренности детских чувств.

На формирование личности молодого художника воздействуют теоретические и специальные дисциплины, изучаемые в школе. И все они как бы сливаются в ведущем учебном предмете – композиции, в наибольшей мере способствующей развитию творческих способностей. Финалом обучения является итоговый просмотр-экзамен, которому уделяется особое внимание. Все знания, которые учащийся получает в каждом классе, находят свое применение в работе над композицией. Именно она является не только итогом обучения, но и основой развития образного мышления, выработке острой наблюдательности, расширения кругозора и, что существенно в дальнейшем, воспитания верного эстетического вкуса [7].

Возвращаясь к вопросу о преемственности традиции и конкурентоспособности российской школы художественного образования, хотелось бы поделиться опытом участия в международных пленэрах наших преподавателей и учащихся. За период с 2007 по 2015 год учащиеся школы совершили творческие поездки в Санкт-Петербург, Суздаль, Горный Алтай, Хакасию, Абхазию, в зарубежные страны – Францию, Нидерланды, Португалию, Болгарию, Испанию. Яркими победами и интересными выставками завершились все эти творческие поездки. Но еще они оказались познавательными и информативными для учащихся школы, так как позволили посетить памятники культуры, музеи, галереи и увидеть уникальные произведения великих художников. Данные поездки убеждают в том, что на Западе уже совсем забыли, что такое академическая традиция в искусстве, поэтому самое главное, что имеет особую реальную ценность для мирового художественного образования, – это российское традиционное художественное образование, и его нужно сохранять.

Исходя из вышесказанного, можно сделать следующие выводы:

- академические традиции художественного образования составляют основу системы обучения в современной художественной школе;
- академические традиции в системе художественного образования необходимо соединить с современными подходами в преподавании рисунка, живописи и композиции;
- академические традиции помогают знакомить российских учащихся с классическими образцами художественной культуры, не забывая о тенденциях развития современного изобразительного искусства.

## Литература

1. Академическая школа [Электронный ресурс] // ДИ. – 2004. – № 5–6. – URL: [http://www.rah.ru/education/teoriya\\_problemy\\_khudozhestvennogo\\_obrazovaniya/detail.php?ID=16970](http://www.rah.ru/education/teoriya_problemy_khudozhestvennogo_obrazovaniya/detail.php?ID=16970). – Загл. с экрана.
2. Елизаров В. Е. Композиция. Рисунок. Живопись. Пленэр: комплексная программа. – М., 2008. – 46 с.
3. Концепции духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России [Электронный ресурс]. – URL: <http://mosmetod.ru/metodicheskoe-prostranstvo/nachalnayashkola/inklyuzivnoeobrazovanie/fgos/kontseptsiya-dukhovno-nravstvennogo-razvitiya-i-vospitaniya-lichnosti-grazhdanina-rossii.html>. – Загл. с экрана.
4. Концепция художественного образования в Российской Федерации // Искусство в школе. – 2002. – № 2.
5. Лихтенштейн Е. С. Слово о науке. – М.: Знание, 1981. – Кн. 2. – 272 с.
6. Олесина Е. П. Проблемы художественного образования в современной школе [Электронный ресурс]: по мат-лам заседания комиссии «Традиционные формы культурной деятельности и современный мир» науч. совета РАН. – URL: <http://sovetrn.ru/commissions/e-p-olesina.html>. – Загл. с экрана.
7. Традиции и новации в художественном образовании: мат-лы областных педагогических чтений ГОУ «Областной учебно-методический центр работников культуры и искусств» / ред. кол.: Л. Т. Зауэрвайн, Н. С. Павлюк, О. В. Сабелева, Л. В. Апеньшева. – Кемерово: Изд. ГОУ «Областной учебно-методический центр работников культуры и искусств», 2012. – 346 с.
8. Шепелев Л. В. Профессиональная школа – основа мастерства [Электронный ресурс]: беседа на Радио России в ток-шоу Игоря Гмызы «Особое мнение». – URL: [http://www.rah.ru/education/teoriya\\_problemy\\_khudozhestvennogo\\_obrazovaniya/detail.php?ID=16963](http://www.rah.ru/education/teoriya_problemy_khudozhestvennogo_obrazovaniya/detail.php?ID=16963). – Загл. с экрана.

