

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

Год экологии в России

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА
В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ
И ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Сборник научных статей

Выпуск 2

Кемерово 2017

УДК 7
ББК 85
В41

Редакционная коллегия:

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

Ответственные редакторы:

Т. Ю. Казарина, директор института визуальных искусств КемГИК, доцент;
Н. С. Попова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии КемГИК.

Рецензенты:

В. И. Марков, доктор культурологии, профессор КемГИК;
Т. М. Степанская, доктор искусствоведения,
профессор Алтайского государственного университета (г. Барнаул)

В41 Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве [Текст]: сб. науч. ст. / под общ. ред. А. В. Шункова; ред.: Н. С. Попова, Г. С. Елисеенков, А. А. Гук, Е. Ю. Светлакова, Т. Ю. Казарина; предисл. Т. Ю. Казариной, Н. С. Поповой; пер. О. В. Ртищевой. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2017. – Вып. 2. – 378 с.: ил.

ISBN 978-5-8154-0327-7

ISBN 978-5-8154-0403-8

Сборник включает научные статьи, в которых рассматриваются историко-культурные, социокультурные, теоретические, практические и профессионально-педагогические аспекты изучения изобразительного искусства, дизайна, декоративно-прикладного искусства, экранных искусств, фотографии, дизайн-образования и художественного образования.

**УДК 7
ББК 85**

ISBN 978-5-8154-0327-7
ISBN 978-5-8154-0403-8

© Авторы статей, 2017
© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2017

ПРЕДИСЛОВИЕ

Визуализация – это ведущий способ формирования представлений в современной культуре, основанный на освоении и продуцировании человеком зрительных образов в оценочной и познавательной деятельности. Визуализация современной культуры несомненно оказывает существенное влияние на все стороны жизни человека и общества в целом.

Интенсивный поток информации, в который погружается человек, вызывает трудности ее освоения и адекватного восприятия. В условиях расширения информационного пространства человек воспринимает мир вокруг как информационный хаос. С одной стороны, анализируя современные проблемы визуализации информационного пространства, необходимо отметить, что именно визуализация отдельных процессов и явлений помогает человеку составить о них более четкие представления, способствующие их структурному осознанию. С другой стороны, визуализация культуры определенных социальных групп, особенно ее тиражирование, нередко выступает стимулирующим фактором построения агрессивной для человеческой психики среды. Эта особенность современной культуры, по мнению Савицкой, заключается в том, что происходящие в ней процессы, «практически не встречая сопротивления, ваяют новый мир, создаваемый не по меркам человека»¹.

Визуализация современной культуры проявляется в утвердившемся понимании визуального пространства как культурного целого, в которое погружен современный человек. Визуальное пространство включает в себя два основных элемента – визуальную среду и визуализирующую деятельность. Визуальная среда имеет два контура – внешний и внутренний. Для обывателя наиболее привычна внешняя визуальная среда, состоящая из объектов, находящихся в свободном природном пространстве. Разнообразие визуальных объектов и выполнение ими коммуникативных функций определяют общий характер внешней визуальной среды. Новой реальностью для человека явилась внутренняя визуальная среда, включающая объекты искусственно-замкнутого пространства. Внутренняя визуальная среда опирается на новые технологичные способы репрезентации информации, включающие в себя спектр новейших медиатехнологий и возможностей виртуального мира. Неотъемлемой частью производст-

¹ Савицкая Т. Е. Новая теория для новой культуры: по страницам канадского журнала «CTheory» (Critical Theory) // Обсерватория культуры. – 2013. – № 3. – С. 17.

венно-профессиональной и коммуникационной сферы стала визуализирующая деятельность современного человека. Благодаря таким качествам, как содержательная конкретность, динамизированность и способность демонстрировать логико-понятийное мышление, визуальный образ как элемент современной действительности и визуализирующая деятельность человека определили эстетический характер современного художественного и информационного пространства. Урбанизация, интенсификация жизнедеятельности и мультикультурность современного общества также оказывают мощное воздействие на формальные и содержательные аспекты современного художественного и информационного пространства.

Визуализация культуры расширяет возможности для личностного развития и профессионального роста человека. Новые визуальные технологии предоставляют ему широкие коммуникационные возможности, удовлетворяют потребность в информации и выполняют широкий спектр культурных запросов. Благодаря дигитализации (от англ. digital – оцифровка), комплекс фундаментального знания, новых практик и технологий всех сфер деятельности человека стал более доступен в каждом уголке мира.

18–19 мая 2017 года в Кемеровском государственном институте культуры состоялась II Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве». Работа конференции была приурочена к важнейшим событиям 2017 года в России, Китае и Кемеровской области: Год экологии в России, Год российских и китайских СМИ в 2016–2017 годах, 70-летие Дня шахтера в Кузбассе.

Работа конференции была организована на пяти секционных заседаниях, на которых было заслушано более семидесяти докладов, посвященных актуальным проблемам развития современного изобразительного и декоративно-прикладного искусств, дизайна, фотоискусства, экранных искусств, информационной культуры, медиаобразования и художественного образования.

В научно-практической конференции принимали участие:

- студенты, магистранты, ассистенты-стажеры, аспиранты высших учебных заведений Бохума (Германия), Смоленска, Новосибирска, Кемерова, Барнаула;
- профессиональные художники и искусствоведы Томска, Кемерова;
- научные работники и руководители научно-исследовательских институтов – Сибирского филиала Российского НИИ культурного и природ-

ного наследия им. Д. С. Лихачева (г. Омск), НИИ информационных технологий социальной сферы Кемеровского государственного института культуры (г. Кемерово);

- специалисты – ГТРК «Кузбасс» г. Кемерово, Муниципальной информационно-библиотечной системы (г. Кемерово);

- преподаватели и руководители образовательных учреждений дополнительного образования детей – Детской художественной школы № 19 (г. Кемерово), Центральной детской школы искусств (г. Кемерово), Детской школы искусств № 50 (г. Кемерово), Детской школы искусств № 47 имени М. Ф. Мацулевич (г. Новокузнецк);

- преподаватели и руководители среднего профессионального образования – Кемеровского областного художественного колледжа, Губернаторского техникума народных промыслов (г. Кемерово);

- преподаватели образовательных учреждений высшего образования России и зарубежных стран – Чанчуньского педагогического университета (Китайская Народная Республика), Московского государственного института культуры (г. Москва), Смоленского государственного института искусств (г. Смоленск), Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского (г. Омск), Новосибирского технологического института (филиала) Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина (г. Новосибирск), Новосибирского государственного педагогического университета (г. Новосибирск), Алтайского государственного университета (г. Барнаул), кафедр дизайна, декоративно-прикладного искусства, фотовидеотворчества института визуальных искусств, кафедр культурологии, иностранных языков социально-гуманитарного института, кафедр технологии автоматизированной обработки информации и технологии документальных коммуникаций института информационных и библиотечных технологий, кафедры социально-культурной деятельности института социально-культурных 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 четырех разделах.

Статьи первого раздела **«Историко-культурные и профессионально-педагогические аспекты изобразительного искусства»** посвящены теоретическим и практическим исследованиям в области простран-

ственных искусств: анализу творчества художников-современников, стилистических особенностей произведений живописи, графики, скульптуры и др.

Статьи второго раздела **«Теоретические и практические аспекты современного дизайна»** раскрывают актуальные художественные, концептуальные и формообразующие проблемы различных видов дизайна: графического, промышленного, дизайна костюма, веб-дизайна, а также проблемы современного дизайн-образования.

Третий раздел **«Теоретические и профессионально-педагогические аспекты декоративно-прикладного искусства»** представлен статьями, в которых авторы обращаются к исследованию актуальных проблем традиционного и современного декоративно-прикладного искусства: истории и технологии керамики, семантики декоративных образов, композиции в декоративном искусстве и др.

Четвертый раздел **«Историко-культурные аспекты экранных искусств и фотографии»** включает статьи, в которых акцентируется внимание на вопросах теории и практики современной фотографии, киноискусства, анимационного искусства.

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

Т. Ю. Казарина, директор
института визуальных искусств,
доцент кафедры дизайна КемГИК;
Н. С. Попова, кандидат искусствоведения,
доцент кафедры культурологии КемГИК

Раздел 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ И ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 7.071.5

РОЛЬ ТВОРЧЕСКО-ЭКСПОЗИЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОЛЛЕДЖА В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

Фролова Татьяна Валерьевна, директор Кемеровского областного художественного колледжа (г. Кемерово, РФ). E-mail: tvt_kultura@mail.ru

В статье рассматриваются формы творческо-экспозиционной деятельности коллектива ГПОУ «Кемеровский областной художественный колледж», связанные с учебным процессом учреждения, в контексте развития культуры региона, с выявлением узловых партнерских отношений, позволяющих внести вклад в развитие профессионального искусства города; а также с улучшением социокультурной среды для понимания и принятия профессионального искусства, реализации государственной культурной политики – сохранения и приумножения нравственных и культурных ценностей общества. Приводятся примеры успешного расширения выставочного пространства и положительного отклика посетителей выставок.

Ключевые слова: выставка, художественные фонды, социально-культурные проекты, государственная культурная политика, профессиональное искусство.

THE ROLE OF CREATIVE AND EXHIBITION ACTIVITY AT COLLEGE OF FINE ARTS WITHIN DEVELOPING SOCIAL AND CULTURAL ENVIRONMENT

Tatyana V. Frolova, Director, Kemerovo Regional College of Fine Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tvt_kultura@mail.ru

The article considers the forms of creative and exhibition activity at Kemerovo Regional College of Fine Arts connected not only with the educational process of the institution, but also within cultural development of the region and with the identification of important partner relations that contribute to the

development of professional art of the town, as well as improving social and cultural environment of the town for understanding and accepting professional art, implementing the state cultural policy, preserving and enriching moral and cultural values of the society. The article is provided with the examples of successful exhibition space expansion and the positive response of exhibition visitors.

Keywords: exhibition, art funds, social and cultural projects, state cultural policy, professional art.

Обращение к исследованию творческо-экспозиционной деятельности художественного колледжа в формировании социокультурного пространства города необходимо и неизбежно. В современных условиях формирования городской культуры региональных центров, удаленных от столицы, значение деятельности муниципальных и областных учреждений профессионального образования и культуры возрастает и зачастую становится определяющим фактором. Аспекты проблемы художественного творчества в контексте развития социокультурного пространства региона рассматривались автором на Международной научно-практической конференции «Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия» (г. Казань, 2014), на VI Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Диалоги о культуре и искусстве» (г. Пермь, 2016), на Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции «Декоративно-прикладное искусство, дизайн и народная художественная культура, образовательные и творческие аспекты» (г. Красноярск, 2017). Доклады, подготовленные на вышеуказанных конференциях, освещали основные направления деятельности Кемеровского художественного колледжа (КОХК) в контексте подготовки профессиональных художественных кадров и формирования их гражданской позиции. Обращение к проблеме роли творческо-экспозиционной деятельности КОХК в формировании социокультурного пространства города направлено на выявление взаимосвязей и направлений формирования благоприятного для художника социокультурного пространства города, в которых КОХК выступает как творческая площадка для первых профессиональных шагов молодых художников, керамистов, дизайнеров.

Целью данной публикации является выявление путей формирования благоприятного для художника социокультурного пространства города в контексте основных направлений деятельности областного художественного колледжа. В число задач входит, во-первых, характеристика основных форм творческо-экспозиционной деятельности КОХК в 2014–2017 годах. Во-вторых, рассмотрение деятельности колледжа

в контексте развития культуры региона и выявление узловых партнерских отношений, позволяющих внести вклад в развитие профессионального искусства города, а также улучшение социокультурной среды города для понимания и принятия профессионального искусства.

Художественная среда г. Кемерово формируется благодаря учреждениям образования и культуры. Профессиональную среду художников образуют КОХК и КемГИК. Оба учреждения выполняют две функции: в первую очередь – образовательную и во-вторых – воспитательную и просветительскую. Кроме профессионального художественного образования колледж выполняет функции экспозиционного пространства, направленного на популяризацию регионального искусства Сибири. В 2017 году, юбилейном для колледжа, возникает необходимость проанализировать роль учреждения в процессах развития выставочной жизни Кузбасса. Необходимо отметить, что развитие экспозиционной деятельности колледжа соответствует его основным задачам, таким как удовлетворение потребностей личности в интеллектуальном, культурном и нравственном развитии посредством получения среднего профессионального образования; удовлетворение потребностей общества в специалистах со средним профессиональным образованием; сохранение и приумножение нравственных и культурных ценностей общества.

Эти же задачи стали ключевыми для планирования экспозиционной деятельности учреждения. Главной целевой аудиторией являются студенты колледжа, которые, начиная с экзаменационных просмотров, погружаются в выставочную атмосферу. Реализация третьей задачи направлена не только на образовательную и воспитательную работу внутри колледжа, но и на формирование социокультурного пространства региона. Несмотря на насущные потребности современного общества, экспозиционная деятельность колледжа ориентирована на общечеловеческую ценность искусства, которую блестяще охарактеризовал академик Д. С. Лихачев: «Я не знаю, какими эпитетами еще выразить свой восторг перед искусством, перед его произведениями, перед той ролью, которую оно играет в жизни человечества. И самая большая ценность, которой награждает человека искусство, – это ценность доброты. Награжденный даром понимать искусство, человек становится нравственно лучше, а следовательно, и счастливее» [1, с. 88].

Наибольший интерес представляет творческо-экспозиционная деятельность художественного колледжа за период с 2014 года по настоящее время, поскольку именно в это время удалось выстроить взаимосвязь между образовательным процессом и художественной жизнью Кузбасса. Творческо-экспозиционная активность колледжа включает: персональные

выставки выпускников разных лет, профессиональных художников, фотографов и дизайнеров; просветительские проекты и профориентационную деятельность.

Выставки работ выпускников колледжа – важная составляющая его выставочной деятельности. Такие «возвращения» мы рассматриваем как обратную связь, как профессиональное партнерство, как подтверждение развития внутри образовательного пространства, сформировавшегося вокруг колледжа за 45 лет. Дебютом в 2014 году была персональная выставка «Время года – Осень» Анастасии Борщ, окончившей колледж двумя годами ранее.

Первая персональная выставка – не только профессиональный старт, в большей мере – социальный. Начинающий художник этим дебютом оформляет неофициальную заявку на вступление в Союз художников России, на приобщение к художественному сообществу города. При всей скромности таких дебютов в 25–30 лет художники очень серьезно подходят к организации и проведению выставки.

Анастасия Борщ – типичный представитель Кемеровской школы, выпускница КОХК (специальность «Живопись») и КемГИК (специальность «Графический дизайн»). Её стиль невероятно пластичен, она легко маневрирует между живописью и графикой, между салоном и академической традицией. Её дебют в стенах колледжа, где она училась пять лет, был для автора волнительным экспериментом. Посмотреть на свои старые и новые работы именно в художественном пространстве, увидеть реакцию авторитетного зрителя, почувствовать актуальность и спрос на свое творчество – все это очень важно в начале пути.

Вскоре после персональной выставки А. Борщ была приглашена к участию в Межрегиональной выставке «Молодая Сибирь – 2016» в Красноярске с серией новых работ на заданную тему. Сегодня художница работает в Москве, но активно выставляется в Сибири.

Затем последовали выставки недавних выпусков – Анны Кремлёвой, Анны Волковой и Софьи Черных; и более ранних – Александра Зайцева, Ольги Помыткиной и Веры Сидоровой. Студенты, знакомясь с творчеством выпускников разных поколений, получают возможность сравнить и спрогнозировать свою образовательную и профессиональную траекторию.

О выставке О. Помыткиной следует сказать отдельно. Открыта выставка была в сентябре 2016 года. 20 лет О. Помыткина преподаёт живопись студентам колледжа. Так сложилось, что это первая персональная выставка художницы. Не было времени, не было уверенности в готовности к выходу на публику. Ситуация не первая для выставочной деятельности колледжа. Родные стены помогают. Колледж становится стартовой

площадкой не только для недавних выпускников, но и для преподавателей, еще не вступивших в Союз художников РФ. Необходима моральная поддержка, красивый повод. Так и случилось с выставкой О. Помыткиной «Песни крапивника». Данное «литературное» название точно передает настроение и отзвук в сердце зрителя после первого знакомства с живописными и графическими работами художницы. Крапивник – любимый персонаж ирландских народных сказаний, священная птица. 20 лет Ольга Помыткина интересуется кельтикой. Сегодня это больше, чем увлечение: это лейтмотив творчества, часть личного пространства. Приглашение на открытие выставки исполнителя ирландских мелодий на волынке стало мощным импульсом для согласия автора на эту выставку.

30 живописных и графических работ вошли в экспозицию, большая часть которых исполнена в 2015–2016 годах. На выставке представлено лишь 12 из 70 графических иллюстраций к ирландскому эпосу. Благодаря этой серии наш автор известен далеко за пределами Кузбасса. Новое поколение студентов колледжа впервые познакомилось с культурой Ирландии в трактовке О. Г. Помыткиной. Скромная выставка дала старт юбилейной выставке выпускников колледжа, которая получила статус Всероссийской (с международным участием) и 5 сентября 2017 года была открыта в Кузбасском центре искусств.

Традиционно колледж знакомит с работами кузбасских мастеров, состоявшихся в профессии, чье творчество представляет информационный и художественный интерес для молодежи. В колледже начиная с 2014 года прошли персональные выставки новокузнецчанина И. Б. Бессонова, преподавателей колледжа Т. Г. Абрамовой, Е. Н. Юмановой, Ю. П. Демакова. Это были презентации уже известных и новых работ, выполненных в разных жанрах.

И вот в ноябре 2016 года открылась персональная выставка кемеровской художницы, члена Союза художников России Августы Антоновны Тарнавской. На выставке «Цветы и маски» было представлено 20 живописных работ одного жанра – натюрморт. Цель выставки – способствовать развитию профессиональных навыков студентов колледжа в работе с натюрмортом. Выставка выполняла одновременно методическую и художественно-просветительскую функции. Временной диапазон исполнения работ в 36 лет (с 1980 по 2016 год) позволил сравнить натюрморт старой советской школы с современными трактовками жанра. Будущие художники имели возможность познакомиться с разнообразием художественных средств воплощения авторского замысла, с культурой освоения пространства холста в зависимости от тематики натюрморта – предметы старины или крестьянского быта, венецианские карнавальные маски, живые цветы или осенняя атрибутика.

Августа Тарнавская – один из редких кузбасских художников, постоянно работающих в жанре натюрморта. С 1974 года после окончания Красноярского художественного училища она стала работать в этом направлении, пробуя разные техники, варьируя сюжет и композицию. Семь лет преподавания в Кемеровском художественном училище и поездки на творческие Репинские дачи в 1970–1980-е годы помогли автору определиться с жанровыми предпочтениями, своей палитрой и творческим кредо. А. Тарнавская пишет пейзажи и натюрморты «с сибирским характером», добавляя в них светлую грусть и поэтические интонации. Об особенностях художественных предпочтений А. Тарнавской говорил на открытии выставки А. Д. Клушин, искусствовед, старший научный сотрудник Новосибирского художественного музея, заслуженный работник РФ. Впечатленный нашей выставкой, он пригласил художницу в Новосибирск для участия в проекте «Персона грата» весной 2017 года. Думаем, что расположение выставки в стенах колледжа повлияло на дальнейшую творческую судьбу ее автора.

Профориентационная работа в школах искусств и художественных школах Кузбасса включает в себя несколько направлений: мастер-классы преподавателей колледжа, проведение контрольных срезов и, конечно, выставки. В рамках профориентационной работы организовываются персональные выставки преподавателей, выставки студентов колледжа, являющихся выпускниками той или иной школы, методические выставки и выставки дипломных работ в городах: Кемерово, Новокузнецк, Ленинск-Кузнецкий, Гурьевск, Таштагол, Мариинск, Белово, Тайга и т. д. Потенциальные абитуриенты и их родители посещают колледж и наблюдают изменение внешнего и внутреннего облика учреждения. Впечатляющий эффект не только на выпускников школ, но и на их родителей произвело воплощение студенческих дизайн-проектов с использованием элементов декоративно-прикладного искусства при капитальном ремонте центрального входа и столовой колледжа. Следует уточнить, что проект столовой отмечен золотой медалью на «Кузбасском образовательном форуме 2016». Все это положительным образом сказывается на итогах вступительной кампании колледжа: в 2014 году – 2,1 человека на место; 2016 год – 5,9 человека на место. Таким образом, можно сделать вывод, что творческо-экспозиционная деятельность в профильных школах позволяет повысить привлекательность для абитуриентов (и их родителей) выбранного учебного заведения и будущей профессии.

Ярким примером профориентации является выставка сестер Шушаковых, которая была открыта в феврале 2015 года в малом зале колледжа. Персональная выставка учениц ДХШ № 2 г. Новокузнецка отличалась от других выставок художественных школ области в помещении КОХК.

Она получилась яркой и запоминающейся благодаря уровню представленных творческих и учебных работ Полины и Дарьи, планирующих поступление в колледж и дальнейшее профессиональное образование в художественном вузе. Чувство академизма как внутренняя готовность к профессии художника объединило 20 работ, представленных на выставке. Любовь к четкому построению в рисунке и бережное отношение к колориту в акварелях подтверждают серьезность намерений юных художниц. Впервые они имели возможность показать свои работы на персональной выставке в академическом учебном заведении. Экзамен был сдан успешно. И в настоящее время они являются студентками 1-го курса живописного отделения.

Наряду с другими профориентационными проектами выделяется масштабная выставка работ студентов и преподавателя колледжа Ю. П. Демакова в ДХШ № 4 г. Ленинск-Кузнецкий (февраль – май 2016 года). Кроме студенческих работ впервые на такой выставке представлено творчество преподавателя колледжа и дипломные работы его студентов разных лет. Учащиеся школы формируют представление о мастерской в художественном вузе, о необходимости поэтапного образования. Аналогичная выставка была открыта в июне 2016 года ко Дню города в Областной научной библиотеке им. В. Фёдорова «Моя профессия». Эта была выставка преподавателя С. П. Тарханова и его учеников. Профориентационная работа художественного колледжа расширяет формат.

Помимо традиционных выставок, коллектив колледжа открыт к продвижению актуальных для города социокультурных проектов. Так, в частности, коллектив колледжа реализовал два проекта, направленных на улучшение социализации людей с ограниченными возможностями здоровья. Примером может служить авторский проект фотографа-любителя Александра Логова «Слушай взглядом» в ноябре 2015 года, который открыл новую страницу выставочной деятельности колледжа. Проект реализован при участии Кемеровского регионального отделения Общероссийской общественной организации инвалидов «Всероссийское общество глухих». 12 панелей (на каждой по три фотографии) «говорят» со зрителем на языке людей слабослышащих, на языке жестов. 12 панелей – 12 слов, 12 важных в жизни каждого человека понятий. Мама, жизнь, счастье, бог, ангел, радоваться... – простые и необходимые человеку понятия, на каком бы языке он ни говорил. Многие слова на незнакомом языке становятся понятными, стоит только внимательно «прислушаться» взглядом, почувствовать эмоциональную волну. Почувствовать взаимопонимание – самое дорогое в жизни. Цель проекта – способствовать формированию толерантности как основы социальной культуры сибирской провинции. Главное – понять людей, которых называют «инва-

лидами по слуху». Автору было важно показать, что они вовсе не инвалиды, а вполне обычные люди, общающиеся на незнакомом, но таком выразительном языке. Колледж в этой ситуации выступает как участник процесса адаптации людей с нормальным слухом, а не, наоборот, как принято. Яркое выступление девушек с песней «Катюша» стало лучшим аргументом в пользу вопроса об адаптации.

И практически через год состоялось еще одно социально значимое событие. В 2016 году художественный колледж завершил реконструкцию учреждения по программе «Доступная среда». С 2014–2016 годов были проведены работы по капитальному ремонту центрального входа и запасного выхода с установкой пандуса для инвалидов-колясочников, появилась туалетная комната для лиц с ограниченными возможностями здоровья, приобретен ступенькоход и размещены необходимые тактильные таблички. Все эти действия позволили расширить выставочное пространство колледжа и для людей с ограниченными возможностями здоровья. Ознаменовано это было прекрасной выставкой Марины Коломеец и Константина Эпова «Страна Сибирия», которая открылась в октябре 2016 года на втором этаже. В Кузбассе многие знакомы с работами этого творческого тандема. Работы разных лет объединяет Сибирь – особая автономия внутри Евразийского континента. Уникальная природа, овеянная духами предков, древняя история, бесконечное и свободное от воли человека пространство. Благодатная для художника тема, постоянный источник вдохновения. Многие увлекаются сибирским пейзажем, но есть художники, навсегда очарованные магией эпоса, легенд и сказаний коренных сибирских народов. Сегодня такое направление в искусстве называется этноархаикой, сочетающей следы первобытного наскального искусства и культурные традиции аборигенов того или иного района. Увлечение шорским эпосом началось в 2005 году. После страшной автоаварии Марина Коломеец осталась инвалидом, средней подвижностью обладали только руки. Она взяла в руки словарь и сама стала переводить тексты. Затем начала экспериментировать с натуральными материалами, подходящими для выбранной ею методики «спонтанного пятна» – кофе, чай, вино, хна и т. п. Новое пятно рождает новый образ. Со временем освоила несложные процедуры на компьютере. Она не сдавалась, творчество оказалось сильнее неприятностей. В 2012 году появилась серия «Легенды Сибири», в которой праздники, обычаи и верования шорцев стали рабочим материалом. В том же году – серия иллюстраций и открыток, заказанных музеем-заповедником «Томская Писаница». В 2014 году М. Коломеец переводит «Сказки Шории» и создает новую большую серию «Элим – Земля предков», где этническая символика вплетена в канву бытового жанра. Листы из этих серий и вошли в экспозицию.

Для студентов художественного колледжа и для всего молодого поколения выставка поучительна. На открытие были приглашены все, кто имеет отношение к проблеме адаптации инвалидов в городской среде, но важной для зрителей стала встреча с Характером, с творческой личностью как таковой. Эта встреча для молодых стала откровением и сильнейшим импульсом к действию, мощным зарядом трудолюбия в канун предстоящей сессии. Яркий пример преодоления трудностей в любой ситуации позволил творческой молодежи сосредоточиться на выполнении учебной программы. Следует отметить, что качественная успеваемость была выше на 23 %, в сравнении с аналогичным периодом 2015 года.

В 2017 году, объявленном Годом экологии, коллектив колледжа реализовал социокультурный проект – конкурс студенческих работ, посвященный Году экологии. Лучшие работы стали участниками городской выставки экологического плаката «Да – Нет», организаторами которой выступили Кемеровское отделение Союза дизайнеров России и КОХК. Работы студентов, в которых отображены проблемы экологии, напоминают каждому об ответственности перед следующими поколениями за сохранение природы.