## References

1. Akademicheskaya shkola [Elektronnyy resurs] // DI. – 2004. – № 5–6. – URL: [http://www.rah.ru/education/teoriya\\_problemy\\_khudozhestvennogo\\_obrazovaniya/detail.php?ID=16970](http://www.rah.ru/education/teoriya_problemy_khudozhestvennogo_obrazovaniya/detail.php?ID=16970). – Zagl. s ekrana.
2. Elizarov V.E. Kompozitsiya. Risunok.Zhivopis'. Plener: kompleksnaya programma. – M., 2008. – 46 p.

3. Kontseptsii dukhovno-nravstvennogo razvitiya i vospitaniya lichnosti grazhdanina Rossii [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://mosmetod.ru/metodicheskoe-prostranstvo/nachalnaya-shkola/inklyuzivnoe-obrazovanie/fgos/kontsepsiya-dukhovno-nravstvennogo-razvitiya-i-vospitaniya-lichnosti-grazhdanina-rossii.html>. – Zagl. s ekrana.
4. Kontsepsiya khudozhestvennogo obrazovaniya v Rossiyskoy Federatsii // Iskustvo v shkole. – 2002. – № 2.
5. Likhtenshteyn E.S. Slovo o nauke. – M.: Znaniye, 1981. – Kn. 2. – 272 p.
6. Olesina E.P. Problemy khudozhestvennogo obrazovaniya v sovremennoy shkole [Elektronnyy resurs]: po mat-lam zasedaniya komissii “Traditsionnye formy kul’turnoy deyatelnosti i sovremennyy mir” nauch. soveta RAN. – URL: <http://sovetran.ru/commissions/e-p-olesina.html>. – Zagl. s ekrana.
7. Traditsii i novatsii v khudozhestvennom obrazovanii: mat-ly oblastnykh pedagogicheskikh chteniy GOU «Oblastnoy uchebnyy – metodicheskiy tsentr rabotnikov kul’tury i iskusstv» / red. kol.: L.T. Zauervayn, N.S. Pavlyuk, O.V. Sabeleva, L.V. Apenysheva. – Kemerovo: Izd. GOU «Oblastnoy uchebnyy – metodicheskiy tsentr rabotnikov kul’tury i iskusstv», 2012. – 346 p.
8. Shepelev L.V. Professional’naya shkola – osnova masterstva [Elektronnyy resurs]: beseda na Radio Rossii v tok-shou Igorya Gmyzy «Osoboe mnenie». – URL: [http://www.rah.ru/education/teoriya\\_problemy\\_khudozhestvennogo\\_obrazovaniya/detail.php?ID=16963](http://www.rah.ru/education/teoriya_problemy_khudozhestvennogo_obrazovaniya/detail.php?ID=16963). – Zagl. s ekrana.

УДК 374:347.782

**«МЫ ПУТЕШЕСТВУЕМ ПО МИРУ»:  
ИЗ ОПЫТА МЕТОДИЧЕСКОЙ РАБОТЫ  
В СФЕРЕ НАЧАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
ДЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ № 19 (Г. КЕМЕРОВО)**

*Соловьева Ирина Федоровна*, методист Муниципального автономного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская художественная школа № 19» (г. Кемерово, РФ). E-mail: [dethud19@yandex.ru](mailto:dethud19@yandex.ru)

Учебная программа авторского коллектива детской художественной школы № 19 «Мы путешествуем по миру» по дисциплине «Композиция» посвящена актуальной проблеме современного художественного образования и призвана научить ребенка познанию мира через искусство, приобщить его к созерцательным способам мышления через эстетическое наслаждение и художественную деятельность. Программа ориентирована на детей 7-летнего возраста и составлена с учетом их возрастной психологии. Культурологическая направленность определяет содержание и структуру программы. Знакомство детей с культурами народов мира осуществляется в формате игры – воображаемого путешествия по странам света. Дидактически это оформляется в виде разнообразных игровых упражнений, сочетающих учебные задачи с занимательными и развлекательными моментами. Программа состоит из 16 тематических блоков, включающих от 2 до 6 заданий. Постепенное усложнение заданий рассчитано как на индивидуальное, так и на коллективное выполнение. Программа обладает гибкостью, возможностью варьировать темы заданий, увеличивать или уменьшать их количество.

**Ключевые слова:** авторская программа, начальное художественное образование, изобразительное искусство, культурология.

**“WE TRAVEL THE WORLD”:  
FROM EXPERIENCE OF METHODOICAL WORK  
IN PRIMARY ART EDUCATION AT  
CHILDREN’S ART SCHOOL No. 19 (KEMEROVO)**

*Solovieva Irina Fedorovna*, Methodist of Municipal Autonomous Educational Institution of Additional Education of Children “Children’s Art School No. 19” (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: dethud19@yandex.ru

The curriculum of authors of Children’s Art School No. 19 “We travel the world” on the subject “Composition” is devoted to the actual problem of modern education and is designed to teach children to understand the world through art, attach it to the contemplative ways of thinking through aesthetic pleasure and artistic activities. The program is aimed at children age 7 and takes into account

their age psychology. The cultural orientation determines the content and structure of the program. Introducing the children to culture of peoples of the world is done in the format of a game, an imaginary journey through a strange light. Didactically, it is made in a variety of game exercises combining the educational problems with amusing and entertaining moments. The program consists of 16 clusters, comprising from 2 to 6 assignments. The increasing complexity of tasks designed both, at the individual and collective fulfillment. The program has flexibility, the ability to vary the theme of jobs to increase or reduce their number.

**Keywords:** author's program, initial art education, art, culture.

Современные психолого-педагогические исследования показывают, что художественные способности детей 7 лет развиваются наиболее интенсивно в процессе овладения основами конкретного вида искусства. Изучая приемы использования выразительных свойств цвета, формы, линии и т. п. для передачи своих мыслей, переживаний и чувств, ребенок проникает в тайны создания художественных образов. Поэтому детям в этом возрасте очень важно попробовать свои силы в самостоятельном изобразительном творчестве. Педагоги художественной школы имеют в своем арсенале набор разнообразных методических приемов обучения детей основам творчества. При их использовании важно помнить тезис Л. С. Выготского о том, что «только то обучение в детском возрасте хорошо, которое забегают вперед развития и ведет развитие за собой. Но обучать ребенка возможно тому, чему он уже способен обучаться» [2].

Авторский коллектив «Детской художественной школы № 19» (Г. В. Нестерова, И. Н. Нестерова, И. Д. Белокриницкая) (рис. 1) разработал программу по композиции для обучения детей 7 лет в художественной школе с учетом функциональных возможностей и возрастных особенностей детей этого возраста, а также их адаптивных ресурсов. В младшем школьном возрасте дети располагают значительными резервами развития. Их выявление и эффективное использование – одна из главных задач педагогов художественной школы при обучении изобразительному искусству.



*Рисунок 1. Авторская группа (слева направо: И. Н. Нестерова, Г. В. Нестерова, И. Д. Белокрыницкая)*

Стержневой для данной программы стала ориентация на познавательные мотивы и возможности 7-летних детей. Принцип «хочу знать обо всем» – это принцип их жизни. Главная цель программы «Мы путешествуем по миру» – удовлетворить потребность растущего человека в эстетической, образной информации об окружающем мире, о явлениях природы, событиях, странах, народах всего земного шара. Но удовлетворить не только с помощью словесных рассуждений, а призвать на помощь мощные арсеналы возможностей изобразительного искусства.

Данная программа продолжает решать задачи, поставленные перед учащимися после окончания первого года обучения: развитие творческой активности детей, воспитание эстетического вкуса, умения выразить свои эмоции изобразительными средствами.