Есть еще одно важное направление творческо-экспозиционной деятельности художественного колледжа – просветительское. Одним из ярких событий экспозиционной деятельности 2017 года стала выставка «Наследие» из фондов КОХК и КемГИК. Это творчество 1970–1990-х годов XX века народных и заслуженных художников РФ. В экспозицию вошли работы народных художников – А. М. Ананьина (графика) и А. Н. Кирчанова (живопись); живописные полотна заслуженных работников культуры РФ А. Ф. Капорушкина и С. Н. Аристова, а также наиболее значимые работы из художественной коллекции КемГИК, отражающие традиционные и новаторские течения в художественной культуре Кузбасса рубежа 1980–1990-х годов, Е. М. Тищенко, А. А. Казанцева, А. В. Сулова, И. И. Филичева.

Просветительский характер выставки обусловлен подбором авторов, представляющих разные школы и стилевые предпочтения, жанры и техники. Здесь встретились две эпохи кузбасского искусства – до 1980 года и современное искусство 90-х и нулевых, было представлено реалистическое и абстрактное искусство в диалоге, осуществлена попытка объединить разных художников под эгидой одной региональной школы. Все авторы имениты, известны в профессиональной среде своей Темой: Кирчанов – люди труда, Ананьин – быт и традиционные промыслы алтайцев, Сулов и Тищенко – сюрреализм, Капорушкин – портреты современников, Дрозд и Казанцев – религиозные сюжеты. Тем не менее их объединила характерная сибирская палитра: сдержанный и гармоничный

колорит, тонкие градации оттенков, непраздничные сюжеты, установка на постоянный духовный поиск, преодоление через труд, верность традициям предков. Впервые для выставки была выбрана необычная и неподготовленная площадка.

Уникальность выставки состояла в том, что экспонировалась она в стенах Музыкального театра Кузбасса в течение месяца, начиная со Дня работника культуры. За этот период театр посетило около 5000 зрителей, которые могли не только посмотреть спектакли, но также ознакомиться с художественной выставкой «Наследие». Это выставочное пространство освоено впервые. После проведенного опроса, в котором приняли участие 520 человек, можно сделать вывод, что данная форма экспонирования художественных произведений эффективна и следует продолжать подобную практику. Эта выставка будет экспонироваться еще на трех знаковых площадках города: Кузбасский центр искусств, КемГИК и КОХК. Таким образом, благодаря проекту «Наследие» у областного колледжа появился еще один социальный партнер – Музыкальный театр, вследствие чего зрительская аудитория значительно расширилась.

Резонанс вызвал выставочный проект «Молодость и мастерство», представленный в администрации города Кемерово в апреле 2017 года. Это 40 живописных и графических работ, скульптура, керамика, созданные преподавателями КОХК: А. М. Осиповым, Ю. П. Демаковым, А. С. Ротовским, Е. Н. Юмановой, Н. В. Перковой, И. П. Акимовой, О. Г. Помыткиной, В. В. Курасовой и Е. Н. Балаганской. Также были представлены студенческие работы последних 10 лет из фондов колледжа (живопись, ДПИ и композиция). Эта выставка стала отчетной и ретроспективной, знаковой для города и продвижения художественного творчества и популяризации КОХК.

В колледже реализуются социокультурные проекты, направленные на становление профессионального мастерства студентов. Благодаря успешной реализации в 2014–2015 годах социально-культурного проекта «Молодые передвижники», с которым ознакомились около 20 тыс. чел., творческая команда художественного колледжа решила продолжать данное направление деятельности, эффективность которого была проанализирована на Всероссийской научно-практической конференции «Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве» в 2015 году. Стали традиционными выставки работ различной тематики студентов и преподавателей на открытых площадках Кемерово (парк Победы им. Г. К. Жукова, Комсомольский парк, ул. Весенняя, площадь ДК шахтеров, территории музеев-заповедников «Красная Горка» и «Томская Писаница») в праздники: День города и День России, День Победы и День шахтера. Это значительно расширило охват зритель-

ской аудитории художественных произведений. Проведение мастер-классов по декоративно-прикладному искусству и живописи, работа студентов-портретистов привлекают внимание горожан к творчеству коллектива колледжа, а молодому художнику, в свою очередь, придают уверенности в востребованности профессии и определении дальнейшей траектории развития творчества.

В июне 2017 года в период учебно-производственной практики студентами-дизайнерами реализован проект-победитель «Молодежного Вече – 2016» «Дом, где живут художники». Главная задача проекта – украсить городское пространство Кемерово. Роспись торца здания студенческого общежития – настоящий художественный подарок родному колледжу в честь 45-летия со дня основания. Но это не единственный повод: в 2017 году Рудничному району, в котором расположено учреждение, – 75 лет, в августе – 70-летний юбилей празднования Дня шахтера в России, а 2018 год Указом президента РФ В. В. Путина ознаменован 100-летним юбилеем города Кемерово. Таким образом, творческие амбиции студентов будут реализованы в подарке родному городу.

В заключение, следует отметить, что экспозиционная деятельность художественного колледжа за последние три года приобрела четкую трехчастную структуру, состоящую из художественной, просветительской и профориентационной деятельности. Все три элемента структуры взаимосвязаны и тем самым обогащают друг друга. Расширяя выставочное пространство, коллектив художественного колледжа решает одну из важных задач государственной культурной политики – сохранение и приумножение нравственных и культурных ценностей общества. Популяризация выставок способствует появлению новых партнеров, готовых предоставлять площадки для художественных проектов. Каждая выставка – это вклад в формирование социокультурного пространства Кемерово и Кузбасса.

За последние три года колледжем проведено около 100 выставок. Экспозиции колледжа – это ступень для начинающих творцов. Это привлечение внимания профессиональных художников региона к творчеству молодых художников и дизайнеров. Из представленных примеров выставочной деятельности колледжа можно сделать вывод, что роль учреждения – это роль посредника между представителями региональной власти, городского сообщества, общественных организаций и учебных заведений разных ступеней посредством творческого сотрудничества.

Литература

1. Лихачев Д. С. Письма о добром и прекрасном / ред. Г. А. Дубровской. – Симферополь: Таврия, 1990. – 176 с.

References

1. Likhachev D. S. Pis'ma o dobrom i prekrasnom / red. G. A. Dubrovskaya. – Simferopol': Tavriya, 1990. – 176 p.

УДК 398.324:7.013:7.047

ОСТРОВ ОЛЬХОН КАК ОБЪЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ И ГРАФИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Дрозд Андрей Николаевич, доцент, профессор кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).
E-mail: andrei-drozd@mail.ru

В статье говорится о специфике художественного осмысления и трактовки конкретных сюжетов и объектов живой природы иносказательно через изобразительный образ. На примере авторской графики выявляются не только особенности экосистемы территории озера Байкал, но и его культурно-историческое значение для Сибири и России. Задача статьи заключается в смещении акцента от развитости цивилизации на моменты уязвимости природных объектов территории острова Ольхон. В статье делается вывод о том, что привлечение внимания к экологическим проблемам и культурным ценностям возможно через образы изобразительного искусства.

Ключевые слова: графика, образ, интерпретация, озеро Байкал, остров Ольхон, пленэр, тотем, экосистема.

OLKHON ISLAND AS THE OBJECT OF ARTISTIC REALISING AND GRAPHIC INTERPRETATION

Andrey N. Drozd, Associate Professor, Professor of Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).
E-mail: andrei-drozd@mail.ru

The article considers the issues of artistic realizing and defining the themes and the objects of nature, but metaphorically, through the art images. On the example of author's graphics, the article reveals the peculiarities of ecosystem of Lake Baikal and its cultural and historical significance for Siberia and Russia. The objective of the article is to deflect the accent from civi-

lization to moments of sacredness and vulnerability of natural objects of Olkhon Island. The article concludes that attracting attention to environmental problems and cultural values is possible through images of conceptual art.

Keywords: graphic, image, interpretation, Lake Baikal, Olkhon Island, plein air, totem, ecosystem.

Территория Российской Федерации богата различными уникальными природными объектами. Это крупные полноводные реки, соленые озера, моря, горные цепи со снежными вершинами, равнины, леса и другие места, обладающие первозданной природной красотой и мощью. Каждому из нас вне зависимости от профессии и образа жизни очень дороги конкретные места для путешествий и отдыха. Как правило, это маленькие и уютные уголки родного края, например, парк или сад, деревенский или городской пейзажи, заповедники и водоемы. Необходимо признать, что особым величием в структуре экосистемы Сибири обладает озеро Байкал.

На взгляд В. Распутина, Байкал – уникальное место, оно славится чудесной животворной силой, исконным величием и заповедным могуществом, его разнообразная экосистема не оставляет человека равнодушным [4, с. 5]. Незабываемые впечатления, полученные в процессе пребывания в окрестностях озера, в частности на острове Ольхон, остаются в душе и сердце, оказывают влияние на наше мировоззрение. Естественно Байкал привлекает лиц творческих профессий. Этому необыкновенному явлению природы посвящено много поэтических и прозаических строк, сказаний и легенд, а также произведений изобразительного искусства, в частности станковой живописи и графики.

В рамках данной статьи озеро Байкал в образной интерпретации представляет интерес в ключе графического искусства, творческих работ, выполненных в акварельной технике. Во-первых, в этом исследовании я не ставлю своей целью описать используемые мной подходы к выполнению графического пейзажа. Во-вторых, решение мной определенных пленэрных задач не является ведущим мотивом в создании листов, поскольку в их художественной визуализации важна образно-выразительная составляющая. Также формат темы для исследования тесно связан с проблемами экологического характера, влиянием человека на экосистему озера Байкал в целом. Поэтому основная задача статьи заключается в выявлении моментов знаковой сакральности и уязвимости мест Байкала на примере пейзажей острова Ольхон и их отражения в моих собственных творческих работах.

Обсуждение данной тематики предполагает более подробное описание экосистемы озера и его окрестностей. Такого рода информация не-

обходима в рамках исследования для того, чтобы представить наиболее полную картину истории и современного значения озера для человечества, а также его крупнейшего острова Ольхон.

Байкал является самым большим источником пресной воды не только в Сибири, но и на всей планете. Это озеро – естественный водоем, имеющий неповторимую флору и фауну. Байкал можно рассматривать как уникальную природную среду, подходящую для изучения видового разнообразия и эволюции, «которая может дать нам ключ к наиболее полному пониманию этих процессов у водных животных и растений», а также осветить проблему образования пресноводной фауны Евразии в целом [6]. Большинство растений и представителей животного мира, обитающих в окрестностях озера, – эндемики. Поэтому ученые считают это озеро центром биоразнообразия Евразии в целом, научную значимость которого трудно переоценить [6]. Так, например, вода в Байкале остается идеальной и имеет кристальную прозрачность благодаря наличию в нем двух доминирующих видов планктона, очищающих дно. Это коловратки и ракообразные [6]. При наличии такого планктона прозрачность воды пресного озера очень обманчива. Так, например, при попытке достать рукой камни со дна, находящиеся в зоне видимости, редко учиываешь, что толщина воды в этом месте может достигать и двух, и пяти метров.

Байкал в 1996 году включен в Список ЮНЕСКО как охраняемый объект всемирного природного наследия Прибайкалья. При этом предложение по сохранению уникальной экосистемы данной кладези природного богатства сформулировано СО АН СССР еще в 1987 году [2, с. 86]. Такая забота о территории озера и его водного бассейна была обоснована обострившейся экологической ситуацией, связанной с активным развитием промышленности в СССР. Для демонстрации оборотной стороны медали и уязвимости природной мощи перед действиями человека приведем несколько примеров.

Наряду с созданием заказников на территории Байкала и ограничением на промысел соболя и нерпы в 50-х годах XX века было развернуто движение о вреде и пользе проекта Иркутской ГЭС. Благодаря широкой гласности и слаженной работе ученых этот проект не был воплощен в жизнь [2, с. 83]. По данным исследования Ю. А. Зуляр, особую опасность для экосистемы Байкала представляло целлюлозно-бумажное производство [2, с. 83]. Следует признать, что общественности не удалось полностью предотвратить эту глобальную промышленную затею. Тем не менее запущенные в эксплуатацию в 70-е годы XX века комбинаты находятся под жестким научным контролем, в них установлены качественные очистные сооружения [2, с. 84]. К сожалению, работа комбинатов ведется

и сегодня, постепенно нанося ущерб уникальной среде озера. С ликвидацией СССР как государства меняется вектор общественной активности по экологической ситуации, решены многие серьезные проблемы, например, отменено строительство нефтепровода, ликвидирована часть промышленных предприятий. Важно понимать, что ввиду изменений условий жизни в стране решение одних проблем влечет за собой появление других, требующих постоянно контроля и внимания ученых, общественности и отдельно взятого человека.

Озеро Байкал представляет интерес не только с точки зрения его экосистемы, но и в культурно-историческом ключе. Байкал – особый водоем, вокруг него с древних времен селились различные племена и малые народности, которые относились к озеру как к живому существу. Поэтому данное уникальное место имеет различные названия. Коренные жители называют Байкал «святым морем», «святым озером», «святой водой», наделяют душой многие острова, бухты, камни и горы Байкала. Даже ветры, дующие вдоль озера, имеют собственные названия, в частности «сарма», «култук» и «баргузин». Подобное отношение к этому водному объекту можно встретить и у русских, и у иностранцев-путешественников, преклоняющихся перед его величием и красотой [4, с. 5].

Байкал, как никакое другое место на планете, окутан различными легендами. В своих наблюдениях В. Распутин отмечает, что дух Байкала – «нечто особенное, существующее, заставляющее верить в старые легенды и с мистической опаской задумываться, насколько волен человек в иных местах делать все, что ему заблагорассудится» [4, с. 6]. Для полноты исследования духа Байкала и обоснования его образной интерпретации обратимся к одному из красивейших преданий «Дочь Байкала Ангара и Богатырь Енисей».

Была у Байкала единственная дочь по имени Ангара, которую он держал в заточении в неведомых глубинах, потому что очень сильно любил. Много лет грустила Ангара и однажды подслушала рассказ чайки, прилетевшей с Енисея, о жизни в его привольных степях, о его красоте и мужестве. Решила Ангара увидеть Енисея и взмолилась богам о возможности преодолеть крепкие высокие стены дворца и покинуть дом отца Байкала. Узнав о мыслях любимой дочери, Байкал нашел ей богатого жениха, смелого красавца Иркут и послал за ним. Взмолилась тогда еще сильнее Ангара. Решили ручейки и речки помочь ей, подмыв прибрежные скалы. В одну из ночей вышла Ангара из темницы, устремив свои бурные воды к Енисею. Отец Байкал в надежде догнать беглянку от злости пустил в нее целый утес, но не смог попасть. Ангара была уже далеко

от родного родительского дома. Даже Иркут, спешивший к Ангаре, не смог преградить ей путь. Так Ангара достигла Енисея [1].

Согласно преданию, утес так и лежит на том самом месте, где вышла на свободу Ангара, и носит название Шаманский камень.

Мне, как художнику, очень интересна эта трогательная легенда. Работая на пленэрах в различных интересных для творческих людей местах, я периодически возвращаюсь с новыми творческими задачами на озеро Байкал. В 2015 году я посетил один из наиболее значительных островов озера – Ольхон. Территория острова небольшая, в районе 20х70 км. Она представляет собой вытянутый горный хребет, расчлененный узкими падами. По описанию этнографа П. П. Хороших и моим личным впечатлениям, северо-западный склон острова пологий, имеет много бухточек с песчаным дном. В районах этих бухт еще в 20-е годы XX века обнаружены стоянки людей новокаменного века. Восточный берег Ольхона покрыт горами и круто обрывается к водной глади Байкала. Высшей точкой острова является гора Ижмей [5, с. 110]. Также притягательно для художника, что остров охвачен несколькими климатическими поясами и удивляет своим контрастным, в отличие от материковой части природы Прибайкалья, ландшафтом, то есть на Ольхоне гораздо больше для художника изобразительных сюжетов, чем в материковом пейзаже.

Лесную растительность Ольхона можно назвать скудной. Лесом покрыта только северная часть острова, остальная поверхность суши имеет травянистый покров, камениста или песчана. Места Ольхона также богаты гротами и пещерами [5, с. 110]. Передо мной остров Ольхон предстал как суровое и таинственное место, виды которого явились основой образных решений моих графических работ.

Природной достопримечательностью острова можно назвать мыс Бурхан, также известный как скала Шаманка. Этот утес считается святым местом для верующих бурят и имеет статус природно-исторического памятника. Географически он расположен в средней части западного побережья Ольхона, рядом с поселком Хужир [3]. Очень удобно, что тропинка с окраины Хужира ведет именно к месту, откуда открывается живописный вид на Шаманку. Белокаменные скалы этого утеса поросли красными лишайниками. В лучах яркого солнца такое контрастное сочетание белого и красного производит очень сильное эмоциональное впечатление. Вершины скал Шаманки имеют небольшой наклон в сторону Приморского хребта. Иногда складывается впечатление, что эти скалы противостоят одной из сильнейших стихий природы – ветру. Интересно то, что за несколько веков вода и ветер проточили в ближней к берегу скале Шаманки

сквозную пещеру, также называющуюся Шаманской [3]. Этот мотив со скалами Шаманки, гладью воды, пасмурным небом и порывами ветра будет неоднократно использован мной в графических листах, созданных во время пленэра на острове Ольхон.

Не умаляя природных особенностей острова Ольхон, его можно обозначить, как знаковое место. Этот остров полон мест, связанных с вероисповеданием и обрядами различных народов. Этнограф П. П. Хороших в своем исследовании упоминает курыканов – народность тюркского происхождения, обитавшую в пределах Прибайкалья в VI–X веках. Главным образом эта народность занималась скотоводством, охотой и рыболовством. Этим племенам была знакома древнетюркская письменность, большое значение в их быте отведено экономическим связям с Монголией, Китаем и жителями Южной части Сибири [5, с. 111]. Поэтому остров Ольхон часто является творческой площадкой для этнографических фестивалей, слетов шаманов, буддистов, представителей различных конфессий и участников корпоративных мероприятий.

Остров Ольхон в целом и его структура в частности очень многогранны. Для каждого человека этот остров открывается с различных сторон. Для кого-то данный уголок живой природы – красивое место для тихого отдыха. Можно часто наблюдать интерес человека к острову, как к объекту культурного и исторического наследия. Также остров можно рассматривать как целостную знаковую систему с уникальной символикой. В рамках моего творчества Ольхон интересен как объект художественного, образного осмысления. Пейзажи этого острова важны не столько в их естественных природных формах или формах, подверженных влиянию человеческого фактора, сколько в априорных ощущениях, выраженных в авторских работах.

Вернемся к основной теме исследования, связанной с интерпретацией видов острова Ольхон в графических листах. Основными в этом случае для меня явились моменты ментальной знаковости мест Байкала и уязвимости его экосистемы перед человеком. Важно понимать, что станковые работы, в отличие от плакатной графики, не призывают к каким-то конкретным действиям. Произведения графики рассчитаны на отклик тончайших струн души зрителя. При этом уровень восприятия произведений у зрителя может быть различным. Один, например, обратит внимание на композиционную составляющую работы, другой – на цветовую гамму, третий – на элементы узнаваемости пейзажа. При визуальном контакте зрителя с произведением искусства у него формируются точки соприкосновения. От количества этих точек зависит полнота, ясность и точность ответного взаимодействия, переосмысления сюжета зрителем (рис. 1).

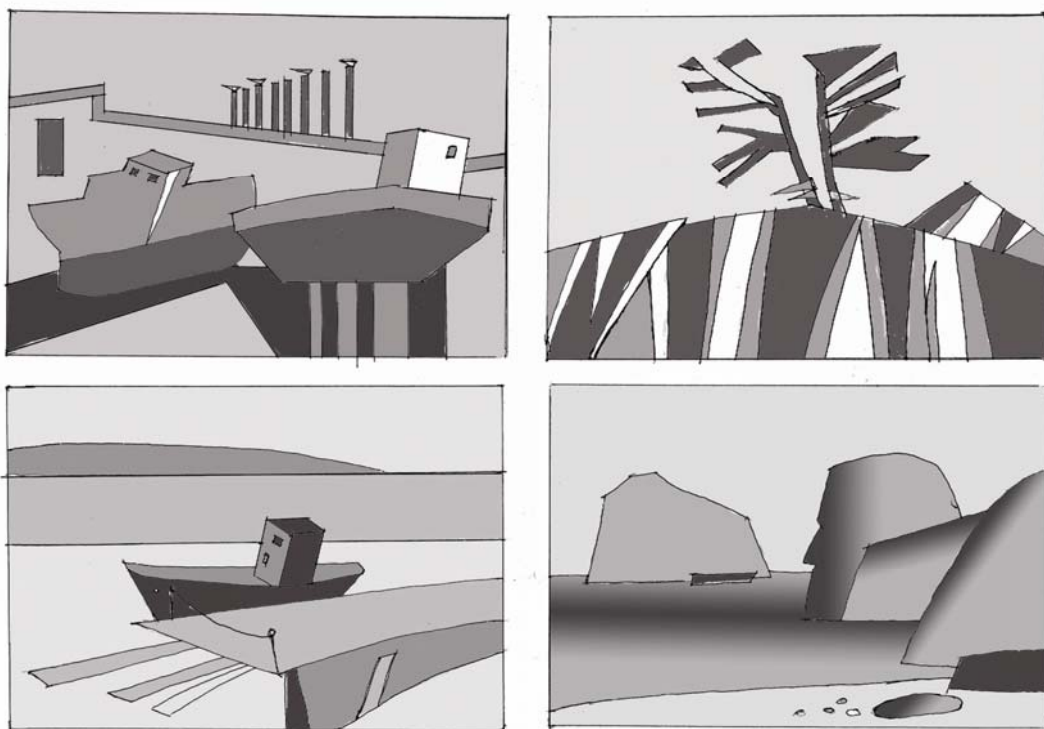


Рисунок 1. Формальные эскизы к произведениям графики, посвященным о. Ольхон

Для организации подобного диалога со зрителем в своих работах я старался придерживаться следующих моментов. Во-первых, акцент в работах от пространственно-воздушной перспективы смещен в сторону структурно-пластической составляющей организации изобразительной плоскости. Во-вторых, жесткая композиционная структура и плотный цветовой тон выбраны не случайно, а для усиления впечатления от увиденного. В-третьих, для меня важно было обратиться к определенным экологическим проблемам, нависшим над нашей незащищенной от губительных условий природой. В этой связи я хотел бы остановиться на анализе четырех работ, выполненных во время пленэра на острове Ольхон. Чтобы объяснить свое изобразительное решение реального сюжета и обосновать композиционные приемы, условно разделим предложенные к описанию работы на две категории. С одной стороны, в моих работах остров Ольхон представлен как промысловый центр по ловле рыбы омуля в промышленных масштабах во времена СССР. При этом после закрытия фабрики суда оказались никому не нужными и были оставлены ржаветь на берегу. С другой стороны, для контрастности осмысления темы мной выбрано знаково-сакральное место острова – скала Шаманка.

Анализируя первый лист графической работы из серии **«Старый причал»** (рис. 2), хотелось бы отметить следующее. В структуре этой

работы важными элементами являются изображения двух рыболовецких катеров, выброшенных на берег и ржавеющих не один десяток лет. Эти катера изображены на фоне стены закрывшегося цеха по копчению рыбы, о чем свидетельствует заколоченное окно и целый ряд труб без признаков дыма. Все эти элементы в работе застыли во времени, в этих металлических объектах уже давно нет никакой жизни.



Рисунок 2. Лист 1 из серии «Старый причал»

Катера в листе композиционно представлены в динамичном наклоне, перекрывая друг другу движение вперед. Также динамика в работе перекрыта стеной цеха, изображенной на заднем плане. На всех трубах цеха коптильни как в реальности, так и в графической интерпретации сюжета сидят чайки. Для остроты момента и во избежание лирического начала в данном произведении, я не стал изображать чаек, сидящих плотно рядом друг с другом. Эти птицы условно отделены друг от друга пространствами, расположенными между трубами коптильни. Чайки смотрят в сторону озера Байкал, что образно можно воспринимать как надежду на позитивное развитие событий.

Цветовое решение этой работы монохромно, при этом достаточно активно по тональным отношениям. Жесткая изобразительная структура катеров, крыши и труб цеха коптильни выбрана не случайно, а для усиления сложности и напряжения передаваемого момента. В данной работе не предполагалось размещать изображения человека, домашних живот-

ных или каких-либо других элементов, препятствующих остроте восприятия зрителем работы в целом. Одушевленность теме, рассматриваемой в данной работе, придают чайки, выполняющие роль стаффажа для определения масштабности графической работы.

Далее рассмотрим второй лист из серии «*Старый причал*» (рис. 3).



Рисунок 3. Лист 2 из серии «*Старый причал*»

В данной работе изображен ржавеющий на песке рыболовецкий катер. На переднем плане графического листа размещен собственно старый причал. Поломанные доски причала резко обрываются, никуда не ведя. О том, что движение по причалу прервано, свидетельствует растянутое веревочное ограждение.

Изображение рыболовецкого катера – второй план работы в целом. С помощью его пустых глазниц иллюминаторов и поломанных металлических ограждений мной условно в визуальной форме продемонстрирована взаимосвязь катера и старого причала. Для усиления эффекта от этой взаимосвязи и катер, и причал выполнены в одной цветовой гамме. Эти элементы композиции работы находятся в противоречии с пейзажной частью работы в виде песчаного берега Байкала, водной глади озера и материковой части берега на дальнем плане. При этом для объединения частей работы в единое целое мной было принято решение использовать в работе изобразительные приемы, имитирующие яркое солнечное освещение.

Обратимся к анализу графического листа «Шаманка. О. Ольхон. Оз. Байкал» (рис. 4).



Рисунок 4. Графический лист «Шаманка. О. Ольхон. Оз. Байкал»

Утес Шаманка, как упоминалось ранее, является знаковым и сакральным местом острова Ольхон для шаманов Байкальского региона. С этой скалой связаны многочисленные предания. Согласно одному из них, утес Шаманку охраняет водяная змея. Войдя в транс, шаманы вместо утеса имеют возможность видеть хрустальную лестницу, уходящую в небо.

В данном графическом листе мне хотелось выполнить несколько задач. С одной стороны, решить пленэрные задачи и передать состояние природы, используя воздушную перспективу. С другой стороны, я желал усилить эффект святости этого места на острове Ольхон. Так при решении пленэрных задач я предпринял попытку с помощью композиции и цветовой гаммы показать изменчивость водной глади Байкала. Спокойная вода и тяжелый ультрамариновый цвет – олицетворение суровости и мощи озера.

Основной акцент сделан не на утесе Шаманке, а смещен в правую часть работы, где изображены занимающие большую площадь листа контрастные по тону скалы. Структура этих утесов визуальна сформирована так, чтобы направить взгляд зрителя на Шаманку. В одном из утесов мной предпринята попытка иконографического изображения в виде головы

шамана. Таким образом, с помощью эффекта ассоциации обозначена взаимосвязь между неодушевленной формой скалы и ее визуализацией в виде конкретного графического образа.

Чтобы исключить суровость представленного в работе концептуального пейзажа, мною было принято решение разместить на переднем плане плоскости листа группу мелких камней, а также катер перед утесом. Эти небольшие по масштабу элементы вносят определенный изобразительный и композиционный баланс в данную работу.

Далее опишем графический лист «*Тотем*» (рис. 5).