Программа «Мы путешествуем по миру» построена на элементах игры, основного вида деятельности дошкольника и метода организации жизненного опыта детей, способа закрепления в детстве некоторых правил поведения. В основу программы легла специально организованная игра,

позволяющая каждому ребенку занять новую позицию в коллективе сверстников в воображаемой, но жизненной и совершенно правдивой ситуации.

В семилетнем возрасте ребенок озадачен активным познанием мира. Решение одной задачи непременно приводит к появлению новой, еще большее количество вопросов встает перед маленьким первооткрывателем. В этот период детское восприятие предельно обострено. Малыш, как губка, впитывает всю информацию, которую ему щедро предоставляет окружающий мир. Ничего не проходит мимо, все, что проносится в потоке жизни, оставляет неизгладимый отпечаток на впечатлительной детской душе. Именно сейчас важно сформировать правильную картину мира ребенка и вложить максимальное количество знаний и представлений об устройстве нашей безграничной вселенной.

Весь год обучения по программе «Мы путешествуем по миру» объединен одной темой – путешествием по земному шару. В первой четверти учащиеся вместе с педагогом на фантастическом транспорте, который придумали сами, попадают сначала в знойную Африку, а затем на заснеженный Север. Выполняя задания в разных техниках, ребята изучают историю страны, ее культуру, обычаи, религию. Каждое задание начинается с интересной беседы, показа иллюстраций, фотографий, слайдов, видеофильмов. Ребята изучают и копируют элементы узоров, а затем на основе всего увиденного и изученного создают свой образ, например, при росписи японского веера, кимоно или создании костюма северных народов. Знакомство с образцами народного творчества воспитывает у детей уважение к культуре народа, обогащает знанием и развивает творческое воображение [1].

Благодаря программе «Мы путешествуем по миру» маленькие «почемучки» получают возможность реализовать свои познавательные устремления, отправившись в незабываемое путешествие по разным уголкам нашей планеты. Исходной точкой увлекательного странствования становится мастерская, где его участники вооружаются кистями, красками и другими необходимыми материалами. Именно отсюда маленькие путешественники отправляются по маршруту, нанесенному на карту мира. Атмосфера сказочности и таинственности, которой пропитано пространство мастерской, заряжает детей духом авантюризма, а проживающие на подоконниках керамические кашпо в виде жирафов, бегемотов, слонов и кенгу-

ру приближают долгожданный миг встречи с далекими и пока неведомыми странами [1].

Для того чтобы запланированное путешествие свершилось, необходим особый, фантастический транспорт, способный бороздить необозримые просторы пустынь и погружаться на дно океана, взмывать высоко в небеса и преодолевать горные вершины. «Сказочный вездеход» – вот что нужно маленьким фантазерам. Его создание становится первой задачей, которую ребята решают с огромным удовольствием.

С помощью этого средства передвижения можно с легкостью перемещаться не только в пространстве, но и во времени: вернуться в первобытное общество, познакомиться с мифом Древнего мира и даже поучаствовать в увлекательном ритуале охоты дикарей. Посетить знойную Африку с ее чернокожими жителями или побывать на далеком Севере, погрузиться в морскую пучину на борту собственной подводной лодки или вместе с товарищами отправиться в космос – не проблема для наших путешественников. Но как бы ни был интересен и увлекателен окружающий мир, все дороги ведут домой. На воздушном шаре и ковче-самолете ребята пролетают над родными просторами, восхищаясь их эпическим размахом. Родная художественная школа с распростертыми объятиями встречает юных путешественников, вернувшихся с массой непередаваемых впечатлений, а главное – багажом новых знаний, который они пронесут через всю жизнь. Нет пределов детскому воображению, нет границ детской фантазии и желанию познать мир [1].