Рисунок 5. Графический лист «Тотем»

Удивительно, что на острове Ольхон даже некоторые деревья имеют тотемическое значение. Одним из таких знаков являются две сросшиеся у основания сосны, изображенные на фоне утеса Шаманка. Верхняя часть этого утеса представлена в работе для адресности изобразительного момента. Для наиболее органичного в визуальном и художественном плане изображения этих сосен мною было принято решение отказаться от трехмерности пространственного изображения плоскости и передачи воздушной перспективы. В данной работе целенаправленно использован низкий горизонт, условно демонстрирующий знаковость изображаемых объектов.

Структура размещения изображения на плоскости графического листа при его горизонтальности носит вертикальный характер. Поверх-

ность земли показана в виде активных по тону пластов. Эти пласты находят продолжение в двух вертикалях сросшихся сосен. Ветви этих сосен имеют горизонтальное направление вправо и влево. Таким композиционным подходом визуально подчеркнута одновременно их единство и противостояние. Тотемное значение данных сосен подчеркнуто привязанными к стволам дерева ленточками. Повязывая эти цветные яркие ленточки к ветвям, люди загадывают самые сокровенные желания и надеются на их исполнение в течение определенного времени.

Изобразительная плоскость неба в работе структурирована по вертикали, но в более размытой и живописной форме в отличие от поверхности земли. Таким графическим приемом поверхность земли условно переходит в небо или сливается у линии горизонта.

Таким образом, описанные примеры показывают, что возможности работы на пленэре не ограничиваются реалистичным изображением сюжета и применением трехмерного пространства в плоскости листа. Художественная интерпретация выбранного мотива может быть связана с его принадлежностью к конкретным событиям, культурным основам, этнографии и истории как в целом, так и в частности. Так, графическое решение созданных мной во время пленэра на острове Ольхон работ отличается следующими моментами:

- концептуально-знаковое видение темы и ее авторская трактовка в сопоставлении красоты и величия природы, объектов цивилизации, ее одновременного превосходства и противостояния над ними и уязвимости природы перед цивилизацией;
- визуализация в авторских работах собственного отношения к экологическим проблемам заповедной зоны озера Байкал;
- представление в изображении объектов живой природы острова в виде знака-символа. Такое знаковое решение имеет конкретное символическое значение и отсылку к традиционной культуре коренных народов Байкала;
- сопоставление в работах неодушевленных объектов с одушевленными, имеющими отсылку к сакральным, знаковым этнографическим темам.

Литература

1. Дочь Байкала Ангара и богатырь Енисей [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.baikal-center.ru/books/element.php?ID=97741>. – Загл. с экрана.
2. Зуляр Ю. А. Байкальское экологическое движение: история, достижения, проблемы и перспективы // Изв. Алт. гос. ун-та. – 2009. – № 4–1. – С. 83–87.

3. Мыс Бурхан [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.magicbaikal.ru/objects/burkhan/index.htm>. – Загл. с экрана.
4. Распутин В. Вступительная статья // Байкал: фотоальбом. – М., 1988. – С. 5–8.
5. Хороших П. П. Археологические находки в пещерах острова Ольхон // Природа. – 1955. – № 11. – С. 110–111.
6. Эндемики Байкала [Электронный ресурс]. – URL: <http://lake.baikal.ru/ru/articles/ecology/endemics.html>. – Загл. с экрана.

References

1. Doch' Baykala Angara i bogatyr' Enisey [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.baikal-center.ru/books/element.php?ID=97741>. – Zagl. s ekrana.
2. Zulyar Yu. A. Baykal'skoe ekologicheskoe dvizhenie: istoriya, dostizheniya, problemy i perspektivy // Izv. Alt. gos. un-ta. – 2009. – № 4–1. – S. 83–87.
3. Mys Burkhan [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.magicbaikal.ru/objects/burkhan/index.htm>. – Zagl. s ekrana.
4. Rasputin V. Vstupitel'naya stat'ya // Baykal: fotoal'bom. – M., 1988. – S. 5–8.
5. Khoroshikh P. P. Arkheologicheskie nakhodki v peshcherakh ostrova Ol'khon // Priroda. – 1955. – № 11. – S. 110–111.
6. Endemiki Baykala [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://lake.baikal.ru/ru/articles/ecology/endemics.html>. – Zagl. s ekrana.

УДК 7.013:7.047:75.045

ОБРАЗ ВИЛЬНЮСА: СИНТЕЗ СТИЛЕЙ И ФОРМ

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

Данная статья посвящена описанию возможностей художественной трансформации пластических объектов и архитектурных форм различных стилей средствами станковой живописи. На примере произведений, созданных художниками на Международном пленэре «Краски Вильнюса», обозначены разноплановые стилевые направления, основывающиеся на взаимосвязи нескольких моментов. К этим моментам можно отнести

специфику восприятия литовской культуры, особенности ее интерпретации в ключе ценностей своей национальной культуры, вариации композиционных средств, синтеза стилей и форм в ходе создания художественного образа архитектурного пространства Вильнюса. Также в статье сделан вывод о том, что художественная интерпретация и визуализация образа Вильнюса в пленэрной живописи осуществляется в процессе работы с формой и цветом.

Ключевые слова: архитектурное пространство, образ, пленэр, станковая живопись, стиль, тенденции, форма.

THE IMAGE OF VILNIUS: SINTHESIS OF STYLES AND FORMS

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

The article considers the issues of art transformation potential for plastic art objects and architectural forms of different styles by means of easel painting. Through the example of works created by the artists in the International plein air “Colors of Vilnius”, the author marks different styles, based on interrelation between some aspects. They include the specifics for perception Lithuanian culture, especially its interpretation in the key values of its national culture, the variations of compositional means, synthesis of styles and forms during creating artistic image of the Vilnius’s architectural space. Also the author concludes that artistic interpretation and visualization of Vilnius image in plein air painting is provided by working with form and color.

Keywords: architectural space, image, plein air, easel paintings, style, trend, form.

Европейские города, как и специфика буржуазной культуры Запада, на протяжении нескольких веков вызвали неподдельный интерес у русской аристократии. Несмотря на кардинальные различия между традиционным жизненным укладом Западного мира и России ценности европейской культуры прочно утвердились на просторах нашей необъятной родины. Это обстоятельство, связанное с явлением культурного синтеза, отчетливо проявилось в различных видах искусства, в частности архитектуре, живописи, графике, музыке, театре и пр. Наш исследовательский интерес ограничен более узкой сферой профессионального изобразительного искусства, а именно современной живописью. Данная сфера охватывает различные стилевые направления и тенденции от академизма и станкового искусства, с одной стороны, до стрит-арта, существующего в пространстве экстерьера здания, улицы или города, с другой.

В рамках этой статьи целесообразно рассуждать о современной живописи не как об абстрактном и многогранном явлении действительности с позиции искусствоведа. Важно обратиться к выявлению своеобразия образной трактовки европейского города Вильнюса представителями различных национальных культур. Это художники нескольких этнических групп. Условно разделим их на представителей стран католицизма (Швеция, Эстония, Литва), православного вероисповедания (Болгария, Словакия, Беларусь, Украина, Россия) и иудаизма (Израиль). Такой формат темы для исследования выбран автором статьи по факту участия в Международном живописном пленэре «Краски Вильнюса» в 2016 году. Поэтому основная задача статьи заключается в рассмотрении ключевых подходов к художественной трансформации пластических объектов и архитектурных форм, наполняющих городское пространство Вильнюса.

Обсуждение данной тематики предполагает уточнение определенных моментов, связанных с работой пленэра, образом Вильнюса и особенностями взаимосвязи больших стилей на примере архитектуры этого прибалтийского города.

В 2010 году, по инициативе литовского художника творческой ассоциации «Мост» Саулюса Круописа, состоялся первый Международный живописный пленэр «Краски Вильнюса». Он был организован в Вильнюсе на базе крупного отеля и конференц-центра «Каролина» при поддержке Вильнюсского дома-музея М. К. Чюрлениса. Продуктивная работа профессиональных художников из Литвы, Латвии и России имела грандиозный успех на выставочной экспозиции по итогам пленэра и была отмечена мэрией города Вильнюса [2]. Это яркое творческое событие для Литвы и ее столицы явилось глотком свежего воздуха в сфере культуры и искусства страны, предопределило статус пленэра как традиционного и ежегодного мероприятия. Следствием профессиональных контактов художников Литвы с коллегами из соседних стран можно считать создание в отеле «Каролина» коллекции из произведений живописи различных школ и стилевых направлений, а также галереи.

Идея пленэра заключается в позиционировании Вильнюса как творческой площадки для работы художников из различных стран. Необходимость формирования мероприятия подобного формата в столице Литвы связана с удаленностью и некоторой обособленностью этой страны от ведущих в области культуры и искусства мировых центров (Париж, Мадрид, Милан и др.). В широком смысле, охватывающем определенные аспекты общественной жизни, целью пленэра можно считать повышение статуса города Вильнюса в сфере развития профессионального изобразительного искусства. Международный пленэр, на наш взгляд, открывает

новые возможности для литовских художников в плане установления деловых и творческих контактов, обмена опытом. В этом ключе национальные черты, свойственные прибалтийской школе и частично нивелированные под влиянием современных тенденций европейского искусства, воплощаются художниками в новых трансформированных формах. Результатом смены ценностных ориентиров является взлет изобразительного искусства в стране. В более узком смысле пленэр «Краски Вильнюса» предназначен для создания произведений живописи о городе с многовековой историей. Каждое полотно – это образ города Вильнюса, выраженный в определенной визуальной форме, различных ракурсах и манерах, например, реалистично, декоративно, абстрактно или иносказательно. Поэтому данный пленэр можно рассматривать как возможность создания галереи современной живописи, посвященной теме города. Его организаторы целенаправленно занимаются этим вопросом.

Знакомство автора статьи с Вильнюсом состоялось в марте 2016 года в период работы на пленэре «Краски Вильнюса». На первый взгляд, пространство города показалось окутанным облачной дымкой, одновременно холодным и полным загадок. В такой гамме серебристо-серых оттенков город пребывал большую часть срока пленэра. С появлением яркого весеннего солнца улицы Вильнюса преобразились, и общая картина заиграла новыми сочными красками. Именно в такой искрящейся атмосфере архитектурные сооружения, формирующие облик города в целом, предстали перед художником И. Вороновой в новом свете. Громоздкие здания соборов, колоколен, малоэтажных жилых домов, расположенные на узких улицах центральной части (старого города) Вильнюса, визуально стали более легкими. Этот эффект воздушной перспективы возникает благодаря контрасту между ярко освещенными фасадами зданий и их частями, расположенными в тени. При этом Вильнюс красив и привлекателен для художников не только из-за переменчивой погоды.

Образ Вильнюса многогранен, разнообразны и субъективные представления о нем. Эти представления существуют в сознании коммуникатора, а также они связаны с пониманием и интерпретацией транслируемых сюжетов об образе города коммуникантом. К характеристике образа Вильнюса целесообразно подходить, не ограничиваясь сферой изобразительного искусства. В рамках статьи важно сформировать о нем общую картину.

Наиболее интересным моментом для участников живописного пленэра, например, явилось понимание того, что Вильнюс – один из европейских городов с многокультурным характером. Этот своеобразный феномен можно считать результатом взаимодействия польской, литовской,

еврейской, белорусской, украинской, русской, караимской и татарской культур. Истории основания этого города, насчитывающей 700 лет, посвящено несколько преданий и легенд, уходящих корнями к Великому Литовскому княжеству и князю Гедимину [1, с. 3; 6]. Главная из них, по мнению жителей Вильнюса, связана со сновидением князя Гедимина после удачной охоты в лесах долины Святого Рога. Легенда гласит, что во сне он увидел на горе огромного и громко воющего железного волка. По Гедимину, волк – это олицетворение замка и города (столицы всех литовских земель), который необходимо заложить в месте, «где Вильня устрашающая своими разливами / с прекрасной Вилией обручается» (цит. по [1, с. 27]). Волчий вой князь сравнил со славой, даруемой всему миру жителями этого возведенного города. В балладе поэта Я. Чечота «Радзивилл, или Заложение Вильно» сон князя Гедимина описан следующими строками: «Это значит – если в том месте / князь замок и город построит, / Литву объединит тот город, / властвуя надо всем Закретом, / он станет Литвы столицей, / в нем процветут науки, / а основателю – уважение / внуков – а также их внуков» (цит. по [1, с. 27]). При этом первое упоминание о Вильнюсе, как о столице Литвы, зафиксировано в письменном источнике «Послание Гедимина» от 25 января 1323 года [3].

На взгляд В. Брио, периоду основания Вильнюса, а также его развитию и описанию жизненного уклада, формированию образа о нем посвящено много баллад и размышлений. Это произведения поэзии Т. Зана «Табакерка», М. Рукевича «Воспоминания», А. Б. Мицкевича «Городская зима», Э. Гольдшмидта «К Вилнэ», А. Гродзенского «К Вилнэ», М. Кульбака «Город», Г. Кривицене-Густайтите «Вильнюс в литовских народных песнях» и др. Анализом этих текстов, воспоминаниями, оценкой творческого вклада ключевых фигур Вильнюса в развитие литературы и формирование его образа определено содержание книги В. Брио «Поэзия и поэтика города: Wilno – וילנא – Vilnius» [1]. В рамках данного исследования важно утверждение В. Брио, что поэтами и писателями создан канон описания Вильнюса (образной трактовки), в пространстве которого имеет место синтез романтических традиций и открытости новым поэтическим формам и стилям. Эти основополагающие моменты важны для культурной преемственности и культурной перспективы [1, с. 81].

Подобно тому, как лики города Вильнюса отражены в литературных текстах в виде особой комбинации букв, так и на живописных полотнах современных художников его образ оживает с помощью мазков и найденного колорита. При этом и в поэзии, и в живописи образ Вильнюса раскрывается с помощью комбинации различных стилей и форм. В ключе изобразительного искусства (современной станковой живописи) в созда-

нии образа столицы Литвы важно учитывать разнообразие архитектурных стилей, их характерные черты и особенности взаимосвязи, а также органично подбирать формы объектов и сооружений для формирования целостного визуального облика на полотне. Это далеко не полный перечень моментов, вкладываемых художником в произведение станковой живописи. В данном случае важно соотносить ценности нескольких культур, например, литовской и русской. Поскольку интерпретацию характерных черт и моментов, составляющих национальное своеобразие чуждой культуры, следует осуществлять в контексте собственных культурных традиций, выбирая соответствующие теме визуальные формы. Такой подход к работе на пленэре и созданию произведений живописи является основой для совокупности гармонии и красоты, рождающей завершенный художественный образ через синтез различных стилей и форм.

Перейдем к характеристике особенностей архитектуры Вильнюса. Архитектура этого города представлена несколькими большими стилями. В рамках статьи мы не ставим целью давать искусствоведческий анализ этих стилей, приводя примеры конкретных сооружений. Для нас важно создать образное представление о видах города, акцентируя внимание на органичности и многоплановости его центральной части. Городскую архитектуру Вильнюса условно можно разделить на несколько видов. Во-первых, готическая кирпичная жилая застройка и сооружения религиозной направленности. Во-вторых, большинство зданий центральной части Вильнюса облицованы штукатуркой различных оттенков (нежно-желтого, терракотового, салатного, серо-голубого). Сооружения и первого, и второго видов облицовки по внешнему признаку расположены в городской среде без конкретного зонирования по районам или кварталам. Эти здания придают улицам города эклектичный вид в отсутствии диссонанса и ярко выраженного противоречия, вызванного разнообразием больших стилей. При этом в архитектуре Вильнюса, как и в России, в отличие от большинства европейских городов практически отсутствует естественный серо-зеленый и желтоватый цвет камня. Эта специфика оформления построек города обусловлена, вероятно, погодными условиями, порывами ветра и редким солнцем в осенне-зимний период, потребностью в ярких красках.

Большая часть построек в старом городе выполнена в традиционном для Великого Литовского княжества стиле раннего и классического барокко, образцах переходного периода от архитектуры ренессанса. Как правило это здания монастырей и костелов грекокатолической или католической конфессий. Также присутствуют примеры сооружений, выполненных в стиле классицизм. В городской среде можно увидеть несколько

готических костелов, фасады которых в процессе реставрации, а часто и общей перестройки здания, приобрели синтетический вид. Это обстоятельство связано с различными периодами реконструкции помещений данных объектов, восстановлением утраченных ранее зданий, соединением различных строительных материалов, например, кирпичной кладки и облицовки штукатуркой. Поэтому стрельчатые формы башен, украшающих фасад основного здания кирпичного готического костела, расположены по соседству с фасадом собора, выполненным в стиле раннего барокко, но имеющим большое витражное окно и частичную облицовку штукатуркой.

Поскольку Вильнюс является средоточием различных культурных традиций, а также христианских конфессий, то в его пространстве можно наблюдать множество построек греческих православных церквей. Это крестово-купольные сооружения, образующие в плане крест и увенчанные крупным куполом в виде полусферы. Крыши, расположенные над апсидами, или двускатные, или полукруглой формы. Необходимо сказать о стилистических вариациях русских православных церквей. Структура этих зданий в целом соответствует устоявшемуся канону, выработанному для постройки русских церквей, имеющих множество глав луковичной формы. Визуальное оформление их фасадов образовано с некоторыми отступлениями от общепринятой русской традиционной церковной стилистики, тяготением к специфике прибалтийской архитектуры чаще в барочном стиле. Это обстоятельство также, как указано ранее, связано с неоднократной перестройкой и реконструкцией сооружений, расхождением между функциональным назначением постройки и его внешней формой.

Таким образом, специфику архитектурной застройки старой части Вильнюса можно охарактеризовать через особенности взаимосвязи больших стилей и разнообразие ее форм, руководствуясь следующими моментами:

- эклектика, свойственная архитектурному пространству города Вильнюса, является органичной за счет чередования разноплановых по стилю построек и создания визуальных акцентов. Так, соединенные в общую и длинную цепь малоэтажные жилые дома ограничены крупными формами соборов и колоколен, выполненных в барочном стиле. В соответствии с принципом «низкое – высокое» организовано большинство узких улиц в старом городе;

- принцип «маленькое – большое» характерен для площадей Вильнюса. В этом случае узкие и извилистые улицы с малоэтажными построй-

ками сливаются в значительные по размерам пространства. При этом масштабные сооружения данных площадей тяготеют к архитектуре стиля классицизм или архитектуре ренессанса и стоят особняком от основной застройки. На фоне такой компактной барочной и кирпичной готической малоэтажной застройки, а также барочных соборов, эти стилистические контрасты визуально смягчены за счет габаритов площадей. Поэтому отсутствует диссонанс между разноплановыми архитектурными формами;

- наличие акцентных точек является основой любой гармоничной композиции. Поэтому в эклектичное по стилю и формам пространство города Вильнюса органично вписаны кирпичные готические костелы и прочие сооружения со стрельчатыми формами. На фоне облика города в целом примеры такой архитектуры можно назвать видовыми или акцентными точками. Как правило эти памятники архитектуры не имеют привязки к площадям современного города и расположены в районе зеленых парков.

Вернемся к основной теме исследования, связанной с образной трактовкой Вильнюса и художественной трансформацией его пластических объектов в произведениях современной станковой живописи художников – участников пленэра «Краски Вильнюса» 2016 года. На этих конкретных примерах рассмотрим особенности синтеза стилей и форм в визуально-художественной интерпретации архитектурного облика города. Поскольку специфика создания данных произведений различна в силу расхождения ценностных оснований у художников-носителей национальных культур и отсутствия единого канона в искусстве, то необходимо внести в исследование некоторые уточнения. Во-первых, для анализа используем только часть произведений, соответствующих идее пленэра. Такой отбор материала для анализа обусловлен поставленной в статье задачей. Во-вторых, объединим работы в несколько тематических групп на примере концептуального искусства, включая произведения конструктивного плана, импрессионизма, жанровой композиции и абстракционизма. Такое деление произведений условно и оправдано, на наш взгляд, разноплановыми стилевыми направлениями, преобладающими в странах участников пленэра.

Подход № 1. Образ Вильнюса в импрессивном восприятии

Наиболее естественно облик архитектурного пространства Вильнюса представлен в полотнах художников Анны Ходарковской (Израиль), Остапа Патека (Украина), а также Руты Эдьюкайтите (Литва) (рис. 1). Эмоциональное восприятие городского пейзажа и интерпретация его об-

раза «живыми» и «быстрыми» мазками свойственна представителям школы академической живописи. При этом стилистические приемы, используемые данными художниками, разнятся в виду различных мест обучения и культурной среды.



Рисунок 1. Произведения А. Ходорковской, Р. Эдьюкайтите, О. Патека

Так, например, в полотне А. Ходорковской ключевыми моментами являются цвет, наличие воздушной перспективы и живой пластики мазка по форме объекта в создании структуры зданий, мощеной улицы, серебристого и тяжелого неба, фигур людей. Особенности передачи состояния природы и «духа» города с помощью найденного в работе колорита определены столичной школой русской живописи. Умение тонко ощущать и использовать в работе цветовые и тоновые нюансы, использовать контрасты, получая цветные серые пятна, видеть яркими оттенки охры и терракоты в серо-серебристой дымке Вильнюса связано с постоянным проживанием художницы в теплом климате Израиля.

Полотно О. Патека более графично. В композиции его работы образ Вильнюса создан с помощью контраста мягких округлых линий в интерпретации неба, деталей архитектурных сооружений, растительности, транспорта и четкой антрацитовый или серо-зеленой обводки структуры зданий в целом. При этом для усиления эмоционального воздействия цвета на зрителя и интерпретации архитектурных форм города художником выбрана яркая гамма. Так, в полотне украинского художника акценты и по форме, и по цвету сделаны на фасаде собора в стиле барокко, возвышающегося колокольной над другими постройками.

Городской пейзаж Вильнюса Р. Эдьюкайтите интересен не только четкой плановостью и плавностью мазков кисти, но и синтезом природных и архитектурных форм. Видение образа города через его природу, возвышающуюся над шпилями колоколен соборов, является примером следования культурным традициям Литвы. Архитектурные формы в полотне этого пейзажа подобны живым организмам, запечатленным художницей на лоне дикой природы.

Подход № 2. Собирательный образ Вильнюса

Графические по композиционной структуре произведения, основанные на формальных качествах архитектурных сооружений Вильнюса и его пространства, созданы художниками Ириной Вороновой (Россия) и Александром Ксендзовым (Республика Беларусь). Для этих стилистических подходов в живописи характерны приемы светотеневой моделировки формы и заданного декоративного колорита с акцентными пятнами (рис. 2).



Рисунок 2. Произведения А. Ксендзова и И. Вороновой

Живописные полотна этих художников отличаются выбором определенных видовых точек, раскрывающих образ города. В произведении А. Ксендзова видовой точкой является арка, соединяющая несколько жилых построек, облицованных штукатуркой и имеющих старинные деревянные окна со ставнями. В работе И. Вороновой ключевым моментом можно считать собирательный образ архитектуры, тяготеющей к эклектике по стилю и колокольням соборов по форме. Формы архитектурных сооружений и в одном, и во втором полотне, образованные в целом локальными пятнами, разделены акцентными точками в виде темных оконных проемов на несколько композиционных блоков. В пейзажах обоих художников планы общей композиционной структуры выстроены, в основном, по горизонтали. При этом в работе А. Ксендзова передний план с видом улицы входит в картинную плоскость треугольником. В полотне И. Вороновой передний план с изображением реки отделен от остальной композиции диагональным членением. Такая манера оформления визуального «входа» в работу придает композиции больше динамики, что также поддержано направлением мазков. Этими характерными моментами определена главная задача художников – передать образность архитектуры Вильнюса через ее многогранность и многоликость. Следовательно, под-

ход к визуально-художественному представлению облика города напрямую связан с интересом художников к его истории, обычаям и традициям литовской культуры, особенностям формообразования в архитектуре.

Подход № 3. Образ Вильнюса в ключе конструктивного мышления

Произведения живописи Ивана Велчева (Болгария) и Юрате Милетане (Литва) в содержательном плане отстоят от опоры на культурные традиции как Литвы, так и страны по рождению и проживанию (рис. 3). Образное решение этих работ основано на представлении художников о Вильнюсе как о конструктивной схеме, включающей блоки домов, улиц, оконных проемов и арок. Ритмическая организация деталей этой конструкции образована или вертикальным (работа И. Велчева), или горизонтальным (работа Ю. Милетане) членением.



Рисунок 3. Произведения И. Велчева и Ю. Милетане

В описываемых произведениях образ Вильнюса угадывается не сразу, поскольку визуальный ряд лишен элементов разнообразной и ценной с точки зрения истории архитектуры. Так, на полотне И. Велчева образ города визуализирован через цвет кобальта и охры. Одна из стен построек имеет золотистый охристый оттенок, который можно сравнить с песком или природным камнем, озаренным лучами солнца. Используемая в работе гамма может быть свойственна облику любого города в государствах ближнего востока, например, Стамбул, Иерусалим, Тунис, Каир и др., а также маленьких испанских городов о. Мальорка, французского о. Корсика и итальянских поселений о. Сардиния, о. Сицилия. В полотне Ю. Милетане, напротив, образ Вильнюса представлен серо-серебристой монохромной гаммой. При этом специфика изображенной архитектуры по стилю тяготеет к периоду советской застройки. Складывается впечатление, что для изобразительной интерпретации облика города художником выбран один из отдаленных от центра спальных районов.

Подход № 4. Образ Вильнюса в жанровых композициях

Архитектурное пространство города на полотне художника может быть решено визуально не через формы его сооружений и построек, а иносказательно. Для достижения подобного результата художниками Литвы Аэсти Габриель Чернуги и Андриусом Макаревичусом созданы жанровые декоративные композиции (рис. 4). Основу этих композиций составляет образ-сюжет, развитие которого осуществляется в нескольких ракурсах. Во-первых, это фантазийные представления о городе Вильнюс и его жителях. Во-вторых, с помощью таких декоративных композиций формирование образа связано с темой о человеке и его маленьком мире в условиях большого города. В данном случае с помощью вопросов «Кто я?», «Где я?» и «Зачем я?» художниками затронуты определенные моменты философии о чувствах.



Рисунок 4. Произведения А. Г. Чернуги и А. Макаревичуса

Сюжет, рассматриваемый художницей А. Г. Чернуги, глубок по содержанию, а также романтичен по специфике его изобразительных форм. В этом произведении скульптурно выполненная фигура человека, размещенная в верхней плоскости холста, как будто парит над городским пространством. Образ человека в данном случае – это аллегория носителя культурных ценностей Литвы, органично вписывающегося в пространство ее современной и одновременно самобытной культуры. В этом произведении образы человека и архитектуры можно назвать органичными, поскольку они хорошо дополняют друг друга, как по форме, так и содержательно.

В декоративной композиции А. Макаревичуса застройка центральной части Вильнюса изображена на дальнем плане работы. Передний план представлен мужской и женской фигурами, тела которых сплетены в порыве крепкого поцелуя. Эти персонажи художник изобразил сидящими на крыше одного из зданий Вильнюса. В этой связи образ Вильнюса

можно рассматривать с точки зрения особенностей взаимоотношений людей и роли семьи в сознании литовского художника, носителя культурных ценностей Литвы.