Особая роль в этом творческом процессе отведена педагогу, на плечи которого ложится двойная ответственность: ему приходится писать на чистом листе детского сознания картину жизни целого мира; и те «письмена» и изображения, которые он оставит на холсте невинной души, не под силу стереть никому. Такое произведение создается на века. При работе с этим гибким, пластичным, как глина, но очень хрупким материалом, важно не навредить, не поцарапать чувствительную поверхность. Педагог должен бережно, крупными мазками нанести первый, живой слой, по которому ребята будут прописывать мельчайшие детали собственной картины мира. Ситуацией диалога и сотворчества можно определить акт создания совместного шедевра учителя и ученика. Преподаватель закладывает фундамент, на основе которого моделируется и строится здание детского мироощущения (рис. 2).



*Рисунок 2. Урок по теме «Космическое путешествие»*

Каким же образом происходит создание подобной базы детского творчества? Для того чтобы у маленького художника сформировалось первоначальное представление о той стране, в которую ему предстоит отправиться, занятие начинается со знакомства ребят с ее жизнью, обычаями и традициями. У каждой культуры – своя картина мира, воплощенная в планировке человеческих жилищ, ритуалах, моделях поведения. При помощи фотографий, видеофильмов, наглядного материала дети знакомятся с историей того или иного народа. Основной своей задачей педагог видит погружение своего внимательного слушателя в определенную культуру. Он пытается дать ему возможность пропустить ее через себя, почувствовать запахи, услышать звуки, рассмотреть цвета – то есть воссоздать в своем воображении определенный кусочек действительности и смело шагнуть в ее многообразие красок, доверится ее ритму. Впечатлительный малыш, в свою очередь, готов следовать за своим преподавателем в любой уголок земного шара, по-настоящему переживая все, что творится в его сознании в результате работы педагога и его собственного воображения. Но значимо

еще и то, что на занятиях осуществляется знакомство не только с материальной, но и духовной культурой стран мира, с системой жизненных ценностей различных народов.

Педагоги не пытаются ответить на все вопросы своих воспитанников и избавить их от ощущения неясности и непостижимости мира, упростив тем самым представление ребенка об устройстве мироздания и обрубив тонкую связь детской души с тайной жизни. Наоборот, они стремятся к воссозданию ситуации, когда из одного маленького вопроса веером раскрывается масса других, не менее интересных проблем, демонстрирующих сложность, многогранность и богатство окружающей действительности. В связи с этим путешествие по миру превращается в естественный, захватывающий процесс познания, в котором участвуют как ребята, так и их учителя, которые даже не подозревают, куда через минуту их забросит непредсказуемое детское воображение.

Не менее важным этапом путешествия становится воплощение на бумаге той сказочной реальности, которая постепенно рождается в детском сознании. Ребята получают полную свободу самовыражения благодаря широкому применению различных художественных материалов и техник: они могут изобразить желаемую картинку фломастерами или написать ее акварелью, выложить кусочками ткани или вылепить из глины и пластилина. Возможность принять участие в коллективном творчестве ориентирует маленьких художников не только на самоопределение, но и на диалог, умение прислушиваться к мнению своего товарища и чувствовать рядом плечо настоящего друга. Создать «общий» мир значительно сложнее, чем свой собственный, но у ребят это прекрасно получается, так как в их среде царят доверие и взаимопонимание.

Результатом посещения малышами каждой из стран становится творение собственной реальности, настоящего произведения искусства. Языком цвета они пытаются рассказать нам о тех впечатлениях, которые им удалось испытать, выразить гамму чувств и эмоций, переполняющих в момент проникновения в тайну далеких культур. И вот из таких ярких кусочков жизни детской души получается неповторимая «мозаика», которая складывается ребенком в единый, но удивительно многогранный образ мира, а педагоги художественной школы помогают ему в этом.

Программа рассчитана на широкое применение различных художественных техник. Задания выполняются карандашом, фломастерами, акварелью, гуашью, пером, тушью, воском, мелками, углем, сангиной и другими материалами. Такой широкий спектр применения материалов укрепляет детей, помогает эмоционально выразить свои замыслы.

Настоящая программа предусматривает проведение некоторых заданий на конкурсной основе, в результате которых детьми приобретается опыт побед и поражений, которые, в свою очередь, формируют собственные представления детей о своих возможностях. В процессе обучения также предполагается проведение четвертных просмотров работ учащихся по данной программе.

Авторская программа «Мы путешествуем по миру» обладает достаточной гибкостью, представляет преподавателям массу возможностей для творческой инициативы и эксперимента. Не нарушая логику построения программы, можно заменять одно задание другим в пределах заданной темы, включать дополнительный материал, экспериментировать даже в выборе страны путешествия, учитывая ее особенности, которые были бы интересны и понятны детям 7 лет.

Результатом реализации авторской программы «Мы путешествуем по миру» являются более глубокие представления детей о жизни во всех уголках Земли, эмоциональная удовлетворенность детей процессом игры, а также овладение различными изобразительными техниками и материалами. Также результатом обучения можно считать формирующиеся в процессе игры товарищеские чувства, гуманное отношение к людям, развитие познавательных процессов и умственных способностей детей. В этом игровом путешествии развиваются наблюдательность и память, внимание и мышление, творческое воображение и воля. Ведущая учебно-воспитательная идея объединяет уроки в каждой теме, дает возможность связать материал урока по изобразительному искусству с другими учебными предметами и жизнью.

## **Литература**

1. Мы путешествуем по миру: программа по композиции для подготовительного отделения детских художественных школ и художественных

- отделений детских школ искусств (для детей 7 лет) / Г. В. Нестерова, И. Д. Белокриницкая, И. Н. Нестерова. – Кемерово, 2004.
2. Выготский Л. С. Избранные психологические исследования. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1956. – С. 438–452.

### References

1. Мы путешествуем по миру: программа по композиции для подготовительного отделения детских художественных школ и художественных отделений детских школ искусств (для детей 7 лет) / G.V. Nesterova, I.D. Belokrinitskaya, I.N. Nesterova. – Кемерово, 2004.
2. Vygotskiy L.S. Izbrannyye psikhologicheskiye issledovaniya. – М.: Izd-vo APN RSFSR, 1956. – P. 438–452.