Подход № 5. Образ Вильнюса абстрактного плана

Интерес для исследования представляют полотна художников из Литвы Арвудаса Мартинайтиса и Саулюса Рудикаса. В их произведениях образ Вильнюса интерпретирован через абстрактные формы (рис. 5). Данные художники в своем творчестве придерживаются веяний современного европейского искусства, нивелируя характерные глубокие традиции литовской школы живописи. Если в полотне А. Мартинайтиса еще можно интерпретировать определенные черты национального своеобразия в специфике наложения мазков, обработке абстрактных форм, то в работе С. Рудикаса эти моменты отсутствуют полностью.



Рисунок 5. Произведения А. Мартинайтиса и С. Рудикаса

Образ Вильнюса в произведении А. Мартинайтиса складывается из струящихся по холсту вертикальных цветных мазков холодной сине-изумрудно-фиолетовой гаммы с вкраплениями золотистого, красного и черного для графичности. Среди этого пастозного набора чередующихся пятен можно увидеть контурные очертания нескольких соборов. В этом плане художник воссоздал образ дождя, окутавшего город. Произведение С. Рудикаса основано на ритме локальных пятен и горизонтальном членении холста. Акценты в работе созданы художником по принципу контраста светлого и темного, теплого и холодного. При этом остается не ясным значение ярких светло-голубых и оранжевых пятен. На наш взгляд, это могут быть огни ночного города, подсвечивающие мост через Нярис (Вильню), или озаренные светом окна его архитектурных сооружений.

Таким образом, на основе описанных примеров можно заключить, что в процессе создания художниками из различных стран облика города Вильнюса в ключе произведений станковой живописи важно учитывать

специфику синтеза стилей и форм. При этом такая взаимосвязь не ограничивается вариациями данных компонентов в области архитектуры. В ходе формирования художественного образа необходимо принимать во внимание различные стилевые направления в изобразительном искусстве и особенности работы в них с формой и цветом, а также своеобразие чуждой и национальной культур. Поэтому художественная трансформация архитектурных форм может сопровождаться следующими моментами:

- концептуальное видение художником тем об истории основания и особенностях застройки Вильнюса связано с индивидуальностью его восприятия эклектичного архитектурного пространства старого города и пережитым им практическим опытом;

- умение выстраивать взаимосвязь между характерными для эстетической выразительности архитектурных сооружений города Вильнюс чертами и ценностями своей культуры, предупреждая возможные противоречия;

- подбирать изобразительные формы, художественно-пластический язык и стилистику будущего произведения через призму национального своеобразия как чуждой исследуемой культуры, так и традиционной;

- в процессе следования тенденциям современного европейского изобразительного искусства, опираться на характерные черты национальной художественной школы, умело трансформируя их;

- создавать различные пластические формы на основе чувственных, эмоциональных образов и использовать их в работе.

Литература

1. Брио В. Поэзия и поэтика города: Wilno – הנילוי – Vilnius. – М., 2008. – 264 с.: ил.
2. Первый Международный Вильнюсский пленэр [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.non-omnes.narod.ru/exhib/litva/litva.htm>. – Загл. с экрана.
3. Послания Гедимина / пер. В. Т. Пашуто, И. В. Шталь [Электронный ресурс]. – Вильнюс: Минтис, 1966. – URL: <http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Litva/XIV/Gedimin/>. – Загл. с экрана.

References

1. Brio V. Poeziya i poetika goroda: Wilno – הנילוי – Vilnius. – М., 2008. – 264 s.: il.
2. Pervyy Mezhdunarodnyy Vil'nyusskiy plener [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.non-omnes.narod.ru/exhib/litva/litva.htm>. – Zagl. s ekrana.

3. Poslaniya Gedimina / per. V. T. Pashuto, I. V. Shtal' [Elektronnyy resurs]. – Vil'nyus: Mintis, 1966. – URL: <http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Litva/XIV/Gedimin/>. – Zagl. s ekrana.

УДК 75.047

ОСОБЕННОСТИ ПЕЙЗАЖНОГО ЖАНРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КЕМЕРОВСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Коробейников Василий Николаевич, доцент, заведующий кафедрой декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: vasilij.korobeinikoff@yandex.ru

В статье анализируется развитие и становление жанра городского пейзажа в искусстве Кемерова, рассматривается творчество кемеровских художников нескольких поколений. Автор выявляет тенденции в развитии пейзажной живописи Кемерова и дает характеристику творчеству крупнейших живописцев Кемерова.

Ключевые слова: жанр изобразительного искусства, художественная среда, произведение искусства, архетипические образы.

LANDSCAPES IN THE WORKS OF KEMEROVO ARTISTS

Vasiliy N. Korobeynikov, Associate Professor, Head of Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: vasilij.korobeinikoff@yandex.ru

The article is devoted to developing and forming art town landscape in Kemerovo. The article considers the work of Kemerovo artists of some generations. The author reveals the tendencies in developing landscape in Kemerovo and describes the work of remarkable Kemerovo artists.

Keywords: genre of fine art, Wednesday art, artwork, archetypal images.

Изображая явления и формы природного окружения человека, художник выражает и свое отношение к природе, и восприятие ее современным ему обществом. В силу этого пейзаж приобретает эмоциональность и значительное идейное содержание. Между тем пейзаж как жанр изобразительного искусства лишь в прошлом веке приобрел самостоя-

тельное значение, стал рассматриваться как равный в ряду с остальными жанрами. Он был и остается любимой темой творчества художников Сибири. Образы природы, созданные кузбасскими художниками, соединяют прошлое, настоящее и будущее. В своих произведениях они воспевают сибирскую природу, говорят о том, что человек может быть счастлив только в гармонии с ней. Глубокий философский смысл вкладывают в свои работы художники-сибиряки, доказывают каждым своим произведением единство природы и человека, апеллируя к основным общечеловеческим понятиям.

Язык изобразительного искусства часто аллегорический. В пейзажном жанре аллегория также имеет большое значение: жизнь природы, смена времен года порой выступают как аллегория жизни человеческой. Изображая природу, художники всегда стремились показать в ней место человека как её неотъемлемой части. Природа обычно воспринимается художниками с позиции эмоционального восприятия. Состояния природы, будь то дождь или снег, туман или солнечный день, рассматривается как психологический фактор, как особое ассоциативное состояние человека-художника, вдохновляющее его на создание архетипа. Сравнение отрезков дня и времен года с возрастами человеческой жизни является наиболее частым ассоциативным сопоставлением, по сути это уже своеобразный архетип – «круговорот жизни». Архетип «природа и человеческая жизнь» – это основная тема любого произведения. Весна – начало жизни, пробуждение после продолжительного сна, время надежд, построения далеко идущих планов; лето – пора зрелости, силы и уверенности, широких возможностей; осень – угасание сил, утрата надежд, ожидание конца жизненного пути, зима – остановка, замирание жизни, момент неподвижности, но не смерть, а готовность и ожидание пробуждения, перед началом нового движения. Природные состояния также аллегорически переходят в передачу настроения персонажей произведений.

Пейзажное искусство содержит в себе необыкновенные поэтико-лирические возможности. Через изображение природы, её состояний и настроений художник может вести доверительный разговор со зрителем, обращаться непосредственно к самым сокровенным, потаенным уголкам души. Между тем искусство пейзажа лишь в прошлом веке приобрело самостоятельное значение, стало рассматриваться как равное в ряду с остальными видами искусства. Пейзаж изначально служил только фоном в произведениях других жанров. Выделение пейзажа как самостоятельного жанра началось с замены в произведениях художников раннего Возрождения золотых и орнаментальных условных фонов пейзажными [3, с. 16].

Один из первых профессиональных художников, работающих на территории современной Кемеровской области во второй половине 1910-х годов, – это Владимир Дмитриевич Вучичевич-Сибирский. В свое время он был известным пейзажистом, работы которого пользовались широким спросом как у коллекционеров, так и у частных лиц. Но в силу того, что он прожил в Кузнецком крае всего три года, влияние на культурное развитие региона оказал мало, да и оказывать его было не на кого. Творческая среда в то время еще не была сформирована.

В. Д. Вучичевич-Сибирский стал известен местным жителям только после его смерти. Картины художника были представлены в Щегловском доме народного просвещения. Как свидетельствовал председатель Комитета губернского музея З. С. Гайсин, «картин художника Вучичевича имеется всего около 250 штук, из них развешаны штук до 30 в Доме просвещения: в зрительном зале, фойе, библиотеке, в клубе РКСМ, остальные в сложенном виде в библиотеке Дома просвещения» [3, с. 10]. Судьба Владимира Дмитриевича Вучичевича-Сибирского вошла в художественную историю Кузнецкого края.

После Великой Отечественной войны решением исполкома Кемеровского областного Совета депутатов трудящихся было создано Кемеровское областное товарищество художников. Оно стало первой профессиональной организацией местных художников. Членами этой организации стали: М. П. Абраменко, Г. М. Бородулин, Я. Т. Буймов, Н. Ф. Герасименко, А. С. Гордеев, А. П. Елфимов, М. Н. Кадышев, А. И. Карманов, А. Н. Кирчанов, И. Я. Левченко, И. Д. Лячин, Ф. М. Пономарев, К. А. Цветков и др.

Высшее образование в Товариществе имел только один художник – Павел Афанасьевич Чернов, выпускник института им. И. Е. Репина. В 1950 году из Омска переехал Николай Иванович Бачинин – единственный в ту пору член Союза художников СССР в Кузбассе. Первым участником Всесоюзной художественной выставки стал Александр Николаевич Кирчанов. Он был лидером в искусстве и в общественной жизни.

В 1956 году было принято решение о создании Кемеровского областного отделения СХ РСФСР. С его образованием творческая жизнь кузбасских художников стала поистине разнообразной, наполненной и всеобъемлющей [3, с. 18].

Творческие устремления художников Кузбасса в большей мере были направлены на прославление природы Сибири и, в частности, природы Кемеровской области. Пейзаж был и остается любимой темой творчества сибирских художников. Суровая красота природы этого необъятного края не может оставить никого равнодушным.

При изображении природы в произведениях искусства используются архетипы и архетипические образы для наполнения простых пейзажных мотивов смыслом, дающим пищу для размышления, обобщающим впечатления, получаемые от созерцания окружающего мира. Присутствие в картине, в частности в пейзаже, архетипов делает произведение понятным и доступным людям разных поколений, возрастов и социального положения.

Исследование творческого процесса – задача крайне актуальная, ибо история науки и искусства дает много примеров тому, сколь труден путь от абстрактных понятий к их наглядно-образному воплощению в художественных произведениях. Скромная поэтическая красота природы, а также площадей, улочек и уголков кузбасской столицы отражены на полотнах наших художников в разные временные отрезки. Рассмотрим пейзажные работы Кузбасских художников в хронологической последовательности.

Ананьин Константин Михайлович

Константин Михайлович вступил в члены Союза художников СССР в 1960 году. Работая в жанре пейзажа, большинство своих произведений он посвятил индустриальной теме. Живопись художника-колориста примечательна насыщенностью и богатством цвета, точностью и тонкостью передачи образа и духа времени (рис. 1, 2). Великолепные живописные качества его работ возводят их в ранг уникальных произведений и ставят художника в ряд исторических фигур в изобразительном искусстве Сибири и России.



*Рисунок 1. Ананьин К. М.
Новый полустанок,
холст, масло, 1959*



*Рисунок 2. Ананьин К. М.
Сентябрьский вечер,
холст, масло, 1960*

Бачинин Николай Иванович

Николай Иванович преимущественно работал в жанре пейзажа. Он утверждал, что сиюминутное впечатление необходимо преодолеть и создавать композиции продуманно и конструктивно. Тонкие цветовые отношения, поэтизированная композиция, переходящая в философские размышления о человеческой жизни и его месте на земле, ставит его в число лучших художников русской школы пейзажа.

Его работы пронизаны лирикой и созданы на основе изучения и наблюдения за природой, жизнью людей в природе, и это помогает художнику создавать обобщенный образ кузбасской природы. Бачинин создает продуманный, конструктивный, но гармоничный, поэтический портрет сибирского пейзажа – портрет чистоты и ясности.

Художник вдохновляется мотивами кузбасского пейзажа: река Томь, горная Шория, Барзас – его неизменные натурщи. В работах Николая Ивановича всегда присутствуют динамика, воздух и свет. Художник часто использует прием изображения предмета непосредственно перед зрителем. Он как бы заставляет зрителя всматриваться в изображенные крупным планом ветки деревьев, окна избы, цветущие кусты и травы, которые, по его мнению, наводят человека на философские размышления о жизни и смысле бытия (рис. 3, 4).

Цветовая гамма работ Бачинина практически всегда холодная, нежная, тонкая, а потрясающее владение тональностью сближает его с художниками, работающими в традициях русского пейзажа.



Рисунок 3. Бачинин Н. И. Краснобродский разрез, холст, масло, 1957



Рисунок 4. Бачинин Н. И. Голубые ставенки, холст, масло, 1966

Зевакин Виктор Сергеевич

Виктор Сергеевич родился 1 апреля 1926 года на станции Топки Кемеровской области. В 1951 году поступил в Ярославское художественное училище им. К. А. Савицкого, но не завершил там свое обучение. Первый профессиональный показ Зевакиным своих работ состоялся в 1954 году на республиканской выставке «Художники РСФСР» в Москве.

В 1980 году он был утвержден в звании заслуженного художника РСФСР, а в 1998 году ему присвоено звание народного художника Российской Федерации.

Зевакин Виктор Сергеевич безраздельно предан пейзажному жанру, посвятил ему всю свою жизнь. Живопись этого художника отличается мощностью цветовых сочетаний, образностью передачи изображаемого мотива, былинной красотой. Объекты, изображаемые художником, приобретают живую плоть, будь то домики в деревне, рябинки на опушке леса или в палисаднике, а также сопки, громоздящиеся друг на друга (рис. 5, 6). Он пытается выразить свое представление и чувство природы, и это у него с успехом получается.

Произведения Зевакина наполнены жизнеутверждающим колоритом, что ощущается как в общем цветовом строе картин, так и в деталях. Красота сибирской природы всю жизнь вдохновляла Виктора Сергеевича, он воспевал ее в своих картинах, и даже его обращение к натюрморту воспринимается как изображение части пейзажа.

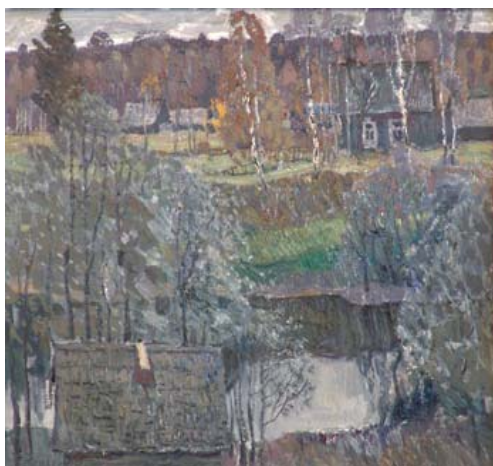


*Рисунок 5. Зевакин В. С.
Поселок Лыдины,
холст, масло, 1982*



*Рисунок 6. Зевакин В. С.
Сибирский иконостас,
холст, масло, 1988*

Филичев Иван Иванович

Иван Иванович Филичев родился в 1937 году. Свое образование, как профессиональный художник, он получил в 1963 году в Харьковском государственном художественно-промышленном институте в батальной мастерской Л. И. Чернова. Филичев – заслуженный художник России, его работы находятся в музеях России и многих других стран.

Иван Иванович Филичев обладает уникальной авторской манерой, которая выделяет его работы на любой групповой выставке. Филичев на все практические жизненные и творческие позиции имеет свое мнение и свой персональный взгляд и убеждение. Это собственно и сформировало его стиль в живописи и вообще в изобразительном искусстве. Произведения Филичева останавливают зрителя и заставляют задуматься о жизни и смысле пребывания человека в этом мире (рис. 7).

Иван Иванович Филичев – мощный живописец, он при множестве мелких деталей в композиции умеет держать великолепный цельный колорит своей работы.



Рисунок 7. Филичев И. И. Монастырь, холст, масло, 2015

Аристов Степан Никонорович

Аристов Степан Никонорович – выпускник Дальневосточного института искусств, член Союза художников России, заслуженный работник культуры РФ. После окончания института он по распределению приехал в Кемеровское художественное училище и проработал в нем до пенсии. Степан Никонорович обладает уникальной техникой как масляной, так и акварельной живописи (рис. 8, 9). Его работы характеризуются убедительным колоритом изображаемой природы, легкостью технического исполнения и серебристой прозрачностью.

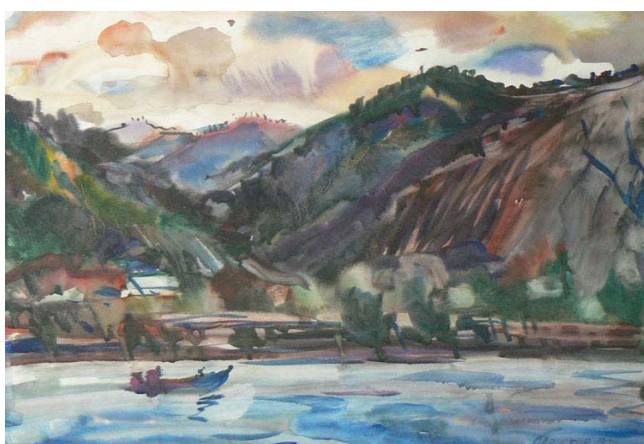


*Рисунок 8. Аристов С. Н. Томь,
бумага, акварель, 1978*



*Рисунок 9. Аристов С. Н. Весна,
холст, масло, 2011*

Чернов Анатолий Сергеевич

Анатолий Чернов принадлежит к семейной династии потомственных художников, работающих в Кузбассе. Его отец – Сергей Афанасьевич и дядя – Павел Афанасьевич – известные имена в мире изобразительного искусства. Анатолий Сергеевич с честью держит марку своих знаменитых родственников, потому что нашел свое место в искусстве. Его работы узнаваемы своим лучистым колоритом и правдивостью в изображении материальности, чистым, звонким цветом (рис. 10, 11).

Основные произведения в творчестве художника – пейзажи. Они разнообразны: это и городские мотивы (соборы и улочки), и красота сибирской природы. Его работы имеют как художественное, так и историческое значение.



*Рисунок 10. Чернов А. С.
Мой город, холст, масло, 2013*

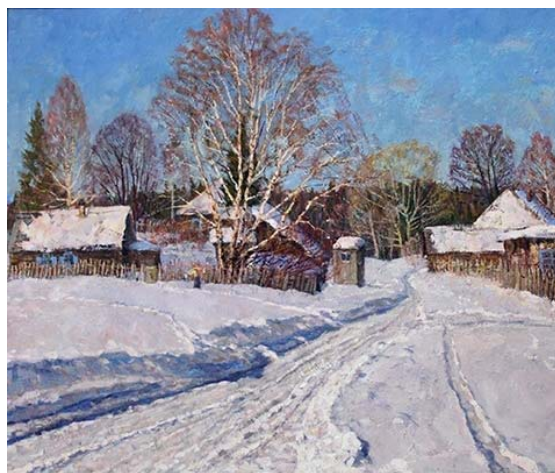


*Рисунок 11. Чернов А. С.
Зима, холст, масло, 2012*

Сурнина Эльвира Владимировна

Эльвира Сурнина – замечательный художник-живописец. Она закончила Московскую государственную текстильную академию, факультет прикладного искусства. Эльвира Владимировна постоянно участвует в выставках разного уровня и значения: от международных до городских. Сурнина работает в масляной технике живописи, акварели и акриле. В каком бы материале она ни работала – результат великолепен: легкость, техничность, мастерство и изумительное чувство цвета. Произведения Эльвиры Сурниной передают ее индивидуальные ощущения окружающего мира и вносят неповторимый оттенок личного подчерка, своего Я в искусстве (рис. 12, 13).



*Рисунок 12. Сурнина Э. В. Земля сибирских углекопов,
холст, масло, 2005*

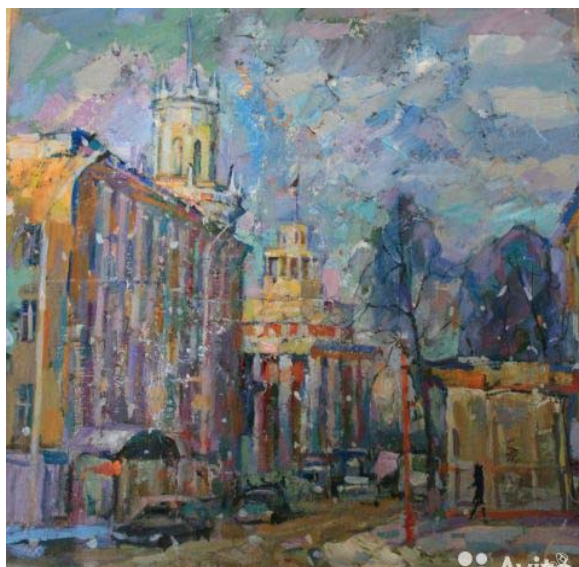


Рисунок 13. Сурнина Э. В. Весна на проспекте, холст, масло, 2006

Юманова Евгения Николаевна

Евгения Юманова – член Союза художников России, окончила Дальневосточный институт искусств, факультет живописи. Работает преподавателем Кемеровского областного художественного колледжа. Она увлеченный и, можно сказать, одержимый энтузиаст в сфере выставочной и творческо-педагогической работы. Произведения художника наполнены поэтически трепетным образом российской природы (рис. 14, 15). Евгения Николаевна великолепный акварелист, ее акварели чисты и прозрачны, они не отпускают от себя зрителя, их хочется смотреть и смотреть.



*Рисунок 14. Юманова Е. Н.
Индустриальный пейзаж,
холст, масло, 2016*



*Рисунок 15. Юманова Е. Н.
Старый Томск,
бумага, акварель, 2012*

Таким образом, можно сделать выводы. Призывая зрителя к творческому диалогу, художник и его произведение одновременно оказываются «открытыми». Искусство – специфическая коммуникативная деятельность, предполагающая усвоение художником и зрителем искусственно созданного языка и возможность оперирования им.

Художник использует мощное средство в виде синтетического, в частности, визуального мышления для производства с его помощью наглядных образов, которые способны возродить (воссоединить, воссоздать) репрезентативное взаимодействие несовершенного с совершенством. Зримая сущность произведений всегда в той или иной степени иллюзорна, так как является уникальным тождеством объективного и субъективно-духовного, поэтому воспроизводит не только информацию о внешнем или духовном мирах, но и ценностное (неутилитарное) отношение индивида к этим мирам. В процессе творчества с помощью визуального мышления идея художника воплощается в целостную форму, а продукт творческой активности становится ценностью культуры (произведением искусства).

Характеристика процессов развития изобразительного искусства Кузбасса невозможна без описания системы координат, характеризующей типологические и уникальные региональные особенности функционирования художественной среды. Конструктивные и деструктивные процессы развития изобразительного искусства Кузбасса 1990–2010-х годов шли параллельно и оказывали влияние на характер деятельности государственных, областных, городских структур, сосредоточенных на развитии изобразительного искусства. Объективная оценка этих процессов находится в стадии становления, однако уже сегодня можно подвести первые итоги прошедшего периода.

Литература

1. Живопись: учеб. пособие. – М.: Владос, 2010. – 223 с.
2. Кашекова И. Э. Изобразительное искусство: учебник для вузов. – М.: Академ. Проект (М), 2009. – 965 с.
3. Чертогова М. Ю. Художники Кузбасса 1957–2012: альбом-справ. – Кемерово: Практика, 2012. – 296 с.

References

1. Zhivopis': ucheb. posobie. – M.: Vlados, 2010. – 223 s.
2. Kashekova I. E. Izobrazitel'noe iskusstvo: uchebnik dlya vuzov. – M.: Akadem. Proekt (M), 2009. – 965 s.
3. Chertogova M. Yu. Khudozhniki Kuzbassa 1957–2012: al'bom-sprav. – Kemerovo: Praktika, 2012. – 296 s.

**ТВОРЧЕСКИЕ ПОИСКИ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
В СТАНКОВОЙ ГРАФИКЕ А. М. АНАНЫНА
(ИЗ ФОНДОВ КЕМЕРОВСКОГО ОБЛАСТНОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОЛЛЕДЖА)**

Щербакова Елена Олеговна, преподаватель, Кемеровский областной художественный колледж (г. Кемерово, РФ). E-mail: fedek2007@mail.ru

Александр Михайлович Ананьин – член Союза художников СССР, заслуженный художник РСФСР, народный художник РСФСР, один из ведущих мастеров графики Кузбасса старшего поколения. В статье осуществлен анализ и предложен подход к интерпретации его работ, находящихся в коллекции Кемеровского областного художественного колледжа. В результате открывается интересная система средств художественной выразительности Ананьина, особенности его творческого метода, изучение которого имеет важное значение для развития регионального искусствоведения.

Ключевые слова: изобразительное искусство Кузбасса, графика, творческий метод.

**SEARCHING FOR CREATIVE EXPRESSIVENESS
IN A. M. ANANYIN'S EASEL GRAPHIC ARTS
(FROM KEMEROVO REGIONAL ART COLLEGE FUNDS)**

Elena O. Shcherbakova, Instructor, Kemerovo Regional College of Arts, (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: fedek2007@mail.ru

Aleksander Mikhaylovich Ananyin is the member of Soviet Artists' Union, honored artist of RSFSR, national artist of RSFSR, one of the leading Kuzbass graphics masters of senior generation. The author suggests approaches for analysis his works, which are in the funds of college. Thus the author reveals an interesting expressiveness system of A. Ananyin's works and his peculiar art method, studying of which is important for developing regional art criticism.

Keywords: Kuzbass fine arts, graphics, creative method.

Вопросы изучения регионального искусства, проблемы развития художественных традиций приобретают все большую актуальность, тре-

буют пристального внимания и теоретического осмысления, поэтому обращение к наследию кузбасских мастеров с позиции художественной формы, способов построения образного пространства имеет важное значение как для развития искусствоведения, так и в качестве методической помощи при реализации композиционно-пластических идей студентов художественных учебных заведений.

В коллекции Кемеровского областного художественного колледжа находится собрание графических работ Александра Михайловича Ананьина, которые были подарены автором в 1995 году, накануне отъезда за границу, и долгое время находились «под спудом» в методическом фонде рисунка, а в этом году, найденные буквально случайно, украсили выставочное пространство колледжа. Среди них рисунки карандашом и мягким материалом, несколько литографий, офорты, но основная часть выполнена в технике черно-белой линогравюры, в которой наиболее полно выражены стилистические особенности творчества Ананьина как графика.

Техника линогравюры, расцвет которой пришелся на 60–70-е годы, характерна для художников экспрессивных и темпераментных, способных выразить свое отношение к миру в черно-белых импульсах. В работах мастеров этого времени можно заметить общие стилистические особенности: пристрастие к четким силуэтам, напряженным контрастам черного и белого, острым композиционным решениям. Тематические серии отличаются не только графическим мастерством; в них, всегда по-особому, раскрываются жизнь, подчеркивается ее значимость, глубина, содержательность. В многочисленных графических сериях запечатлена природа Крайнего Севера, своеобразие Бурятии, Якутии, Чукотки, рядом с этим – жизнь Москвы, быт городской интеллигенции, труд рабочих.