## СОДЕРЖАНИЕ

|   |    |
|---|----|
| ПРЕДИСЛОВИЕ.....  | 3  |
| <b>Раздел 1. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО<br/>ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА</b>  |    |
| <i>Булгаева Г. Д.</i> (г. Барнаул, Алтайский государственный университет). Творчество иконописца Александра Сумкина последней трети XVIII века в Колываново-Воскресенском заводе..... | 7  |
| <i>Попова Н. С.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Круг образов и тем в творчестве Ивана Ивановича Филичева.....                                       | 14 |
| <i>Пономарева К. В., Казарина Т. Ю.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Метафоричность графики Андрея Владимировича Панина.....                         | 22 |
| <i>Воронова И. В.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). О категории красоты и понятии формы: взгляд художника на Люксембургский сад.....                  | 29 |
| <i>Казарина Т. Ю.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Проблемы и перспективы развития конкурсов в сфере визуальных искусств.....                        | 40 |
| <i>Фролова Т. В.</i> (г. Кемерово, Кемеровский областной художественный колледж). Формирование эстетической культуры молодежи в современном художественном пространстве.....          | 52 |
| <b>Раздел 2. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА</b>   |    |
| <i>Елисеенков Г. С.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Терминологические проблемы графического дизайна.....  | 61 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>Безрукова Е. А.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Знаковая графическая символика: проблемы терминологии.....  | 70  |
| <i>Мхитарян Г. Ю.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Творческие конкурсы Союза дизайнеров России: ресурсы и возможности.....  | 78  |
| <i>Мелкова С. В.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Проектирование костюма в современном архитектурном искусстве.....   | 87  |
| <i>Алексеев А. Г.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Художественные средства упаковки.....  | 93  |
| <i>Карпенко В. О.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Графический дизайн в веб-среде.....  | 102 |
| <i>Кравчук В. П.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Миниатюрная книга как произведение графики.....   | 107 |
| <i>Фурсова К. А.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Имиджевая графика в театральной среде.....  | 114 |
| <i>Иванова А. А.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Детский игровой календарь «World of Friends».....   | 120 |
| <b>Раздел 3. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА</b>  |     |
| <i>Ткаченко Л. А., Ткаченко А. В.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры), <i>Масалова Т. Б.</i> (филиал Российского государственного профессионально-педагогического университета в г. Кемерово). Искусство витража в Кемеровской области..... | 128 |
| <i>Треска В. В.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Особенности и проблемы скульптуры в Сибирском регионе.....   | 137 |
| <i>Носова Е. А.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Древние символы как новые смысловые знаки в декоративно-прикладной форме керамического сосуда.....   | 144 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>Агеева Т. В.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Символизм образа птицы в русской игрушке-свистуле.....   | 150 |
| <i>Балаганская Л. И.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Круг образов и тем в творчестве Е. Н. Балаганской.....  | 159 |
| <i>Спекторова Н. А.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Становление и развитие кемеровской росписи по металлу в Кузбассе.....  | 166 |
| <i>Джумагалиева А. М.</i> (г. Астана, Казахский национальный университет искусств). Войлочная коллекция казахстанской художницы Бапановой Сауле Сыздыковны.....  | 174 |
| <b>Раздел 4. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЭКРАННОГО ИСКУССТВА И ФОТОГРАФИИ. МЕДИЙНАЯ КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО В ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ</b>   |     |
| <i>Гук А. А.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Художественная фотография: проблемы формирования образовательной стратегии.....   | 183 |
| <i>Хилько Н. Ф.</i> (г. Омск, Сибирский филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева). Динамика визуально-эстетических характеристик облика Омска в сравнении ландшафтов мостов и рек на фотографиях середины XX – начала XXI века..... | 195 |
| <i>Светлакова Е. Ю.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Гендерные исследования в области женского визуального искусства.....   | 207 |
| <i>Крупина Е. А.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Этнографическое кино: к истории вопроса.....  | 216 |
| <i>Светлаков Ю. Я.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Знаки в визуальном мире.....  | 226 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>Борздун В. Н.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Медиаобразование: опыт проведения учебных медиа-проектов.....   | 236 |
| <i>Мишова В. В.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Формирование компетенций в области медийной культуры у студентов направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность».....   | 243 |
| <i>Мирчун Г. А.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Клиповое сознание и феномен интернет-мемов в современной визуальной культуре.....  | 250 |
| <b>Раздел 5. МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА</b>  |     |
| <i>Казарин С. Н.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Влияние процесса восприятия на изобразительную деятельность студентов.....  | 261 |
| <i>Коробейников В. Н.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Реалистическая и декоративная живопись: формы и методы выражения.....  | 269 |
| <i>Маханбетжанова Г. М.</i> (г. Астана, Казахский национальный университет искусств). Формирование профессиональной компетентности при изучении предмета «Живопись».....   | 276 |
| <i>Макулик Т. Ф.</i> (г. Кемерово, Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования детей «Детская художественная школа № 1»). Роль академической традиции художественного образования в современной школе.....  | 287 |
| <i>Соловьева И. Ф.</i> (г. Кемерово, Муниципальное автономное образовательное учреждение дополнительного образования детей «Детская художественная школа № 19»). «Мы путешествуем по миру»: из опыта методической работы в сфере начального художественного образования Детской художественной школы № 19 (г. Кемерово)..... | 294 |

*Научное издание*

**ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА  
В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ  
И ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

**Сборник научных статей**

Редакторы: ***О. В. Шомшина, Н. Ю. Мальцева***  
Дизайн обложки: ***С. Н. Казарин, В. О. Карпенко***  
Компьютерная верстка: ***Я. А. Кондрашовой***

Подписано в печать 19.02.2016. Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная.  
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 15,1. Усл. печ. л. 18,0.  
Тираж 500 экз. Заказ № 15.

---

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,  
ул. Ворошилова, 19, корпус А. Тел. 73-45-83.  
E-mail: [izdat@kemguki.ru](mailto:izdat@kemguki.ru)