Свою тему, определенный круг образов, которые прошли через всю его жизнь, развиваясь, уточняясь, обогащаясь, нашел и Александр Ананьин. По словам известного советского искусствоведа Ю. Нехорошева, «А. М. Ананьину принадлежит честь художественного открытия красоты Горного Алтая» (см. [1]).

В 1956 году Александр Михайлович совершил первую поездку по Горному Алтаю, затем выезжал туда ежегодно вплоть до 1995 года. Для того чтобы быть правдивым и понятым зрителем, ему пришлось влиться в бытовую и культурную жизнь горного народа. Он сделал много живых и выразительных зарисовок: от едва намеченных набросков до завершенных композиций: пейзажи, портреты, сцены труда, минуты отдыха. Что же привлекло внимание к этим гравюрам тогда, в пору их создания, и как они воспринимаются сейчас, спустя шесть десятилетий?

Работы Ананьина в любой экспозиции узнаешь сразу. Художник нашел суровый, монументальный язык пластических форм, строгую манеру гравирования – те изобразительные средства, которые позволяют ему передать свои впечатления. Он любит листы большого размера, широко использует выразительные возможности крупного пятна, сильного, энергичного штриха, светотеневой контрастности, которые достигаются характером штрихов: их толщина, направление, сбивчивая параллельность создают ощущение как бы силовых линий, от которых зависит образная система листа. Надо думать, что выбор техники и основы рисунка диктуется характером самой натуры. Композиционные и пространственные решения с помощью найденного художником условного пластического языка разнообразны, но согласованы с внутренним содержанием каждого листа. Их можно условно разделить на три группы.

Первая группа представляет нам достижения художника начала 1960-х годов. Общий метод работы этого периода можно определить как путь от натуральных впечатлений, индивидуальных особенностей к поиску обобщающего, типичного, которое сродни понятию «вечное». Художник изображает одного, двух персонажей на переднем плане, укрупняя и приближая их к зрителю, внимательно всматриваясь в лицо, в характерность облика. Основной чертой является стремительный черный или белый штрих, сильная уравновешенная композиция. Одним из действенных средств в достижении художественного образа, которое использует А. Ананьин, является совмещение разных пространств в композиции.

«Дочь чабана» (1960) – это, можно сказать, семейный портрет: монументальный образ девочки на переднем плане и фигура ее отца, различимая в общей массе пятна заднего плана, которая не только связывает главный персонаж с пространством, но дает социальные ориентиры, поясняет название работы. Полуфигура девочки максимально приближена к зрителю, её крупный размер позволяет акцентировать внимание на плоскостно-силуэтном решении лица. Однако Ананьин не отказывается от изображения пространства – заниженная точка зрения подчеркивает его глубину. Мелкие диагонали штрихов передают объемную пластику волнующейся степи, позволяют ощутить ее бескрайность. В этой работе отчетливо видны несколько пространственных слоев, которые разнятся мерой глубины, и, тем не менее, решение кажется оправданным, создает образ наивной непосредственности и поэтичности.

По другому решает автор проблему пространства в гравюре «Раздумье» (1964). Из глубокого темного фона возникает крупноплановое изображение лица женщины-чабана: характерный прищур глаз, долгое

молчание. Человек, постоянно живущий среди природы, любит неторопливо и надолго задуматься, его мысли прихотливо выются около одной темы. Открывающееся пространство – это некое притягивающее взгляд поле, где силовые линии в правой части композиции придают ему динамику, споря со спокойствием персонажа. Автор подчеркивает недамский характер труда этой пожилой женщины с помощью трубки с деревянным чубуком, украшенной поперечными медными кольцами. Такую трубку имел каждый алтайский мужчина. Образ убедителен оттого, что в нем выражен многолетний опыт, точное знание людей, к которым обращается Ананьин. Как у многих обобщенных образов, созданных им, есть свои конкретные прототипы, с точным адресом, именем и даже датой встречи, у этого тоже есть адресат в Улаганском районе на Алтае.

Ярко выраженный интерес автора к современной национальной действительности проявился в работе «Молодые чабаны» (1964). Основным выразительным элементом в ней является плотное наполнение листа «нагруженной» и «честно» положенной штриховкой, которая помогает объединить внутреннюю динамику композиции, её декоративность и монументальность.

Молодая пара – монолит, занимающий все пространство переднего плана. Живописная контрастность мощной штриховки, энергичная лепка голов, взгляд, устремленный вдаль и одновременно «в себя», – создают образы современных людей, в чьих руках будущее Алтая. Какие-либо атрибуты, указывающие на изображение конкретных людей, отсутствуют, важна сама принадлежность к этнической группе. Поэтому усиленно подчеркнуты внешние отличительные черты персонажей: узкий разрез глаз, наличие эпикантуса, выступающие скулы, ромбовидная форма лица. Кроме этого, принадлежность к алтайскому этносу выражается посредством сопровождающих героев атрибутов. О том, что это семья, Ананьин упоминает, используя приметные детали национального убранства: головной убор мужчины – круглая шапка из материи на бараньем меху с кистью из цветных ниток на макушке, длинные накосные украшения у женщин, которые после свадьбы вплетались в две средние косички и опускались до пояса.

В гравюре выявлены не только черты внешнего облика моделей, но и сложное богатство форм природы, которая является равноправным героем в композиции, неотъемлемой частью образного содержания, той самой обетованной алтайской землей. Гармония многопланового пейзажа достигается точной техникой штриховки замкнутого пространства, где положен предел глубине: встречая на своем пути сплошную стену деревь-

ев, наш глаз неизбежно возвращается назад, к главному – фигурам молодых людей. По словам Владимира Фаворского, этот прием называется «возвратом пространства». Варьируя штриховую и силуэтную моделировку формы, художник создает ощущение живого дыхания современности на фоне гордой медлительности, торжественной праздничности вечного мира.

К этой группе произведений ментально и визуально близка гравюра «Дед и внуки» (1973). Построение композиции по принципу треугольника сообщает ей устойчивость, уравновешенность, олицетворяет незыблемость семейных ценностей. Тонкий слой пространства стремится к обобщению, служит средством превращения обыденной ситуации в категорию всеобщего.

В работах Ананьина 1970-х ясно обозначилась тенденция к более синтезированному восприятию характера народа и его истории, его эстетических и этических традиций. Как результат изучения национального художественного наследия появляются многофигурные композиции, где большое значение имеет среда, нерасторжимая связь человека и его окружения.

«Алтайские чабаны» (1975), «Праздник в семье чабана» (1974), «Материнство» (1982) – это работы, которые, если можно так выразиться, являются клеймами иконы алтайской жизни, презентацией того, что сохраняет этнос: круг вечно обновляющейся жизни, великая сила материнства, семья, труд, облагороженный поколениями предков, внутренняя гармония жизни природы и человека. Близкие по стилистике, эти графические листы более или менее удачны по композиции. Художник фиксирует трогательную неуклюжесть фигур в национальных одеждах, их позы, скупые жесты, своеобразие лиц и сам момент происходящего. Монументализируя образы своих героев, автор показывает их не в процессе труда, а до или после его свершения. Замкнутость композиции позволяет подчеркнуть цикличность происходящих событий, точность деталей, правдоподобность, порой неоправданную, названную В. Фаворским «бухгалтерской». Художник нанизывает одну деталь на другую, «пришивает» одну подробность к другой, пересчитывая детали, четко не выделяя главного.

«Алтайские чабаны» (1975) – наиболее удачная гравюра из этой серии. Композиция развернута на фоне панорамы загона для овец, виден крутой склон берега с краешком деревни. Художник строит пространство параллельными планами, следующими один над другим, разделенными и в то же время объединенными рекой – тональным просветом, создающим серебристый фон для фигур первого плана; использует оптимальные

масштабы частей целого, ритм горизонталей, вертикалей. Благодаря этому создается цельная картина бытия, которую завершает высокое небо с движущимися облаками.

В ряде работ у художника появляется желание насытить изобразительную композицию художественными приемами, существующими в алтайском прикладном искусстве. Он ищет декоративную орнаментальную выразительность в трактовке пейзажа, интерьера, построения единой композиции, вмещающей на плоскости листа разнообразные мотивы, повествующие о жизни народа. Обращение к подобной форме продиктовано стремлением воплотить излюбленную тему масштабно, широко. Можно сказать, что исполненные торжественности и ритуальной значимости произведения создают эпический строй не столько сюжетной канвой, сколько общим эмоциональным ощущением, поэтизацией народа и его быта. Главной композиционной особенностью этих работ является развернутость уходящего вверх пространства, которая позволяет свободно компоновать фигуры и предметы на плоскости листа.

Переходным этапом к подобной композиции можно считать гравюру «Водопой» (1969). Попытка поэтизировать трудовые будни родила ёмкий, вполне библейский сюжет, близкий всем пастушеским народам. Структура пространства – уходящий за горизонт неиссякаемый источник, визуализирующийся как «мировое дерево». Он является центром, дорогой, ведущей к солнцу. Несколько разностильны изобразительные планы: живая незавершенность линии в изображении овец и четко прочерченные, «по-детски» геометризированные лучи заходящего солнца. Автор, вероятно, старается подчеркнуть особое отношение алтайцев к светилу. В алтайской мифологии Солнце – олицетворение света будущего, цель, средоточие устремлений.

Две работы из фондов колледжа посвящены вековому занятию алтайцев – приготовлению пантов алтайских маралов – «Маральник» и «Приготовление пантов».

В гравюре «Маральник» (1975) перед зрителями развернута сцена, полная смысловой и пластической выразительности. Над крышами домов и пасущимся стадом маралов поднимаются, как гигантские морские волны, вереницы холмов. Марал в культуре алтайских народов – это солярный персонаж. Благодаря ежегодной смене рогов олень является символом обновления и возрождения. Таким образом, художник подчеркивает плодородие человека и природы в целом.

В листе «Приготовление пантов» (1975) в «срезе» дома показана типичная картина жилища. Художника увлекает выявление геометрической построенности пространства интерьера, обилие бытовых подробно-

стей. Но это лишь внешние приметы, фабула. Главное в этой картине – её внутренний ряд, её духовный смысл: слаженность труда, связь с укладом жизни, сакральный смысл действий заготовщиков.

В графических листах этого цикла художник использует ковровый принцип в компоновке листа. Он отказывается от столкновений больших масс черного и белого, при этом все компоненты изображения следуют друг за другом в той последовательности планов, с какой они сменяются вокруг нас, если окинуть взглядом с высокой точки зрения обжитое людьми пространство земли. Благодаря торжественному композиционному строю и плотному штриху сцены приобретают романтический, приподнято-песенный характер. Можно сказать, что работы 70-х годов несколько многословны, перегружены, однако прочитывающийся сюжет создает цельность и значимость всей композиции. Эти эстампы явились ступенями, внутренне логичными и необходимыми в творческой динамике художника, в поисках новых граней его искусства.

Результат этого движения проявился в работах 1990-х годов. Стремление к пластической обобщенности композиции помогли Ананьину преодолеть боязнь отойти от натуры, излишнюю привязанность к деталям. Накопленный с годами жизненный и художественный опыт, мастерство гравирования позволили Ананьину создать выразительные в своей обобщающей содержательности произведения: «Утро» (1974), «Пастбища сарлыков в Альпах» (1995), «Ущелье Красные ворота» (1995). В них реализованы поиски живописной выразительности черно-белой гравюры для воплощения различных состояний природы. Здесь совсем иная, чем во многих предыдущих работах, манера гравирования: все построено не на линейной выразительности, а на сопоставлении и сочетаниях плотных пятен, объемов и масс белого, черного, серого, дающих живописно-пластические эффекты.

В заключение необходимо отметить, что собрание графических произведений Александра Ананьина из собрания художественного колледжа позволяет дать объективную оценку значительности того, что было сделано художником в эстампе, презентовать его как яркого представителя искусства графики Кузбасса. Он художник сибирский во всех смыслах: умения работать много и упорно, избранной темы для творчества, выразительных средств. В его эстампах острый интерес к действительности сочетается с работой над штрихом как одним из важнейших выразительных средств изобразительной характеристики мира, созданного автором. В большинстве работ Ананьин показывает гармоничное единение человека и природы, это постоянный лейтмотив его творчества. Подкупает способность художника говорить о простых вещах ясно и доступно. Он не

усложняет тему, вкладывая в нее некий скрытый смысл, но бесхитростно повествует о нелегком труде старожилов и строителей новой жизни Горного Алтая. В стремлении отразить его героiku в полной мере проявляется очень современное понимание задач искусства.

Художник отдает себя ответственному поиску своей манеры. В этом увлекательном процессе он сам постоянно узнает и находит для себя нечто новое. Можно проследить, как изменяется творческий метод А. Ананьина на пути своего развития от натуральных впечатлений к поиску обобщающего, типичного: от приема крупного плана, совмещения разных пространств в композиции ранних работ художник приходит к детальной разработке сюжетов в графических листах следующего десятилетия. Это сказывается в перегруженности ряда листов, повторяемости композиционных и пластических схем, словно некая боязнь отойти от натуры, от принципов прямого проекционного изображения сковывает автора на пути к синтетичности, пластической обобщенности композиции. В работах позднего времени он создает особую эстетику плоскости листа, интенсивную напряженность цветовых контрастов черного и белого, силуэтность, обобщенность форм, энергичность разнохарактерного штриха.

При таком отношении к творчеству постоянно рождаются новые способы образных решений, изыскиваются новые возможности материала, изобразительного языка, такой художник будет всегда «вне времени». Содержанием каждого эстампа, организацией композиции, техническими приемами, отношением к искусству и к жизни художник отвечает на вопрос, который был постоянным подтекстом настоящего анализа, – современен ли художник Александр Ананьин, интересно ли его творчество с точки зрения сегодняшнего взгляда.

Литература

1. Ананьин Александр Михайлович (1918–1998) [Электронный ресурс] // Культура Кузбасса. – URL: <http://www.kemrsl.ru/cultural/11>.
2. Леонтьева Г. К. Дорогой поиска. – Л.; М.: Искусство, 1965. – 204 с.
3. Откидач В. А. Художники Кузбасса. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – 191 с.

References

1. Ananyin Aleksandr Mikhailovich (1918–1998) [Elektronnyy resurs] // Kul'tura Kuzbassa. – URL: <http://www.kemrsl.ru/cultural/11>.
2. Leontyeva G. K. Dorogoy poiska. – L.; M.: Iskusstvo, 1965. – 204 s.
3. Otkidach V. A. Khudozhniki Kuzbassa. – L.: Khudozhnik RSFSR, 1983. – 191 s.

СПЕЦИФИКА ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ПРОЕКТАХ НАЦИОНАЛЬНОГО МОДЕРНА АНТОНИО ГАУДИ

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

Крюкова Мария Александровна, студентка 2-го курса, кафедра декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: masha.kryukova.1997@mail.ru

Данная статья посвящена характеристике особенностей творчества архитектора А. Гауди и выявлению специфики формообразования на примере анализа его сооружений. В ней указано не только понятие большого стиля модерн, но и определены основные моменты, составляющие его испанскую вариацию. В этой статье также на примере стилей в архитектуре описаны черты национальной культуры Испании, рассмотрены стили, конструктивные элементы которых свойственны национальному модерну А. Гауди. В статье сделан вывод о том, что новационные идеи и методы работы этого архитектора являются следствием синтеза бионических форм и геометрических тел, работой с цветом и светом.

Ключевые слова: архитектура, геометрические тела, композиция, конструкция, модерн, национальная культура, стиль, форма.

SPECIFICS OF FORMATION IN ANTONIO GAUDI'S PROJECTS OF NATIONAL MODERN

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

Mariya A. Kryukova, the 2nd Year Student, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: masha.kryukova.1997@mail.ru

The article studies the creativity features of A. Gaudi, the famous architect; and identifies the formation specifics within analyzing his buildings. It contains not only the concept of a modern style, but identifies the main elements of its Spanish variation. Also the authors describe Spanish national cul-

ture within the architectural styles and consider structural elements which are peculiar to the national modern of A. Gaudi. Besides, the authors come to a conclusion that innovative ideas and working methods of this architect are the result of a synthesis of bionic forms and geometric objects; work with color and light.

Keywords: architecture, geometric objects, composition, structure, modern, national culture, style, form.

Антонио Гауди является выдающимся деятелем искусства, представителем испанской органической архитектуры стиля модерн. Его творчество можно рассматривать с нескольких позиций. Так, например, во время учебы в архитектурной школе А. Гауди параллельно осваивал мастерствоковки металла. Данное направление творчества этого мастера связано с выполнением кованых оград, ворот, перил, решеток окон и балконов причудливых форм и конструкций. Другой и основной стороной профессиональной деятельности А. Гауди целесообразно считать архитектуру, но не в общепринятом понимании. Его архитектурные проекты индивидуальны за счет синтеза природных и математических форм, применения оригинальных средств пространственной геометрии. Этот архитектор в своих произведениях добился непрерывной текучести интерпретированных подобным образом форм, отказавшись от прямых углов и линий. Большинство его сооружений признаны памятниками архитектуры и внесены в список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

Фигуру А. Гауди принято ассоциировать с родоначальником стиля национальный модерн в Испании. Это обстоятельство связано с тем, что он развил новое направление в архитектуре. Черты этого направления можно сопоставить с характерными для бионики моментами в современном понимании данной стилевой тенденции. Поэтому основная задача статьи заключается в выявлении специфики формообразования в архитектурных проектах А. Гауди. При этом к характеристике особенностей исследуемого архитектурного направления важно подойти со стороны взаимосвязи понятий стиля, образа и формы в ключе национального своеобразия испанской культуры.

Обсуждение обозначенной в статье тематики предполагает уточнение определенных моментов, связанных с понятием большого стиля модерна в целом и его испанской вариации в контексте архитектурного наследия страны и сложившихся культурных традиций.

Художественный стиль модерн, или, как его интерпретируют в Европе, на французский манер – ар нуво, или «новое искусство», возник в 80-е годы XIX века. Этот стиль явился реакцией на колоссальные изме-

нения в жизни европейского общества данного периода, связанные с индустриализацией производства. Как следствие, в городах, ставших промышленными и коммерческими центрами, создаются и накапливаются огромные богатства. При этом сфера искусства долго оставалась нетронутой, поскольку наблюдался возврат к различным старым стилям, например, классицизму, готике, барокко в их трансформированном виде [5, с. 8].

Принципиальным изменениям сфера искусства подверглась с появлением стиля с изящными формами и плавными S-образными линиями. В основе стиля модерн – асимметрия и плоскостной характер рисунка, неиссякаемый источник вдохновения – природа, в частности флора. Как правило, это естественно изогнутые силуэты бутонов цветов и стеблей лилий, ирисов, орхидей, а также водорослей и пальмовых листьев. Фауна в стиле модерн представлена грациозными птицами и яркими насекомыми, например, стрекозы, павлины, ласточки, встречаются изображения змей и собак породы борзая [5, с. 8]. При этом характерным признаком рассматриваемого стиля можно считать синтез функциональности предмета, сооружения, пространства и их эстетической выразительности.

Модерн, с одной стороны, можно назвать интернациональным стилем, поскольку он получил широкое распространение во многих европейских странах, России и США. В соответствии с этим аспектом искусства модерн рассматривается в искусствоведении как большой стиль, а не стилевая тенденция, существующая одновременно с множеством других направлений. С другой стороны, в каждой стране помимо основных признаков стиля модерн ему свойственны индивидуальные интерпретации и характерные, формально связанные друг с другом черты. В Германии стиль модерн называют «югендстиль» («бельгийский стиль»), в Австрии его именуют «сецессион», в Италии – «либерти» («английский стиль»), в России – «модерн», в США – «тиффани», а в Испании – «модернизм» [5, с. 8]. При этом сооружения и объекты, выполненные в стиле модерн, узнаваемы в различных визуальных вариациях его художественных форм.

Несмотря на определенные расхождения в терминологии стиля, он стал очень востребован во всех сферах деятельности и искусства. В первой рекламной и графической продукции, одежде, предметах декора, сценографии и пр. Отказавшись от строгой геометрии в пользу живых и пластичных форм, дизайнеры и художники в своих произведениях перешли к использованию новых материалов (стекла, древесины, мрамора, дорогих тканей и железобетона). При этом в эпоху модерна наблюдается возврат к одному из красивейших видов монументального искусства – витражам с изображением бионических форм. Этими полотнами из стекла, пере-

шедшими в разряд декоративного искусства в убранстве интерьера, художники оформляли в буквальном смысле все: окна, двери, мебель, стены, светильники. Так, важна и цветовая гамма стиля модерн, для которой характерны природные оттенки: белый, бежевый, горчичный, оливковый, фиолетовый, коричневый, зелёный, серебристый и золотой [8].

Бурно и пышно стиль модерн расцвел в архитектуре, а именно в городских особняках, дорогих многоквартирных домах и других общественных сооружениях. Декоративность этого стиля в убранстве фасадов достигает невероятной изощренности. Огромное значение в оформлении фасадов зданий придается совокупности нескольких выразительных моментов, в частности ритму плавных и текучих линий, цвету и фактуре. Фасады архитектурных сооружений стиля модерн отличаются округлыми выгнутыми контурами проемов, коваными металлическими решетками и глазурированной керамикой [5, с. 30, 32, 35]. Перечисленные моменты виртуозно воплощены в проектах В. Орта, Г. Гимара, О. Перре, Н. Шоу, а также в сооружениях русских архитекторов – Г. В. Барановского, Ф. О. Шехтеля, И. В. Фомина и других представителей большого стиля. В конструкции зданий, а также и в их декоративном оформлении широко применяется железобетон. Благодаря этому прочному материалу именно в архитектуре модерна стало возможным воплощать в жизнь, на первый взгляд, нереальные и фантастические проекты.

В течение короткого времени модерн стал доминирующим стилем в архитектуре Испании. Известные во всем мире оригинальные архитектурные произведения данного стиля были созданы в значительном количестве именно в этой стране. Большинство из таких проектов связаны с именем выдающегося архитектора А. Гауди.

В начале этой статьи указано, что в искусствоведении творчество архитектора А. Гауди принято относить к стилю национального модерна, считать его основоположником новой тенденции, связанной с изменением конструктивных особенностей возводимых в Испании сооружений. На взгляд С. А. Хворостухиной, например: «Творчество А. Гауди стало своеобразным воплощением и выражением принципиально новой архитектуры, в которой синтезировались черты Востока и Запада, древности и современности, национальной самобытности и космополитичности» [6, с. 170]. Сложно согласиться с мнением этого автора полностью, поскольку к перечисленным в ее тексте моментам отсутствуют уточняющие пояснения. Так, в отношении синтеза черт Востока и Запада остается не ясным, о каких стилевых направлениях или больших стилях идет речь в ключе развития испанской архитектуры, чтобы сопоставлять их с древними. Спорно мнение и о космополитичности в архитектурных проектах

А. Гауди, поскольку их художественные решения слабо связаны с определенной идеологией, это, скорее, потребность общества в новом витке развития. Помимо стремления данного архитектора придерживаться связи с естеством природы, создавать здания, похожие на диких животных, растения и скалы, обращение к национальной самобытности, культурным ценностям Испании на основе синтеза интерпретированных черт определенных больших стилей, является вехой его профессиональной деятельности. Поэтому стиль модерн в сооружениях А. Гауди уникален и стоит особняком на фоне других примеров испанской архитектуры того периода.

Более общие основания исследуемой в статье темы предполагают рассмотрение архитектурного наследия Испании в целом и выявление трансформированных форм, лежащих в основе стиля национальный модерн, в частности, включая творчество А. Гауди. При этом в рамках данной публикации мы не ставим целью давать искусствоведческий анализ архитектурного наследия страны, приводя примеры конкретных сооружений. Для нас важны определенные стилистические черты.

Архитектурное наследие Испании складывается из нескольких больших стилей в соответствии с эпохами его развития и представляет особый интерес для исследования в рамках данной статьи с застройкой провинций Каталонии. Это обстоятельство обусловлено тем, что расцвет стиля модерн в стране начался в одной из богатейших провинций этой области – Барселоне. Барселона славилась своей промышленностью и процветающим портом, особыми традициями, связанными с историей региона и страны. Наиболее ранние постройки в рассматриваемой местности Каталонии относятся к древнеримской архитектуре. Следующий и продолжительный этап развития зодчества соответствует влиянию восточных традиций арабской культуры в целом и выделен историками искусства как стиль мавританской архитектуры. Особой трансформации форм этот стиль достиг в направлении мудехар, объединившем не только мавританские черты, но и композиционные приемы готики и Ренессанса. Также архитектурное наследие Испании сформировано из памятников романской, готической архитектуры и множеством примеров сооружений в стиле барокко. Архитектуру этой страны отличает стиль платереско, объединивший черты итальянской архитектуры эпохи Ренессанса, французской готики и арабских орнаментов, выполненных в технике резьбы по камню [7]. Основываясь на специфике и чертах перечисленных стилей, можно утверждать, что в испанской архитектуре основным моментом является отражение самобытности страны в ее характере, культуре, ценностных основаниях и их интерпретациях в духе времени.

Безусловно, стиль модерн, особенно в творчестве А. Гауди, является примером совокупности характерных черт нескольких стилей. В этом плане согласимся с мнением У. Харди, что в неотрадиционных формах построек этого архитектора наиболее отчетливо и ярко проявились черты готики и элементы мавританской архитектуры [5, с. 35].

С одной стороны, сооружения А. Гауди по своей пластике и определенным конструктивным особенностям близки к готике. Так, например, внутреннее убранство его архитектурных сооружений можно сравнить с зальными храмами и соборами, воздвигнутыми в Каталонии в период с XIII по XIV века. В плане общего композиционного решения эти постройки отличаются широкими центральными нефами, обрамленными двумя боковыми, идентичными по высоте и переходящими в деамбулаторий. При этом травеи центрального нефа отделены друг от друга массивными пучками колонн, а над капеллами размещены пышные галереи [3, с. 266–267]. Также готическую каталонскую архитектуру отличает то, что вершины сводов не заложены камнем. Эта специфическая особенность характерна для сухого климата. Интерьеры готических сооружений, как и в проектах А. Гауди, просторны, гармоничны, пропорциональны, залиты мягким светом. В основе конструкций – простые формы – своды опираются на гладкие восьмигранные колонны, лепнина в основном отсутствует. Главная декоративная роль в интерьерах подобных сооружений отведена собственно архитектурной конструкции [3, с. 268]. Совокупность этих характерных для готики моментов связана со свободой в формах, определяющих творческую манеру рассматриваемого архитектора. Поэтому одними из главных выразительных средств в его проектах являются цвет камня и естественный свет.

С другой стороны, каталонскому стилю модерн архитектора А. Гауди свойственны в трансформированном виде на примере мудехар и платереско ценностные основания арабской культуры, формы мавританской архитектуры. Такие художественные образы визуально воплощены на фасадах зданий в виде кладок из камня и майолики, имеющих определенные мотивы [2]. Для построек в стиле мудехар, например, свойственны узорчатая кирпичная кладка и подковообразные арки. Сводчатые перекрытия архитектурных сооружений данного стиля образуют в общем композиционном решении звезду. Важным моментом для этого стиля является богатый декор из цветных изразцов и резьбы по алебастру [2]. К формообразующим элементам стиля платереско можно отнести тонкие конструкции плоскостного характера, выполненные ковровым методом, а также узорчатые мозаичные объекты монументального искусства в виде картин на стенах построек. Для этого стиля характерна упорядоченность элементов,

в частности, за счет применения ордерной системы, поддерживающей общее впечатление живописности [2]. По мнению В. Л. Хаита, башни и башенки в сооружениях А. Гауди «напоминают минареты или мусульманские беседки, а пластика стен, например павильонов Гуэль, определенно напоминает знаменитый Дом с ракушками в древней Саламанке» [4, с. 23]. Перечисленные художественно-пластические особенности придают архитектурным сооружениям А. Гауди особую выразительность, цельность, информативность, а также символичность.

Исходя из приведенных выше обоснований, можно полагать, что стиль национального модерна в Испании складывается из совокупности функционально-пространственных, конструктивных и художественных решений, основан на синтезе красоты и полезности, богатого декоративного убранства интерьеров и причудливости форм фасадов зданий. В этих чертах очевидно влияние многовековых традиций испанской архитектуры. Опираясь на мнение В. Л. Хаита, следует отметить, что в структуре сооружений А. Гауди присутствуют и исключительно каталонские особенности. Это общепринятые в культурной традиции рассматриваемой местности изобразительно-символические элементы. Во-первых, в своем творчестве данный архитектор использует объемный каталонский крест с пятью ветвями. Во-вторых, в большинстве сооружений А. Гауди можно увидеть каталонского дракона, например, выполненного из кованного металла, камня или в виде скульптурно преображенной крыши. В-третьих, он гиперболизирует отдельные элементы композиции, что в духе испанской культуры [4, с. 23].

Главной заслугой А. Гауди можно считать создание объемно-пространственных сооружений без использования общепринятых в строительстве несущих конструкций. Вместо них он применил параболические перекрытия и наклонные колонны. Для того чтобы выполнить такой серьезный труд, этот архитектор обратился к математическим знаниям. Возможность создания его сооружений связана с формами гиперболического параболоида и его сечения, гиперболоида и геликоида [1, с. 142]. На первый взгляд, это сложные и замысловатые названия, однако, формы этих тел достаточно просты для восприятия.

Совершив небольшой экскурс в геометрию. Гиперболическим параболоидом называется геометрическая пространственная фигура, которая образуется при скольжении прямой по двум другим – непараллельным – прямым в пространстве. При этом плоскость фактически можно считать частным случаем этой геометрической фигуры, поскольку направляющие прямые оказываются параллельными. Гиперболоид – это тело, получаемое при вращении гиперболы вокруг ее оси. Такое тело можно

получить и вращением вокруг той же оси наклонной прямой линии. Геликоидом называется поверхность, которую описывает прямая линия, вращающаяся с постоянной скоростью вокруг неподвижной оси и одновременно перемещающаяся поступательно с постоянной скоростью вдоль данной оси [1, с. 142]. Эти пространственные фигуры можно считать основой художественного метода А. Гауди.

Вернемся к основной теме исследования, связанной со спецификой формообразования в творчестве А. Гауди. Для выявления характерных моментов в этом ключе поставленной в статье задачей предусматривается анализ конкретных примеров из художественной практики данного архитектора. Рассмотрение его архитектурных сооружений ограничим, на наш взгляд, наиболее емкими в плане конструкции и образными в степени взаимодействия материального и абстрактного начал объектами стиля испанский национальный модерн.

В первую очередь обратимся к рассмотрению грандиозного сооружения А. Гауди – барселонского собора *Саграда де Фамилия*, или *церкви Святого Семейства* (рис. 1). А. Гауди хотел посвятить этот собор жизни Иисуса Христа, двенадцати апостолам, четырем евангелистам, символом которых можно считать башни собора, а также Деве Марии. Главной задачей этот архитектор считал «отразить в зримых символах все содержание Нового завета, все его интерпретации в трудах отцов церкви» [1, с. 170]. Интерес для исследования представляет факт, что в этом сооружении отсутствуют архитектурно-скульптурные детали и архитектурно-композиционные взаимосвязи без канонического и символического значения [1, с. 170].



Рисунок 1. Собор Саграда де Фамилия и его конструктивное решение на примере гиперболического параболоида и геликоида

Этот проект, заложенный в 1883 году, является примером применения в действии геометрического принципа, заимствованного в природе. Форма этого сооружения образована собранными вместе параболоидами.

Такая конструкция визуально представлена ветвевыми колоннами первого яруса главного нефа, наклонными опорами с асимметричными капителями на втором и третьем ярусах, сводах гиперболического сечения. На первом ярусе собора ветви колонн расходятся и перерастают в поверхности гиперболических сводов с отверстиями, напоминающими цветы подсолнуха. Второе перекрытие образовано так, что вся высота нефов залита рассеянным светом, проникающим сверху [1, с. 172]. Благодаря такой конструкции здание выглядит высоким и устремленным вверх.

В основе планировочного решения Саграда де Фамилия лежит классический латинский крест. Первый набросок сооружения в целом разработан А. Гауди к 1906 году. К 1916 году им закончен гипсовый макет, отображавший образно-пространственное решение храма в целом, а также главный фасад комплекса – фасад Славы. Вплоть до 1925 года А. Гауди проектировал четыре варианта конструктивного решения нефов собора [1, с. 168, 169]. Подобное изменение формы конструкции собора в процессе его строительства повлияло на его художественно-пластическое воплощение. Визуальный облик этого сооружения часто сравнивают с муравейником или каменными наростами в пещерах – сталагмитами. Фасад собора, сложенный из песчаника, очень разнообразен, как и в готике, подобно кружеву он усыпан фигурами животных и растениями из камня.

Сопоставим грандиозное сооружение собора Саграда де Фамилия с одним из первых проектов А. Гауди, выполненных им после окончания института. Это *дом Висенс*, который целесообразно рассмотреть в виду его пластики и простой формы (рис. 2). Данное строение отличается оригинальным фасадом, ажурными балконами, изящными башенками, эркерами и оригинальным цветовым решением. Опираясь на элементы местной флоры, архитектор использовал охристые и зелёные оттенки. Основным строительным материалом для рассматриваемого сооружения выбран необработанный камень в сочетании с полихромными изразцами и кирпичами. Таким способом в оформлении фасада здания дома Висенс образован шахматно-цветочный узор.

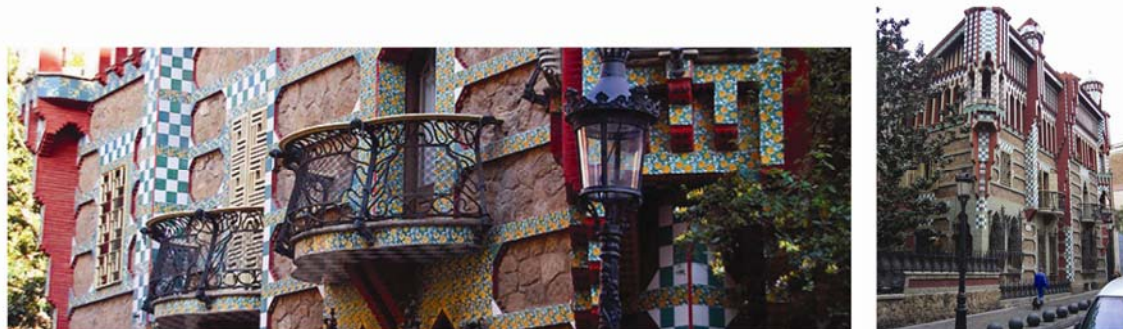


Рисунок 2. Дом Висенс

Основание здания очень простое – это четырехугольник почти правильной формы. Перекрытия подвала выполнены из кирпичных перегородчатых сводов, впоследствии используемых архитектором в других проектах [1, с. 54]. Простота форм помещений дома Висенс дополнена богатством декоративных элементов, отличающихся в первую очередь качеством исполнения, а не художественным решением. Так, в технике свободного коллажа А. Гауди комбинирует легко опознаваемые стилистические фигуры испано-мавританского стиля мудехар, чисто мавританские мотивы и ориентальные мотивы в росписях стен [1, с. 56]. Таким образом, в этом проекте можно увидеть стремление А. Гауди к созданию не просто здания, а архитектурного ансамбля, в котором важна каждая деталь.

Далее обратимся к анализу еще одного шедевра А. Гауди – *дома Каса Бальо*, который с 2005 года входит в список Всемирного наследия ЮНЕСКО (рис. 3). Это здание является плодом причудливой фантазии архитектора, возникшей в результате необходимости полной перестройки старого здания в Барселоне. В качестве основы для идеи создания этого сооружения архитектором выбран литературный сюжет о святом Георгии, убивающем дракона. Первые два этажа этого здания напоминают скелет сказочного зверя, фактуру стены можно сравнить с его кожей, а кровлю сложного рисунка – с хребтом, скрывающим водяные баки. Симметричному плану этого здания А. Гауди придал характер лабиринта. Важно понимать, что в ходе работы над фасадом здания архитектор учел визуальный облик соседних построек. Он соединил их мягким зрительным переходом пластических рисунков фасада. Так, например, высота бельэтажа дома Каса Бальо соответствует высоте эркера соседнего здания [1, с. 126].

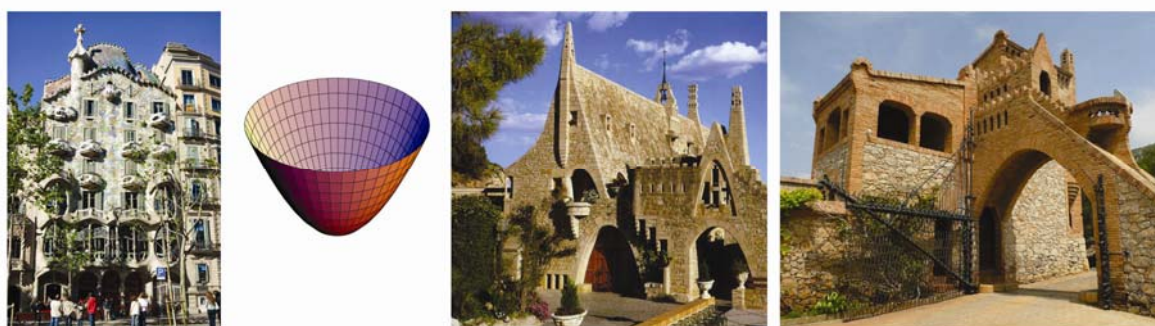


Рисунок 3. Слева направо. Дом Каса Бальо, винные погреба Гуэля и их конструктивные решения на примере параболоида

Структура фасада здания практически не имеет прямых линий. Декоративное убранство фасада связано с мозаичными композициями из

ломанной керамической плитки, переливающейся разнообразными цветами, от золотого и оранжевого, до зеленого и голубого. Декор фасада организован в соответствии с несколькими ступенями сложности. Во-первых, колонны первого этажа подпирают арки, на которые подобно потоку лавы наплзают кронштейны галереи бельэтажа. Во-вторых, над крайними проемами галереи нависают эркеры [1, с. 128]. Поэтому здание в целом можно характеризовать как монолитную конструкцию. Волнообразные очертания такой конструкции этого здания проявляются не только в декоративных деталях фасада, высеченных из тесаного камня, но и в оформлении интерьера. Мансарда дома Бальо организована при помощи параболических арок. В этом сооружении архитектором виртуозно использована пластическая фактура материала, соединенная с идеальным колористическим решением.

Исследуем конструктивные особенности *винных погребов Гуэля* (рис. 3). На первый взгляд, этот объект сложно отнести к постройкам А. Гауди. Но искусствоведами выявлены характерные черты, свойственные специфике формообразования этого архитектора. Главной из этих черт можно считать применение в конструкции здания погребов параболических арок, оконных проемов и сводов такого же профиля формы. В этой постройке применена кладка из необработанных булыжников, есть участки стен с кладкой из обычного кирпича. Также примечательны металлические ворота, подвешенные только с одной стороны стены.

Интерес для исследования также представляет здание *дома Каса Мила* (рис. 4). Этот проект можно считать новаторским для периода его возведения – 1906–1910 годы. Данное сооружение выполнено А. Гауди с безукоризненным вкусом. Конструкция этого дома основана на каменных опорах, что позволило архитектору отказаться от несущих стен. При этом несущие конструкции перекрытий выполнены в духе каталонской традиции. Они собраны из несущих прогонов, балок обрешетки и перегородчатых сводов. Опорные балки скрыты в глубине конструкции, а каменные арки перед ними поддержаны и стойками, и стальными угольниками, выступающими консольно [1, с. 134, 136]. Благодаря такому решению стало возможным сделать большие проемы для проникновения света и воздуха. С помощью системы опорных столбов А. Гауди приспособил каждый этаж под различные нужды: подземный гараж (размещение конюшни и экипажей), магазины на первом этаже и квартиры. По Х. Н. Бассегое, дом Мила является первым конструктивным решением «многоэтажного жилого дома, где всю нагрузку принимает на себя каркас, а внутренние перегородки распределены свободно» [1, с. 134].

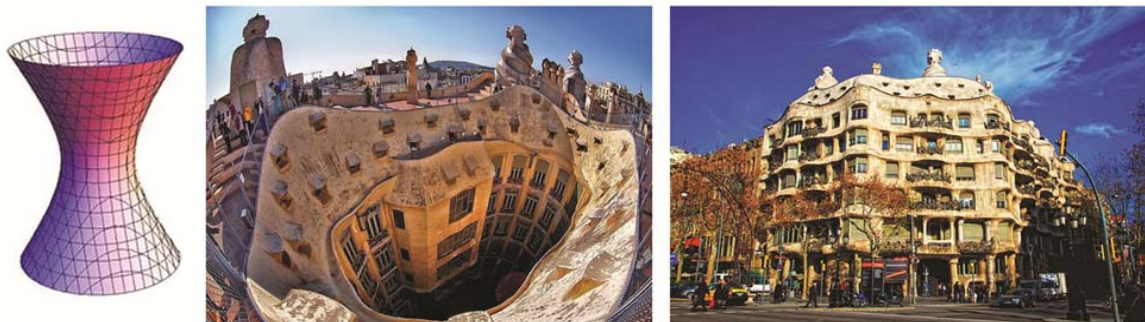


Рисунок 4. Дом Каса Мила и его конструктивное решение на примере гиперboloида

Декоративное убранство здания отличают волнообразные изогнутые наружные и внутренние стены, построенные с применением правил линейной геометрии и элементам природного характера. Это мощные криволинейные в плане балки-опоры. Характерными чертами оформления архитектурно-планировочного решения здания можно считать три внутренних двора круглой и эллиптических форм. Вокруг таких искусственных световых и одновременно вентиляционных шахт организованы этажи жилого дома. Также интересна плоская кровля ступенчатого плана в соответствии с колебаниями высот между арками чердака [1, с. 138]. В целом облик дома Мила можно сравнить со сложным образованием, несущим сакральную функцию. Современники сравнивали это здание с каменоломней.

Таким образом, на основе описанных примеров сооружений А. Гауди в стиле национальный испанский модерн можно выделить следующие моменты, характерные для специфики формообразования в его творчестве:

- объемно-пространственные формы архитектурных сооружений созданы на основе синтеза природных плавных линий и знаний геометрии. Благодаря использованию силуэтов живых природных форм, тяготеющих к бионике в архитектуре, силуэты его проектов отличаются образностью и эстетической выразительностью. Новаторское конструктивное решение архитектурных композиций в творчестве А. Гауди связано с использованием в качестве остова форм определенных геометрических тел;

- конструкция и визуальный облик архитектурных сооружений являются примерами неотрадиционных форм, тяготеющих к совокупности черт европейской готической архитектуры и восточной мавританской застройки Испании. Такие художественные вариации символов знаковой системы национальной испанской культуры по принципу коллажа накладываются на специфические конструкции зданий, представляющие собой математические модели;

- главной формообразующей чертой композиции является пропорциональное соотношение объемов здания в целом и его декоративных элементов в частности. Проекты А. Гауди сформированы по принципу игры цвета и света. Его архитектурные сооружения отличаются наличием проемов и колодцев для естественного освещения и вентиляции не только фасадов, но и внутренних конструкций.

Литература

1. Бассегода Х. Н. Антонио Гауди и архитектура Запада XX века. – М., 1986. – 208 с.
2. Каталонский модерн Антонио Гауди [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.studfiles.ru/preview/6302694/page:3/>. – Загл. с экрана.
3. Томан Р., Беднорц А. Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись / пер. с нем. А. Блейз. – Кельн, 2000. – 521 с.: ил.
4. Хаит В. Л. Антонио Гауди и архитектура Запада XX века // Антонио Гауди и архитектура Запада XX века. – М., 1986. – С. 6–34.
5. Харди У. Путеводитель по стилю ар нуво: пер. с англ. – М.: Радуга, 1999. – 128 с.
6. Хворостухина С. А. Шедевры Гауди. – М., 2003. – 208 с.: ил.
7. Хмелева А. Архитектурные стили Испании [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.natiwa.ru/articles/spain/attraction/arhitekturnie-stili-ispanii.html>. – Загл. с экрана.
8. Эллер Е. Интерьер в стиле модерн: 7 особенностей [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.elenaeller.com/2013/11/interer-v-stile-modern-7-osobennostej.html>. – Загл. с экрана.

References

1. Bassegoda Kh. N. Antonio Gaudi i arkhitektura Zapada XX veka. – M., 1986. – 208 s.
2. Katalonskiy modern Antonio Gaudi [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.studfiles.ru/preview/6302694/page:3/>. – Zagl. s ekrana.
3. Toman R., Bednorts A. Gotika. Arkhitektura. Skul'ptura. Zhivopis' / per. s nem. A. Bleyz. – Kel'n, 2000. – 521 s.: il.
4. Khait V. L. Antonio Gaudi i arkhitektura Zapada XX veka // Antonio Gaudi i arkhitektura Zapada XX veka. – M., 1986. – S. 6–34.
5. Khardi U. Putevoditel' po stilyu ar nuvo / per. s angl. – M.: Raduga, 1999. – 128 s.
6. Khvorostukhina S. A. Shedevry Gaudi. – M., 2003. – 208 s.: il.
7. Khmeleva A. Arkhitekturnye stili Ispanii [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.natiwa.ru/articles/spain/attraction/arhitekturnie-stili-ispanii.html>. – Zagl. s ekrana.

8. Eller E. Inter'er v stile modern: 7 osobennostey [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.elenaeller.com/2013/11/interer-v-stile-modern-7-osoben-nostej.html>. – Zagl. s ekrana.

УДК 7.021.42

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ
ЦЕЛОСТНОГО ЦВЕТОВОСПРИЯТИЯ УЧАЩИХСЯ
В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ НА ЗАНЯТИЯХ
ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ**

Шостацкая Олеся Владимировна, студентка 4-го курса, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ). E-mail: luna.lesya@yandex.ru

В статье рассмотрены аспекты формирования у школьника базовой культуры личности. Для целостного восприятия цвета на уроках изобразительного искусства учебный процесс должен осуществляться таким образом, чтобы его функции были неразрывны и реализовывались во всех компонентах обучения. Для развития цветового восприятия посредством живописи натюрморта на уроках изобразительного искусства в средней школе необходимо использовать педагогические условия, которые структурированы с учетом всех аспектов особенного механизма цветовосприятия. Работа со школьниками должна вестись с учетом развития специальных и художественных способностей, а также изобразительных навыков и особенностей развития познавательной сферы подростков.

Ключевые слова: формирование культуры личности, колористическое восприятие, учитель.

**PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR DEVELOPING
COMPLETE COLOUR PERCEPTION OF SCHOOL
STUDENTS AT FINE ARTS LESSONS**

Olesya V. Shostatskaya, the 4th-year Student, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: luna.lesya@yandex.ru

The author considers the aspects for forming personality culture of students and their complete color perception at fine arts lessons. In this regard the functions of educational process should be indissoluble and be implemented in

all components of training. For developing color perception through painting of a still life at fine arts lessons is necessary to establish pedagogical conditions which are structured according to all aspects of the special mechanism of color perception. And the author studies the forms of working with school students considering their special and art abilities, and also graphic skills and features of the teenagers' informative activity.

Keywords: forming personality culture, coloristic perception, teacher.

Для формирования у школьника базовой культуры личности и для его целостного восприятия цвета на уроках изобразительного искусства учебный процесс должен осуществляться таким образом, чтобы его функции были неразрывны и реализовывались во всех компонентах обучения: в комплексе задач урока, в содержании учебного материала, в системе методов, приёмов, форм и средств обучения и т. д.

Одной из основных задач учителя изобразительного искусства является создание педагогических условий, которые способствуют формированию понимания особенностей уроков изобразительного искусства в школе.

В. И. Андреев дает следующее определение педагогическим условиям – это «обстоятельства процесса обучения, которые являются результатом целенаправленного отбора, конструирования и применения элементов содержания, методов, а также организационных форм обучения для достижения определенных дидактических целей» [1, с. 15]. «Педагогические условия – это среда, обстоятельства, в которых реализуются педагогические факторы», – отмечает М. Е. Дуранов (цит. по [2]).

Анализ научных работ по данной теме позволяет определить суть педагогических условий, которые могут обеспечить развитие цветовосприятия школьников в общеобразовательной школе. В нашем исследовании педагогические условия будут рассматриваться как гармонизированное сочетание мер учебного процесса, направленных на то, чтобы обеспечить формирование цветовосприятия на более высоком уровне.

По нашему мнению, первым необходимым пунктом в педагогических условиях для развития цветовосприятия подростков является *организация целостной педагогической системы* по развитию цветовосприятия, включая его структурные и функциональные компоненты. Эффективность процесса развития колористического восприятия зависит от того, как гармоничны все элементы педагогической системы и целесообразны по отношению друг к другу. Необходимо следить, чтобы их направленность и практическая реализация не противоречили общей цели и друг другу.

Важным фактором формирования цветовосприятия является *организация учебного процесса*. Грамотно организованный учебный про-

цесс обеспечивает поэтапность развития цветовосприятия. Для достижения наиболее качественного развития цветовосприятия педагог должен знать суть каждого из этапов развития цветового восприятия подростков. В связи с этим необходимо учитывать два этапа формирования цветовосприятия: эмоционально-созерцательный и оценочно-рефлексивный. Для эмоционально-созерцательного этапа необходимо наполнение и поэтапность эмоциональных переживаний, формирование интереса к цветовым характеристикам. На оценочно-рефлексивном этапе развития цветового восприятия подростки приобретают умение воспринимать цвета в гамме [3].

Также важным педагогическим условием формирования цветовосприятия является *создание оптимальной развивающей среды*. По словам А. Н. Леонтьева, «среда – это, в первую очередь, то, что создал человек, это человеческое творчество, это культура». Психологическая наука отстаивает позицию, где понимание среды является результатом и процессом собственного творческого саморазвития личности. Можно отметить, что среда – это не только условие творческого саморазвития личности ребенка, но и показатель профессионального творчества специалиста, где конструирование среды формируется, благодаря фантазии и разнообразию способов ее создания (см. [4, с. 63]).

Мы считаем, что моделирование педагогом предметно-пространственной развивающей среды позволит школьнику проявлять творческие способности, познавать способы восприятия колористического языка, а также реализовывать познавательное-эстетическое и культурно-коммуникативные потребности в свободном выборе. Предметно-пространственная среда – это совокупность материальных объектов деятельности учащегося, которая функционально моделирует содержание его личностного развития в восприятии цвета. По нашему мнению, развивающая среда строится на двух позициях: на предметно-пространственной и духовно-эмоциональной. Первая позиция – вещественная, материализованная, вторая – духовная, личностная, оценочная, построенная на диалоге, общении педагога с учащимся, учащегося с искусством.

Такое педагогическое условие, как *организация творческой деятельности* также способствует развитию цветовосприятия школьников. Организация творческой деятельности – это одна из задач в обучении, развитии и воспитании учащихся на уроках изобразительного искусства. В психологии немало слов сказано о важности творческой деятельности для развития восприятия и гармоничной личности в целом. По мнению А. Маслоу, «образование посредством искусства – один из самых правильных способов обучения, так как он открывает человеку путь к самому себе, к своему духовному миру, такое образование незаменимо на пути к самоактуализации».

Еще одно из важных педагогических условий в развитии цветовосприятия – это *создание эмоционального настроя* для восприятия произведений изобразительного искусства. На этом этапе задача педагога – создать микроклимат для эмоциональной отзывчивости школьников на знания, полученные во время занятия. Важным для доброжелательной атмосферы на уроке является создание ситуации успеха. Поощрение учителем придает детям уверенности в моменты преодоления трудностей, помогает поднять эмоциональный тонус в процессе восприятия. Поддержка и позитивная оценка ученика помогают создать обстановку раскованности, непринужденности, которая необходима для эмоционального настроя в процессе изобразительной деятельности. Применение словесных методов (рассказ, беседа, объяснение) поможет раскрыть содержание темы урока, правильно направив эмоциональное переживание подростков, ведь слова педагога способны активизировать воображение, память, чувства учащихся. «Слово учителя, – писал В. А. Сухомлинский, – ничем не заменимый инструмент воздействия на душу воспитанника...» (цит. по [2, с. 175]).

Основными задачами подготовки развития восприятия цвета у учащихся школы на занятиях по изобразительному искусству являются овладение знаниями о цвете, умениями и навыками работы в цвете, а также развитие способностей восприятия цвета, а целью и результатом развития цветовосприятия – художественно-творческая деятельность, которая характеризуется высокой степенью творческой интерпретации знаний цвета, умений, навыков и их применением в новых условиях.

Таким образом, развитие цветового восприятия посредством живописи натюрморта на уроках изобразительного искусства в средней общеобразовательной школе может быть осуществлено при выполнении таких педагогических условий, которые структурированы с учетом всех аспектов особенностей механизма цветовосприятия. Можно сделать вывод, что работа с учащимися должна проводиться с учетом развития специальных и художественных способностей, а также изобразительных умений и навыков, особенностей развития познавательной сферы подростков.

Литература

1. Андреев В. И. Педагогика творческого саморазвития. – Казань, 1996.
2. Батюта М. Б. Психологические условия развития восприятия и понимания художественных произведений у детей 10–12 лет: на материале живописи: дис. ... канд. психол. наук. – Н. Новгород, 2007. – 231 с.
3. Хакунова Ф. П., Козловская М. А. // Вестн. Адыг. гос. ун-та. Серия 3: Педагогика и психология. – 2012. – Вып. 2.
4. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. – М.: Политиздат, 1991. – 474 с.

References

1. Andreev V. I. Pedagogika tvorcheskogo samorazvitiya. – Kazan', 1996.
2. Batyuta M. B. Psikhologicheskie usloviya razvitiya vospriyatiya i ponimaniya khudozhestvennykh proizvedeniy u detey 10–12 let: na mat-le zhivopisi: dis. ... kand. psikhol. nauk. – N. Novgorod, 2007. – 231 s.
3. Khakunova F. P., Kozlovskaya M. A. // Vestn. Adyg. gos. un-ta. Seriya 3: Pedagogika i psikhologiya. – 2012. – Vyp. 2.
4. Filosofskiy slovar' / pod red. I. T. Frolova. – M.: Politizdat, 1991. – 474 s.

УДК 069.5: 747

ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УЧРЕЖДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ Г. СМОЛЕНСКА: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ, КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ, ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Беляева Ирина Геннадьевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности и музеологии, Смоленский государственный институт искусств (г. Смоленск, РФ). E-mail: igbelyaeva@mail.ru

Цаплина Светлана Павловна, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры гуманитарных и социально-экономических наук, Смоленский государственный институт искусств (г. Смоленск, РФ). E-mail: sv-pavlovna@yandex.ru

Федорова Анна Викторовна, студентка 4-го курса направления подготовки 51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия», факультет культуры и искусств, Смоленский государственный институт искусств (г. Смоленск, РФ). E-mail: sgii-bid@mail.ru

Актуальность темы исследования связана с потребностью общества в сохранении своего культурного потенциала, с поиском средств, инструментов и методов для значительного роста и развития личности. Цель исследования – проанализировать учреждения культуры города Смоленска, практикующие выставочную, экспозиционную деятельность, новые формы взаимодействия с аудиторией посредством ее выставочных форм, выявить факторы, развивающие и формирующие личность посредством культурной среды. Применялись методы анализа выставочной сферы города Смоленска, синтеза и систематизации понятий.

Рассматриваются учреждения культуры города Смоленска, организующие выставочные мероприятия. Анализируется подход к экспонату, выставке в музее и библиотеке, процесс интеграции сферы культуры.

Рассматривается наполнение, потенциал, особенности развития, новые направления в музейно-выставочной среде. Установлено, что динамика выставочных мероприятий значительно увеличилась в последние два десятилетия, с открытием новых или преобразованием старых выставочных площадок, что повлекло за собой значительный приток посетителей. Культурный потенциал городской выставочной среды играет значительную роль в интеллектуальном, эстетическом, патриотическом, экологическом, религиозном, гражданско-правовом воспитании личности.

Ключевые слова: выставочная среда города Смоленска, эстетическая среда, выставочный проект, учреждения культуры.

EXHIBITION ACTIVITY OF SMOLENSK CULTURAL INSTITUTIONS: ARTISTIC, CULTUROLOGICAL AND PEDAGOGICAL ASPECTS

Irina G. Belyaeva, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Librarian and Information Activity and Museology, Smolensk State Institute of Arts (Smolensk, Russian Federation). E-mail: igbelyaeva@mail.ru.

Svetlana P. Tsaplina, PhD in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Humanities, Social and Economic Studies, Smolensk State Institute of Arts (Smolensk, Russian Federation). E-mail: sv-pavlovna@yandex.ru.

Anna V. Fedorova, the 4th-year Student, Training Direction 51.03.04 "Museum Science and Protection of Cultural and Natural Heritage Objects", Faculty of Culture and Arts, Smolensk State Institute of Arts (Smolensk, Russian Federation). E-mail: sgii-bid@mail.ru.

The importance of the research theme is derived from the need of society to retain its cultural potential as well as from searching means, tools and methods for growing and developing personality. The aim of the research is to analyze Smolensk cultural institutions practicing exhibition and exposition activities, new forms of interaction with the audience through the exhibition forms, and to reveal factors contributing to personal development by means of a cultural environment.

Analytical, synthetic and systematic methods are implemented for analysis of the Smolensk exhibition sphere.

The article considers Smolensk cultural institutions organizing exhibitions. The paper also analyzes approaches to an exhibit, exhibition at museum and library, and the integration process in cultural sphere. Besides, the article deals with the content, potential, development peculiarities and new directions in the museum and exhibition field. The authors prove that the dynamics of ex-

hibition activities has been considerably increasing over the past two decades, with opening new exhibition sites and refurbishment of old ones that led to a considerable influx of visitors. The cultural potential of the city exhibition environment plays a considerable part in the intellectual, aesthetic, patriotic, ecological, religious, civic and legal upbringing of personality.

Keywords: Smolensk exhibition environment, aesthetic environment, exhibition project, cultural institutions.

Учреждения культуры города Смоленска сегодня активно используют такое направление деятельности, как выставочно-экспозиционное. Эта тенденция связана с возрастающим интересом к визуальным видам искусства (изобразительное искусство, дизайн, декоративно-прикладное искусство, монументальное искусство, архитектура, фотография, мультимедиа-технологии). Для этого используется такой ресурс, как выставочные залы – постоянные площадки в Смоленске, где проводятся персональные и коллективные выставки как творческих работ профессионалов в сфере искусства, так и самодеятельного, детского творчества. Здесь проводятся мастер-классы, презентации, тематические мероприятия и творческие встречи.

Выставочную деятельность в г. Смоленске осуществляет ряд учреждений. Перечислим наиболее значимые.

1. Смоленский государственный музей-заповедник – один из крупнейших в России многопрофильных музейных объединений. Музей является очагом духовной жизни города и области. В 2008 году Смоленский музей-заповедник отметил 120-летие, но, несмотря на столь солидный возраст, музей остается достаточно динамичной и гибкой организацией, ищущей новые формы работы [4]. В год здесь организуется более 30 выставок, проводится около 4000 экскурсий, музей-заповедник всеми формами работы обслуживает более 200 тысяч человек. 16 филиалов: Художественная галерея; Музей скульптуры С. Т. Коненкова; Музей «Смоленский лен»; Музей «В мире сказки»; Музей природы и экологии; Музей «Смоленщина в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 годов»; Музей «Смоленск – щит России» (башня Громова); Исторический музей; Музей «Городская кузница XVII века»; Музей-квартира «А. Т. Твардовский в Смоленске»; Историко-архитектурный комплекс «Теремок»; Музей-усадьба М. И. Глинки; Дом-музей М. А. Егорова; Дом-музей Н. М. Пржевальского; Музей партизанской славы; Музей-усадьба А. Т. Твардовского [4].

Выставки в Художественной галерее (Коммунистическая, 4) включают в себя постоянную действующую экспозицию (иконы XV–XIX веков, русское, отечественное искусство, голландское, западноевропейское

искусство, скульптура и живопись XX века); виртуальную экспозицию – виртуальные выставки, размещённые на сайте Галереи, раздел виртуального музея «Русский музей: виртуальный филиал»; переменную выставочную экспозицию [4].

2. Выставочный центр имени Тенишевых, открытый 1 сентября 2013 года. Смоленское областное государственное бюджетное учреждение (СОГБУК) «Культурно-выставочный центр имени Тенишевых» имеет площадь 3800 кв. м, 3 этажа, 400 посадочных мест. Современная архитектура здания центра задаёт тон и его роду деятельности. Перечень мероприятий обширен: мероприятия всех форм с участием лиц с ограниченными возможностями, сценарное и режиссёрское обеспечение, прочие массовые мероприятия, конференции, общественные собрания, форумы, презентации, культурно-массовые мероприятия для детей и взрослых, концерты, совещания, аукционы, мастер-классы, выставки [8]. Выставочные площади и современное оборудование позволяют разместить одновременно несколько выставочных проектов, проводить презентации, мероприятия как административного характера, так и коммерческие проекты.

3. Дом художника в Смоленске, расположенный в исторической части города, на улице Большая Советская, 21, выполняет функцию художественного салона (1 этаж) и выставочной галереи (1, 2 этаж). Союз художников Смоленска был образован в 1939 году с целью развития интереса к изобразительному искусству. На его основе работали художественно-творческие мастерские, в которых преподавали художники-педагоги, что способствовало активному развитию художественной жизни нашего региона. Здание является памятником архитектуры регионального значения начала XX века. Регулярно проходят выставки творческих работ членов Союза художников, дизайнеров России.

4. Смоленский центр научно-технической информации (ЦНТИ) проводит выставки научного профиля. Смоленск, ул. Кирова, 22б. Площадь зала составляет 900 кв. м. Привлекает участников из России и Беларуси. Разнообразные проводимые выставочные мероприятия дают возможность организациям и предприятиям демонстрировать свою продукцию. Регулярными являются выставки учебных заведений разного уровня подготовки, проводятся семинары, круглые столы, презентации, концерты.

5. Детская школа им. М. К. Тенишевой, выставочный зал, ул. Октябрьской революции, 8. Выставочный зал Детской школы им. М. К. Тенишевой всегда открыт для посетителей – смолян и гостей города. Выставки детских творческих работ, персональные и коллективные выставки

художников-педагогов проводятся регулярно, сопровождая, зачастую, городские мероприятия размещением выставочного материала и на улице перед зданием школы.

6. Выставочные залы в Центральной областной библиотеке им. Твардовского, Смоленской областной детской библиотеке им. И. С. Соколова-Микитова (ул. Ленина, 16), Смоленской областной юношеской библиотеке (ул. Николаева, 1).

Благодаря экспозиционной и выставочной деятельности осуществляется проведение экскурсий с использованием современных электронных мультимедийных средств. За последние несколько лет Смоленскому музею-заповеднику удалось существенно обновить эту составляющую, были полностью реконструированы за счет средств федерального бюджета Художественная галерея, экспозиции в Историческом музее и Музее «Смоленщина в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 годов». Значительный приток посетителей на новые экспозиции стал хорошим инструментом рекламы региона, так как музейная экспозиция, являясь культурной образовательной средой, одновременно выполняет и функцию продвижения в данном случае региональных черт. Ещё большую популярность данный вид деятельности приобретает благодаря своей доступности [2, с. 23].

Новые направления в музейно-выставочной среде связаны, прежде всего, с совмещением разнообразных видов деятельности учреждения культуры – концертной, выставочной, презентационной, экскурсионной, сохранной и др. Словосочетание «обеспечение досуга», термин «досуговый центр» сейчас употребляются всё чаще, развлекательная функция – вот то, чего требует реальность от работников этой сферы. Проникновение технологий в нашу жизнь повлияло на качество, характер услуг, они должны быть интерактивными, то есть быть способными к активному взаимодействию сторон. Если раньше зритель был приглашён в мир, созданный для созерцания, внутреннего переживания, то теперь моменты «тишины» в процессе получения «культурного продукта» значительно сократились. Игровой, компьютеризированный характер передачи информации – зрительной, слуховой, обонятельной, тактильной зрителю – развивает её внешнюю зрелищность.

Наряду с развитием зрелищности и сложности организации культурных мероприятий, в последние 15 лет все более четко прослеживается процесс интеграции сферы культуры. Наше время породило новый тип синтетических культурных учреждений: это центры, хорошо оснащенные технически и предоставляющие пользователям широкий спектр услуг – от электронной базы данных с выходом в Интернет до традиционной библиотеки и мемориального музея. Сегодня предпочтение отдается именно

таким учреждениям, возникающим на стыке различных отраслей культуры, так как библиотеки уже не могут удовлетворить интеллектуальные запросы современного человека. Отличительная особенность подобных культурно-информационных центров – их многоаспектность и многогранность. Это и видеоэлектронный фонд, и лекционный зал, и читальный зал, и выставочный зал, и нотно-музыкальный отдел.

Кроме того, следует отметить большой выставочный потенциал библиотек. Выставочные проекты в условиях современной культурной ситуации сближения понятий «музей» и «библиотека» приобретают новое звучание и возможности для библиотек, частично копируя деятельность музеев, так как само понятие «библиотека» уже не сводится к представлению «книгохранилища».

Взаимопроникновение музейного и библиотечного институтов, существование их под одной крышей являются характерной чертой духовного развития на рубеже XX–XXI веков.

В библиотеках и музеях сосредоточен самый большой пласт духовных ценностей всех поколений. С древних времен эти культурные учреждения развивались в тесной взаимосвязи друг с другом. Пробразам современных музеев являются коллекции, собираемые людьми для сохранения памяти, для создания особой предметно-пространственной среды, состоящей из предметов-символов, оказывающих сильное эмоциональное воздействие. Музейные коллекции, возникавшие при монастырях, помимо реликвий, всегда включали в себя богатейшие библиотеки. Таким образом, история музейного и библиотечного дела показывает, что музеи и библиотеки существовали изначально неотделимо друг от друга. В условиях современного развития культуры общей задачей музея и библиотеки является сохранение культурной памяти и развитие исторического сознания. Поэтому в музеях обязательно есть библиотеки, а при библиотеках все чаще возникают музеи. Музейная и книжная культуры стремятся к соединению, что объясняется родственностью библиотечных и музейных функций. Оба культурных института выполняют научно-просветительную, научно-исследовательскую и воспитательную функции, осуществляют хранение и комплектование, изучение и популяризацию памятников культуры. Музеи и библиотеки – учреждения публичные, направленные на широкую аудиторию, реализующие потребности человека в творческом самовыражении.

Воспроизводство духовной памяти народа часто осуществляется не только библиотечными формами работы, но и с помощью более ярких, образных музейных форм, оказывающих сильное эмоциональное влияние на посетителя и помогающих современной библиотеке обрести свое непо-

вторимое лицо. При этом старые вещи играют важную роль в визуальном восприятии книжных экспозиций, так как, по словам Славы Григорьевны Матлиной, «выступают своеобразным культурным кодом соответствующего периода истории» [5, с. 71–76].

Экспонат в музее существует зачастую в единственном экземпляре, в то время как экспонаты библиотеки-музея сочетают в себе качества сохранности и доступности, их можно не только увидеть, но и почувствовать. Как в библиотеке, так и в музее могут оказаться предметы, для которых разрушителен дневной свет. Эту проблему можно решить средствами обычной выставки репродукций, копий как письменных, так и оригинальных фотоисточников. Такие экспонаты собираются в отдельных специализированных хранилищах.

Наряду с представляемыми традиционными видами и направлениями искусства, зачастую, заметное количество выставочных мероприятий посвящено такому яркому проявлению современной массовой культуры, как гламур.

Для культурологов тема гламура особенно интересна тем, что в ней проявляются не развившиеся до законченных форм культурные тенденции, за которыми, в свою очередь, можно угадать большой культурный процесс, преобразующий всю современную культуру от ее высших художественных форм до низовых структур повседневности [7, с. 230].

Гламур как массовый феномен проникает сегодня во все сферы культурной и общественной жизни. Не исключением стали и музеи, которые сегодня используют различные инновационные формы для привлечения к себе посетителей [9, с. 230].

Особого внимания заслуживает выставка «Гламур – 80» историка моды Александра Васильева, которая прошла в феврале 2014 года в Смоленске в КВЦ имени князей Тенишевых.

На выставке были представлены экспонаты из личной коллекции знаменитого историка моды, модельера, ведущего популярной телевизионной программы «Модный приговор» Александра Васильева. Огромный интерес у посетителей выставки вызвали платья, расшитые вручную бисером и пайетками, шляпки, сумочки, украшения самых знаменитых модельеров мира, которые принадлежат эпохе 80-х годов XX века, вернувшейся в моду на витке современности. Смоляне смогли увидеть модели из домов моды Chanel, Christian Dior, Yves Saint Laurent, Givenchy, Pierre Balmain, Claude Montana, многие из которых и теперь на слуху [3]. Некоторые из моделей коллекции связаны и с историей нашей страны: например, модели Олега Кассини, модельера, родившегося в Петербурге в 1912 году и сделавшего большую карьеру в США [7, с. 232]. Еще одна

выставка Александра Васильева, «Поющая мода», закончилась недавно, 26 марта 2017 года.

Из вышеизложенного можно сделать вывод, что сегодня у явления «гламур» обширные пространство коммуникации и границы проявления.

Посещение учреждений культуры по-прежнему является необходимым элементом в процессе образования, воспитания личности [6, с. 60]. Развитие многоступенчатой системы образования только увеличило и без того немалую роль, которую выполняет культурная среда в интеллектуальном, эстетическом, патриотическом, экологическом, религиозном, гражданско-правовом воспитании личности. Этому способствует проведение обучающих мастер-классов, театрализованных представлений, лекций, экскурсий.

Передача опыта поколений, таким образом, осуществляется, кроме личного (прямого) общения и текстов, непосредственно средой – знаками, символами, образами, создающими информационную копию определённой исторической реальности [1, с. 24].

Рассмотрев многоаспектность деятельности учреждений культуры г. Смоленска, можно сделать вывод о том, что культурная среда является незаменимым непосредственным источником получения опыта для новых поколений. Активно совершенствуются методы, посредством которых происходит передача этого опыта. Выставочно-экспозиционная деятельность играет немаловажную роль в процессе формирования самобытной культурной среды.

Литература

1. Беляева И. Г., Кузьмин Л. А. Дизайн музейной экспозиции как элемент межкультурной коммуникации // Дизайн. Мат-лы. Технология. Дизайн (теория и практика). – 2015. – № 2 (37). – С. 21–25.
2. Беляева И. Г. Выставочная деятельность как один из важных инструментов музейного маркетинга // Региональный маркетинг: сб. науч. ст. IV Междунар. конгресса по маркетингу / под общ. ред. М. В. Макаровой; РЭУ им. Г. В. Плеханова; Ярославский филиал РЭУ им. Г. В. Плеханова. – М.: Канцлер, 2015. – С. 21–25.
3. Выставка гламур – 80 [Электронный ресурс]. – URL: smolensk-i.ru/tag/glamour-80-h (дата обращения: 24.12.2016).
4. Департамент Смоленской области по культуре и туризму. Смоленский государственный музей-заповедник [Электронный ресурс]. – URL: <http://kultura.admin-smolensk.ru/476/museums/smz/> (дата обращения: 04.04.2017).
5. Матлина С. Г. Обновление, или еще раз о миссии публичной библиотеки // Библиотека. – 2001. – № 6. – С. 71–76.

6. Мертенс Е. С. Образовательный потенциал культурной среды дворянских усадеб Смоленской губернии // Вестн. Рязан. гос. ун-та им. С. А. Есенина. – 2015. – № 2 (47). – С. 59–70.
7. Рудова Л. История гламура // Теория моды. Тело. Одежда. Культура. – 2009. – № 11. – С. 230–236.
8. Культурно-выставочный центр имени Тенишевых [Электронный ресурс]: сайт. – URL: <http://kvcsmolensk.ru/about/> (дата обращения: 24.11.2016).
9. Цаплина С. П. Проявление культуры гламура в современной выставочной деятельности // Культурно-образовательная деятельность библиотек и музеев в региональных измерениях: мат-лы междунар. науч.-практ. конф. (10 февр.). – Смоленск: СГИИ, 2015. – С. 229–232.

References

1. Belyaeva I. G., Kuzmin L. A. Dizayn muzeynoy ekspozitsii kak element mezhkul'turnoy kommunikatsii // Dizayn. Mat-ly. Tekhnologiya. Dizayn (teoriya i praktika). – 2015. – № 2 (37). – S. 21–25.
2. Belyaeva I. G. Vystavochnaya deyatel'nost' kak odin iz vazhnykh instrumentov muzeynogo marketinga // Regional'nyy marketing: sb. nauch. st. IV Mezhdunar. kongressa po marketingu / pod obshch. red. M. V. Makarovoy; REU im. G. V. Plekhanova; Yaroslavskiy filial REU im. G. V. Plekhanova. – M.: Kantsler, 2015. – S. 21–25.
3. Vystavka glamur – 80 [Elektronnyy resurs]. – URL: smolensk-i.ru/tag/glamur-80-h (data obrashcheniya: 24.12.2016).
4. Departament Smolenskoy oblasti po kul'ture i turizmu. Smolenskiy gosudarstvennyy muzey-zapovednik [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://kultura.admin-smolensk.ru/476/museums/smz/> (data obrashcheniya: 04.04.2017).
5. Matlina S. G. Obnovlenie, ili eshche raz o missii publichnoy biblioteki // Biblioteka. – 2001. – № 6. – S. 71–76.
6. Mertens E. S. Obrazovatel'nyy potentsial kul'turnoy sredy dvoryanskikh usadeb Smolenskoy gubernii // Vestn. Ryazan. gos. un-ta im. S. A. Esenina. – 2015. – № 2 (47). – S. 59–70.
7. Rudova L. Istoriya glamura // Teoriya mody. Telo. Odezhda. Kul'tura. – 2009. – № 11. – S. 230–236.
8. Kul'turno-vystavochnyy tsentr imeni Tenishevykh [Elektronnyy resurs]: sayt. – URL: <http://kvcsmolensk.ru/about/> (data obrashcheniya: 24.11.2016).
9. Tsaplina S. P. Proyavlenie kul'tury glamura v sovremennoy vystavochnoy deyatel'nosti // Kul'turno-obrazovatel'naya deyatel'nost' bibliotek i muzeev v regional'nykh izmereniyakh: mat-ly mezhdunar. nauch.-prakt. konf. (10 fevr.). – Smolensk: SGII, 2015. – S. 229–232.

РОЛЬ ПЛЕНЭРА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ

Вовк Елена Владимировна, преподаватель высшей категории, методист, Детская художественная школа № 19 (г. Кемерово, РФ). E-mail: dhsh19vovk@yandex.ru.

В статье представлен опыт преподавателей художественной школы в формировании мотивации обучающихся к пленэрной деятельности. Прослеживается связь предмета «пленэр» с предметами «композиция», «история искусств» и определяется значимость работы с натуры на пленэре для творческого роста юного художника. В статье делается акцент на актуальности изучения состояний природы для современных детей, живущих в техном мире, подчёркивается важность развития у учащихся навыков творческого подхода к её изображению как визуализации эстетики окружающего мира.

Ключевые слова: пленэрная практика, образовательный процесс, эстетика пейзажа, природа, визуальная память, наблюдение, творчество.

A PLEIN AIR ROLE IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF ART SCHOOL

Elena V. Vovk, Teacher of the Highest Category, Methodologist, Children's Art School № 19 (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: dhsh19vovk@yandex.ru

The article presents the experience of the art school teachers on forming motivation of students to a plein air activity. Tracing the relationship between such disciplines as "plein air", "composition", "history of art" the author defines the importance of work from nature on a plein air for creative growth of the young artist. The article focuses on the importance of studying the conditions of nature for today's children living in the technological world, emphasizes the significance for developing students' creative skills to paint nature as a form for visualization of surrounding world aesthetics.

Keywords: plein air practice, educational process, landscape aesthetics, nature, visual memory, observation, creativity.

Пейзажная живопись занимает важное место в мировом изобразительном искусстве. В русском искусстве пейзаж появился в конце XVIII века. Его основоположниками были архитекторы, театральные

декораторы, мастера перспективных видов. В Петербургской академии художеств пейзажистов воспитывали в соответствии с принципами классицизма. Они должны были создавать виды родной природы по образцам знаменитых картин прошлого. Тогда пейзажи «сочинялись» в мастерской. На вторую половину XIX века приходится расцвет реалистического пейзажа (основы которого были заложены ещё в творчестве А. Г. Венецианова и А. А. Иванова). Преодолевая искусственность и театрализованность академического пейзажа, русские художники обращались к родной природе (Л. Л. Каменев, М. К. Клодт). В конце XIX века линия эмоционально-лирического пейзажа находит продолжение в так называемом пейзаже настроения; к такого рода пейзажам относятся отмеченные мягкой созерцательностью произведения В. Д. Поленова и особенно полотна И. И. Левитана, сочетавшего психологизм и тончайшую передачу состояний природы с возвышенно-философским толкованием пейзажных мотивов. С середины XIX века в пейзажной живописи окончательно утвердился *пленэр*. В дальнейшей эволюции пейзажа важнейшую роль сыграл импрессионизм, оказавший влияние на творчество почти всех серьёзных живописцев России. Сложной оказалась впоследствии судьба «русского импрессионизма». В 30-е годы XX века отрицательное отношение к «этюдничеству» искалечило множество судеб художников. Импрессионисты не первые открыли пленэрную живопись, но именно для них пленэр стал средством восхищения моментом состояния природы, её светом и цветом. Импрессионисты считали работу на пленэре непременным условием создания пейзажного образа.

Русская школа пейзажа XIX–XX веков и французский импрессионизм являются бесценным опытом и основой для формирования эстетического вкуса у творческой личности. Опираясь на этот опыт, наша школа стремится научить юных художников видеть красоту окружающего мира, грамотно изображать и использовать накопленный материал в творческих работах.

Художественная школа является первой ступенью в профессиональном художественном образовании детей. Обучаясь в художественной школе, они получают массу знаний и умений в разных областях искусства. В последнее время преподаватели ДХШ сталкиваются с проблемой уменьшения у подростков визуальной памяти, развиваемой наблюдательностью. В образовательных программах не достаточно заданий, стимулирующих желание учащегося оглянуться вокруг, запечатлеть увиденное и затем применить натурный опыт в творческих работах. Вследствие этого в композициях учащихся пейзаж получается не достоверным, законы плановости и воздушной перспективы обозначены слабо, колористический образ не гармоничен, состояние природы отражено приблизительно. В связи с этим роль пленэра в образовательном процессе художествен-

ной школы существенно возрастает. Натура на пленэре должна стать для юного художника учителем, открытой книгой, чем всегда была для профессионального художника. В наше время, когда техномир завоевал все сферы жизни человека, а достижения технического прогресса постепенно заменяют рукотворное творчество, актуальность привлечения внимания детей к эстетике природы возрастает. Пейзажная живопись и графика способна вдохновить юного художника на творческую работу, дать ему возможность насладиться разнообразием состояний и образов природы, архитектурой родного города и дальних стран. Задача преподавателя и школы создать для этого все возможные условия.

Далее в статье описывается опыт ДХШ № 19 в решении этой проблемы.

Целями деятельности МАОУДО «ДХШ № 19» являются:

- выявление одаренных детей в области изобразительного искусства;
- создание оптимальных организационно-педагогических условий для художественного образования и эстетического воспитания детей, приобретения ими знаний, умений и навыков в области изобразительного искусства, опыта творческой деятельности;
- подготовка наиболее одарённых детей к поступлению в образовательные учреждения, реализующие профессиональные образовательные программы в области изобразительного искусства.

Основной частью образовательного процесса в художественной школе считаются аудиторные занятия, то есть работа в мастерских и классах. Дополнительная предпрофессиональная общеобразовательная программа в области изобразительного искусства «ЖИВОПИСЬ» включает предмет «Пленэр» в обязательную часть вместе с «Рисунком», «Живописью», «Композицией» и «Историей изобразительного искусства». Известно, что обучение художника не полноценно без работы с натуры. Развивая фантазию и воображение у детей младшего возраста, преподаватель неизбежно привлекает внимание ребёнка к наблюдению окружающего мира. В последующем обучении умение и желание учащихся наблюдать всё и везде приобретает более чёткие цели, входит в привычку юного художника. Этот опыт начинает накапливаться с первого класса, ежегодно дополняясь беседами по истории искусства, а затем выходом на пленэр. В процессе работы над заданиями по композиции в 1-м классе учащимся задаются домашние задания по наблюдению за осенней природой. Дети самостоятельно изучают формы стволов и крон деревьев, оттенки неба, облаков, листвы и травы. Выполняются небольшие зарисовки и этюды на даче, из окна своей комнаты, гуляя в парке. Постепенно учащиеся привыкают выполнять домашние эскизы и зарисовки, наблюдать природу и весь окружающий мир. На примере работ художников на уроках истории изобразительного искусства

преподаватель приводит учащихся к выводу, что любая творческая работа невозможна без натуральных наблюдений и подготовительной разработки замысла. На уроках рисунка и живописи в первом классе дети изучают и изображают листья, фрукты, мелкие предметы, стараясь передать все нюансы их тона, цвета и объёма (рис. 1).



Рисунок 1. Урок рисунка в 1-м классе

Здесь закладываются основы навыков работы над деталями природы, что пригодится им на пленэре. Когда же учащиеся начинают работать над натюрмортом, сначала простым, а потом всё более сложным, преподаватель вместе с детьми анализирует и разбирает тоновые и цветовые качества натюрморта, обсуждает варианты его композиционного и колористического решения. В процессе работы с натуры в мастерской учащиеся на практике понимают законы воздушной перспективы (рис. 2). Многие задания по композиции по программе «Живопись» также неразрывно связаны со сбором натурального пейзажного материала перед выходом на формат. Вместе с освоением законов композиции, развитием изобразительных навыков дети учатся воспринимать окружающий их мир как нечто привлекательное и бесконечно интересное, наполненное неожиданными открытиями (рис. 3).



Рисунок 2. Урок живописи в 3-м классе



Рисунок 3. Урок композиции в 4-м классе

Средства для формирования мотивации у обучающихся к пленэрной деятельности:

- исследование и просвещение (уроки истории изобразительного искусства, подготовка рефератов, презентаций, посещение выставок, просмотр фильмов);
- соревнование (конкурсы лучших пленэрных работ, презентаций, сочинений и выступлений);
- копирование (копирование работ художников для изучения техник и приёмов, колористической и графической гармонии);
- визуализация результата (участие в выставках, просмотрах, размещение работ в соцсетях);
- поощрение успехов (победы в конкурсах, стипендии по итогам побед, персональные выставки).

Методы оптимизации пленэрных занятий:

- знакомство с интересными уголками родного города;
- загородные поездки, на речку, в лес, в деревню, на дачу;
- творческое общение (мастер-классы художников на пленэре, посещение выставок и мастерских художников);
- заграничные поездки с одарёнными детьми.

Результаты прохождения пленэрной практики в художественной школе:

- развитие чувства патриотизма, умения любоваться и восхищаться красотой родного края;
- совершенствование умений и навыков, повышение творческой активности и расширение творческих возможностей учащихся;
- совершенствование качеств творческой личности при адекватном восприятии эстетики окружающего мира;
- положительная динамика предпрофессиональной направленности;
- выявление и поддержка художественно одаренных, творчески мыслящих детей;
- формирование художественного фонда пленэрных работ;
- развитие коммуникаций с образовательными учреждениями культуры и искусства;
- повышение статуса художественной школы в современном обществе.

Процесс эмоциональной и теоретической подготовки к летней практике на пленэре начинается в стенах школы в конце учебного года. ДХШ № 19 разрабатывает и внедряет в учебный процесс проекты, одной из целей которых является: формирование мотивации у обучающихся к пле-

нэрной деятельности. В рамках этих проектов проводятся конкурсы, выставки, мастер-классы, конференции, творческие встречи. Например, в 2017 году вдохновить учащихся помогла школьная конференция «Природа как источник вдохновения». В рамках конференции проводился конкурс презентаций по истории искусства для учащихся 3–4-х классов на тему «Живая природа в работах художников». Победители конкурса представляли свои работы на видеостене в картинной галерее детского творчества во время проведения конференции. В рамках проекта прошел интерактивный мастер-класс для 3–4-х классов преподавателя ДХШ № 19 Е. М. Дехандт «Этюд многопланового пейзажа в технике акварельной живописи», где учащиеся вдохновились лёгкостью и воздушностью акварели художницы и попробовали параллельно повторить её приёмы работы над этюдом.

Ещё одним вдохновляющим приёмом перед пленэром является копирование работ художников. Копирование очень полезно для юного художника. Ему предоставляется возможность прикоснуться к таинству вдохновения автора при работе над этюдом или зарисовкой, попытаться повторить мазок, приём письма или штриха, добиться гармоничности колористического образа автора, его эмоциональности или покоя. Результатом копирования для учащихся является удовлетворение работой и стимул на дальнейшую творческую деятельность на пленэре.

И вот, после напряжённого учебного года, учащиеся выходят на летнюю практику. Для преподавателя это возможность сблизиться с детьми, сменив обстановку урока в мастерской на свободное общение и работу на свежем воздухе. В художественной школе летняя практика является итогом учебного года, поэтому преподаватель может оценить результат своей обучающей деятельности. Работая в мастерской, юные художники учатся восхищаться натюрмортом, созерцать его, изучать, изображая, совершенствовать свои живописные и графические навыки. В отличие от уроков в стенах школы, пленэрные занятия заставляют детей улавливать мимолётные черты натуры, гармонию её ежеминутного образа. Первый пленэр – самый сложный, потому что условия для рисования на открытом воздухе для первоклассников непривычны и экстремальны. Сложность состоит в том, что характер природы очень переменчив. Цветовые и тоновые отношения очень быстро меняются, это зависит от движения солнца и от изменения погодных условий. Рассеянное освещение создаёт обилие меняющихся рефлексов, а свет и тень постоянно движутся. Так что ученик вынужден писать и рисовать быстро, чтобы суметь «ухватить» саму суть состояния натуры в данный

момент. Разнообразие состояний природы учащиеся могут наблюдать не только визуально, им предоставляется возможность физически ощутить промозглость дождливого ветреного дня и палящее летнее солнце.

В первом классе задания по программе «Пленэр» направлены на изучение и штудирование мелких природных элементов (цветы, травы, листья, ветки и стволы деревьев) как в тоне, так и в цвете. Примером для учащихся являются работы из методфонда школы, репродукции работ художников и показ этапов работы преподавателем. Дети учатся любоваться лепестками одуванчика, прожилками листика, рассматривать и рисовать затейливый узор на крылышках бабочки и находить разнообразие оттенков травинки. Если всё получается, дети обязательно будут рады результату своей работы и захотят рисовать ещё и ещё. Во втором классе задачи усложняются. Учащиеся рисуют и пишут несложные пейзажи, осваивая законы плановости и воздушной перспективы, стараясь уловить тоновые и цветовые отношения данного момента в состоянии природы. Задания по программе «Пленэр» в третьем и четвёртом классе ставят перед учащимися цели передачи образности, грамотности композиционных решений многоплановых пейзажей с архитектурными элементами (рис. 4, 5).



Рисунок 4. Пленэр на улицах г. Кемерово



Рисунок 5. Пленэрные работы учащихся 3-го класса

Стремление к гармоничности, цельности, завершённости задуманного образа пейзажа становятся в старших классах основными целями на пленэре. Здесь на помощь приходят опыт, чутьё, интуиция юного художника, его природный дар – подсознательно чувствовать и применять законы композиции и воздушной перспективы. Задача преподавателя раскрыть, развить, направить эти качества и не только совершенствовать в юной личности знания и навыки, но и дать ей творческую свободу.

Работе на открытом воздухе в художественной школе отводится 28 часов в конце каждого года, половина этого времени – 14 часов – на живопись и 14 часов – на рисунок. Это очень мало. Поэтому в ДХШ № 19 вошли в практику выездные пленэры в России и за рубежом по программе для одарённых детей. Мы выезжали в далёкий Тунис с учащимися 5-го класса. Преподаватели рисовали и писали вместе с детьми, не сумев остаться равнодушными к местному африканскому колориту. Конечно, это восхищение было общим. Детям хотелось успеть запечатлеть как можно больше характерных уголков Туниса. Мы, в свою очередь, деликатно направляли их на выбор самого яркого сюжета, давая детям возможность свободно творить. Выездные пленэры очень вдохновляют учащихся на дальнейшее свободное творчество. Видя результат своего труда, а не мертвое фото, учащиеся чувствуют себя настоящими художниками, они гордятся своими успехами и радуются успехам друзей. На таких пленэрах поднимается авторитет преподавателя, который работает рядом. Если преподаватель эмоционально выложился на пленэре, заразил детей и влюбил в красоту бесконечного мира, то миссия его выполнена.

Такого рода выездных пленэров было уже четыре: Тунис, Чехия, Черногория и Венгрия (рис. 6, 7). Результатом поездок всегда становятся отчётные выставки, презентации, доклады, участие и победы в конкурсах пленэрных работ.



Рисунок 6. Пленэр. Черногория. Чехия



Рисунок 7. Работы учащихся с выездных пленэров

В ДХШ № 19 развивается система подготовки к пленэру и оптимальные методы его проведения. В результате формируется богатый фонд пленэрных работ учащихся и преподавателей. В картинной галерее детского творчества стали уже традиционными выставки пленэрных работ учащихся ДХШ № 19.

Информация о наших пленэрах, фотоотчёты, а также виртуальные выставки мы представляем и в сети Интернет: на сайте школы, на странице школы в Facebook и на сайте УКС и МП г. Кемерово «Музеон». На основе полученных впечатлений и опыта на пленэре, в течение учебного года учащиеся выполняют более грамотные творческие композиции. А главное, что пленэр и пейзажная живопись для юных художников стали одним из любимых видов творчества.

Литература

1. Бесчастнов Н. П. Графика пейзажа: учеб. пособие для студентов вузов. – М.: Владос, 2008. – 301 с.
2. Жабцев В. М. Пейзаж в русской живописи. – Минск: Харвест, 2008. – 128 с.
3. Искусство в школе [Электронный ресурс]: науч.-метод. журн. – URL: <http://art-inschool.ru/article/memory-of-the-artist>.
4. Маслов Н. Я. Пленэр. Практика по изобразительному искусству. – М.: Просвещение, 1984. – 112 с.
5. Программа по учебному предмету «Пленэр». Дополнительная предпрофессиональная общеобразовательная программа в области изобразительного искусства «Живопись» / сост. преподаватели МАОУДО «ДХШ № 19». – Кемерово, 2013. – 19 с.

References

1. Beschastnov N. P. Grafika peyzazha: ucheb. posobie dlya studentov vuzov. – M.: Vlados, 2008. – 301 s.
2. Zhabtsev V. M. Peyzazh v russkoy zhivopisi. – Minsk: Kharvest, 2008. – 128 s.

3. Iskusstvo v shkole [Elektronnyy resurs]: nauch.-metod. zhurn. – URL: <http://art-inschool.ru/article/memory-of-the-artist>.
4. Maslov N. Ya. Plener. Praktika po izobrazitel'nomu iskusstvu. – M.: Prosveshchenie, 1984. – 112 s.
5. Programma po uchebnomu predmetu "Plener". Dopolnitel'naya predprofessional'naya obshcheobrazovatel'naya programma v oblasti izobrazitel'nogo iskusstva "Zhivopis'" / sost. преподаватели MAOUDO "DKhSh № 19". – Kemerovo, 2013. – 19 s.

УДК 7.021.22

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ УЧАЩИХСЯ ДЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ СТАНКОВОЙ КОМПОЗИЦИИ

Боровинская Анастасия Викторовна, студентка 4-го курса, направление «Педагогическое образование», профиль «Художественное образование», Институт искусств, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ). E-mail: nastya.borovinskaya@mail.ru

Актуальность проблемы развития творческого мышления и процесса овладения художественными знаниями и умениями обусловлена возрастающей потребностью общества в людях, способных творчески подходить к любым изменениям, нетрадиционно и качественно решать существующие проблемы, обусловлена ускорением темпов развития общества и, как следствие, необходимостью подготовки людей к жизни в быстро меняющихся условиях. В данной статье рассматриваются возрастные особенности, которые необходимо учитывать при развитии творческого мышления подростков.

Ключевые слова: мышление, творческое мышление, детская художественная школа, станковая композиция, подростки.

DEVELOPING STUDENTS' CREATIVE THINKING WHILE STUDYING EASEL COMPOSITION AT CHILDREN'S ART SCHOOL

Anastasiya V. Borovinskaya, the 4th-year Student, Direction "Pedagogical Education", Profile "Art Education", Institute of Art, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: nastya.borovinskaya@mail.ru

The importance for developing creative thinking and the process of mastering knowledge is determined by increasing need of society in people who are able to approach creatively any changes, nonconventionally and qualitatively solve existing problems. And also it is caused by the acceleration development of the society and, as a consequence, the necessity to prepare people for life in rapidly changing conditions. The article also considers the age features which should be taken into account while developing the creative thinking of teenagers.

Keywords: thinking, creative thinking, children's art school, easel composition, teenagers.

Изобразительная деятельность учащихся детской художественной школы, осуществляемая в условиях реализации дополнительных предпрофессиональных образовательных программ в области изобразительного искусства («Живопись», «Декоративно-прикладное творчество»), и освоение этих программ способствуют формированию творческой личности обучающегося и, как следствие, последовательному развитию психических процессов личности – ощущение, восприятие, мышление, представление, воображение.

Известно, что в понятие «возрастные психологические особенности» входят индивидуальные свойства личности, его психики, закономерно меняющейся как на стадии взросления человека, так и в процессе занятий конкретной творческой деятельностью. Характеристика возрастных психологических качеств базируется на выявлении психологического содержания процесса развития умственных способностей и воспитания личности на методических этапах онтогенеза. Возрастные психологические особенности формируют не просто бессознательный набор разнообразных свойств, а определенную сложную систему связанных между собой качеств, в том числе познавательные, мотивационные, эмоциональные, перцептивные и другие особенности, а также характер общения и деятельности учащихся [1].

В процессе изобразительной деятельности у учащихся проявляются последовательно ощущение, восприятие, мышление, представление, воображение. Процесс познания начинается с восприятия, в основе его лежат ощущения, которые возникают в чувствительных рецепторах и передаются в центральную нервную систему. Далее их расшифровкой занимаются большие полушария мозга. В результате создается первичный образ с натуры (окружающей действительности). Апперцепция (восприятие) формируется с учетом первых зрительных впечатлений, прошлого опыта, изобразительной деятельности и конкретной установки на процесс изображения.

Установка – это очень важная учебная или творческая задача, которая ставится педагогом или самим учащимся. Кроме установки на восприятие влияет ценностная ориентационная деятельность учащегося. Конечная информация, которая составляет знания учащегося об изображаемой натуре, не совсем объективна, но на основе этой информации, которую дают ощущения и восприятие, а также ранее приобретенный опыт и практические явления, создается художественный образ. На этапе восприятия начинается формирование художественного замысла изображаемой станковой композиции. Процесс формирования замысла сопровождается обязательным процессом эскизирования.

К механизмам мышления, в том числе и творческого, следует отнести:

1. *Анализ и синтез.*

Анализ на занятиях по станковой композиции, которая всегда имеет определенную тематику, связан с тем, что любой сюжет в этой композиции складывается из отдельных элементов. Поэтому учащиеся на первом этапе проводят анализ композиции, разделяя ее на части и исследуют каждую часть в отдельности. С этим связаны многочисленные зарисовки отдельных элементов станковой композиции, в том числе и зарисовки с натуры. Анализ помогает произвести мысленное выделение в целостной композиции ее отдельных свойств, признаков, сторон: например, мысленное выделение цвета, формы предмета, отдельных особенностей фигуры человека и др.

Синтез как процесс, противоположный анализу, позволяет мысленно соединить отдельные части в единое целое. После анализа композиции учащиеся устанавливают взаимодействия и связи частей композиции как единого целого. В выполнении станковой композиции на заданную тему после поиска и отработки элементов происходит соединение их в целостную сюжетно-тематическую композицию. Анализ и синтез представляют единый взаимосвязанный процесс.

2. *Аналогия* – это метод познания, при котором наличие сходства и совпадение признаков объекта изображения с ранее познанными объектами позволяет предположить сходство и других признаков. При работе над станковой композицией учащиеся изучают опыт художников, их работы в этой же тематике, тем самым выявляются признаки, сходные с тем, что изображают учащиеся в сюжете станковой композиции.

3. *Абстрагирование* – это прием, который заключается в отключении внимания от несущественной детали или объекта. Учащийся решает, на что следует обратить внимание, на какой элемент, и старается подчеркнуть его важность.

4. *Конкретизация* – это процесс определения необходимых для создания композиции деталей. По сути происходит детализация изображаемых элементов, поэтому на переднем плане они прорабатываются в художественном материале лучше, чем на втором и третьем плане (если это пространственная композиция). Подчеркиваются важные детали.

5. *Сравнение* – это одно из многофункциональных действий, позволяющее устанавливать различие и сходство между объектами изображения и материальными объектами.

Представление – это психически-познавательный процесс, основанный на научных знаниях о предмете и законах изобразительной деятельности.

Мышление – это высшая форма познавательной деятельности человека, социально обусловленный психический процесс опосредованного и обобщенного отражения действительности, процесс поисков и открытия существенно нового.

Следует отметить, что в подростковом возрасте происходят серьезные изменения в мыслительных процессах, находящиеся в процессе перехода от наглядно-чувственной опоры к абстрактно-логической. Данный процесс является изменчивым, то есть разные мыслительные процессы переходят на понятийный уровень в разное время и с различной скоростью. В связи с этим особенностью умственного развития подростков является разный уровень форсированности сложным мыслительным процессом. Прежде всего возникает процесс классификации. Умозаключение по аналогии формируется позднее, затем формируются и причинно-следственные отношения.

Слабее всего в подростковом возрасте сформирован процесс обобщения. Обобщения учащихся этой возрастной категории отличаются ограниченностью и наивностью. Проблема мышления рассматривается, как с позиции психологии, так и с позиции художественно-творческой деятельности.

Творческое мышление – это независимый вид мышления, важнейший механизм, характеризующийся созданием качественно нового продукта, позволяющий находить новые, оригинальные, нестандартные способы решения возникающих проблем и способствующий всестороннему развитию личности. Учет психологических особенностей творческого мышления обучающихся позволяет строить эффективные психолого-педагогические системы его целенаправленного развития [2].

Развивать творческое мышление – значит формировать и совершенствовать мыслительные операции (анализ, синтез, сравнение и обобщение).

ние, классификацию, планирование, абстрагирование), вырабатывать такие характеристики мышления, как критичность, глубина, гибкость, широта, быстрота, вариативность, а также развивать воображение и обладать знаниями разного содержания.

Уровень мышления у учащихся 13–14 лет выражается в том, что важную роль в их речи начинают играть научные термины из теории изобразительного искусства. Усложнение и видоизменение интенсивности познавательных процессов, сказывается на умении воспринимать и создавать объемно-пространственную форму, несложный сюжет, индивидуальный образ, например, сюжет из повседневной и праздничной жизни, с использованием комплекса основных средств композиции, в том числе простейших перспективных построений. В возрасте 13–14 лет подростки опираются на способы механического запоминания, недостаточно используя приемы смыслового запоминания. Начинают ощущать и моделировать объемную форму. У подростков появляется критическое отношение к выполненной творческой работе, неуверенность в своих потенциальных возможностях, и даже в некоторых случаях происходит полный отказ от выполнения задания. Вместе с тем некоторые подростки стремятся к тщательному изучению натуры в процессе подготовки к выполнению сюжетной композиции: проявляется интерес к изучению формы, тона, фактуры, освещения, воздушной среды, состояния природы, при этом активно проявляется отношение к окружающей жизни. Но в некоторых случаях можно выстраивать уроки без опоры на натуру, так как у учащихся уже имеется накопленный опыт наблюдения за окружающей действительностью, а значит выполнение творческой сюжетной композиции можно выстраивать на основе имеющихся представлений [3, с. 304].

Е. В. Шорохов определил композицию как «процесс сочинения художественного произведения, составление его частей во взаимосвязи друг с другом... с использованием своеобразного комплекса средств раскрытия содержания и замысла» [3, с. 5]. Художник-педагог отмечал, что композиции «присущи объективно существующие закономерности и принципы, она является сосредоточием идейно-творческого начала в изобразительном искусстве и обладает свойством глубоко, внутренне убедительно показать явление в художественных образах» [3, с. 6]. Поэтому процесс выполнения сюжетной композиции связан с построением художественного образа с использованием выразительных средств композиции.

Формирования идейного замысла – это процесс, в ходе которого возникают ассоциации в осмыслении поиска сюжета для композиции, за счет чего учащийся надолго сосредотачивается на одной цели, что являет-

ся важной предпосылкой к продуктивному творческому процессу. Творческое воображение рождает принципиально новые идеи и представления, и ему принадлежит решающая роль в процессе поиска, но для этого нужна мотивационная идея, которая является организующим началом.

При слабо организованном обучении учащиеся детской художественной школы нередко выполняют композиции, чрезвычайно простые по идейному замыслу, в которых не прослеживается смысловая связь между изобразительными элементами. Недостаточно рисунков, в которых композиция полностью сохраняет свою мысль.

При организации и проведении наблюдений в связи с предстоящим выполнением композиций необходимо учитывать особенности подросткового восприятия и использовать такие приемы, как: постановка задачи на преднамеренное наблюдение («конкретная задача»); ее дробление на ряд более мелких; систематичность и планомерность наблюдений. Для учащихся третьих классов детской художественной школы свойственным является то, что сначала они анализируют части целого, а затем синтезируют. Поэтому они способны из увиденного выделить главное.

Для получения выразительной станковой композиции, необходимо придумать такой замысел, который бы полностью отражал выбранную учащимися тему. При формировании замысла происходит ряд этапов в построении композиции. Первым из них является ассоциация, благодаря которой и появляется идейный замысел на уровне интереса. Вторым этапом служит познание, то есть изучение данной темы, из которой и будет строиться замысел. Третьим этапом является сам замысел, который формируется в ходе собранной информации в процессе познания. Четвертым этапом служит практический этап на уровне форэскизов, в котором производятся наброски имеющегося как идейного, так и комплексного замысла. Пятым этапом служит кратковременно тренировочная деятельность. На этом этапе происходит подбор нужного формата, контраста, цветовых решений с целью усиления выразительности будущей нашей композиции. И заключительным шестым этапом служит длительная творческая деятельность, которая строится с учетом всех композиционных особенностей.

В педагогической деятельности применяют особые методы художественно-эстетического воспитания. Педагог должен правильно подобрать, какой метод воздействия лучше подойдет для конкретного занятия: наблюдения за природой и общественной жизнью людей; выполнение практических и творческих работ; проведение бесед по картинам, дидактические и ролевые игры, демонстрация приёмов работы, показ учебных фильмов и методических пособий и т. д.

Данные методы и формы преподавания формируют у учащихся умения ставить и решать задачу, планировать последовательность действий и выбирать необходимые средства и способы их выполнения. В процессе обучения младших школьников особое значение имеют наглядные пособия, иллюстрации, картины художников, примеры выполненных работ. Даже очень хорошее и доходчивое объяснение учебного материала важно подкрепить не только показом или практической работой, но и примерами работ мастеров живописи. Принцип наглядности Я. А. Коменский справедливо считал «золотым правилом» дидактики, ибо «ничего нет в уме, чего не было в ощущениях». Полноценное обучение должно опираться на чувственный опыт учащихся, на его непосредственные наблюдения окружающей действительности. Принцип наглядности соответствует основным видам мышления (наглядно-действенное, наглядно-образное) младшего школьника. Метод наглядности способствует развитию художественного восприятия. Он базируется на восприятии детьми творчества различных художников и помогает приобретению собственных творческих навыков, развивает духовно, помогает сформироваться художественным впечатлениям, воспитывает эстетический вкус.

Таким образом, развитие творческого мышления учащихся детской художественной школы возможно, только при учете их возрастных и психологических особенностей. Целенаправленное активное обучение дает возможность учащимся накапливать необходимые художественный опыт и умения для успешного формирования творческого мышления.

Литература

1. Возрастная периодизация (понятие возраста, возрастных особенностей, структуры возраста) [Электронный ресурс]. – URL: http://studopedia.ru/10_257843_vozrastnaya-periodizatsiya-ponyatie-vozrasta-vozzrastnih-osobennostey-strukturi-vozrasta.html (дата обращения: 08.03.2017).
2. Ольшанская Е. Н. Современные проблемы развития творческого мышления студентов архитектурных специальностей средствами живописи [Электронный ресурс]. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21156195> (дата обращения: 17.03.2017).
3. Шорохов В. Е. Основы композиции. – М.: Просвещение, 1979. – 304 с.

References

1. Vozrastnaya periodizatsiya (ponyatie vozrasta, vozzrastnykh osobennostey, struktury vozrasta) [Elektronnyy resurs]. – URL: http://studopedia.ru/10_257843_vozrastnaya-periodizatsiya-ponyatie-vozrasta-vozzrastnih-osobennostey-strukturi-vozrasta.html (data obrashcheniya: 08.03.2017).

2. Ol'shanskaya E. N. Sovremennye problemy razvitiya tvorcheskogo myshleniya studentov arkhitekturnykh spetsial'nostey sredstvami zhivopisi [Elektronnyy resurs]. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21156195> (data obrashcheniya: 17.03.2017).
3. Shorokhov V. E. Osnovy kompozitsii. – M.: Prosveshchenie, 1979. – 304 s.

УДК 75.03

ФОРМОТВОРЧЕСТВО ЮРИЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА БЕЛОКРИНИЦКОГО

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

В статье выявлены особенности становления творчества кемеровского художника Юрия Александровича Белокриницкого. Автор представил описание этапа становления творческого метода Ю. А. Белокриницкого и охарактеризовал приемы художника.

Ключевые слова: формотворчество, живопись, кемеровское искусство, группа бедная Лиза.

FORM CREATIVITY OF YURIY A. BELOKRINITSKIY

Natalya S. Popova, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Culturology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: bublikova2007@yandex.ru

The article reveals the creative features of Yuriy A. Belokrinitskiy, the Kemerovo artist. The author of the article presented a development stage description of the creative method of Yuriy A. Belokrinitskiy and characterized his techniques.

Keywords: form creativity, painting, Kemerovo art, poor Lisa group.

Рассуждения о современном искусстве российских регионов укладываются в несколько стереотипных логических конструкций. Во-первых, о региональном изобразительном искусстве следует говорить в контексте отражения общероссийских художественных тенденций, в сравнении со столичными процессами выявляя особенности развития искусства

данного региона. Следует отметить, что такой подход – самый распространенный, если исследователь ставит себе цель проанализировать процессы в региональной художественной культуре. Менее популярно в научной литературе, но наиболее обсуждаемо в дискуссиях об искусстве сравнение процессов в искусстве близких регионов как территориально, так и исторически. Данные исследования синхронности и асинхронности в развитии искусства регионов важны для понимания внутренних процессов провинциального искусства России, для самоанализа художественной среды региона.

Вторым, не менее популярным подходом к изучению регионального искусства являются монографические статьи, посвященные творчеству крупного художника, внесшего вклад в развитие искусства региона. Особенностью такого рода исследования становится сосредоточение автора на выявлении творческого кредо мастера, его вклада в обогащение художественной культуры. Однако описанные подходы трудно применить к исследованию творчества художника, работающего в русле региональных тенденций формотворчества. Невозможность использования описанных выше подходов обусловлена характером протекания тенденций нонконформизма в провинции, их дистанцированностью от процессов столичного нонконформизма и замкнутостью творческих поисков региональных художников.

Наиболее плодотворным подходом видится сопоставление этапов творчества художника с процессами в художественной культуре региона. В данной статье рассмотрено творчество кемеровского художника Юрия Александровича Белокриницкого в контексте становления обширного художественного течения кемеровского искусства, направленного на поиск новой формы.

В 1990-е годы в изобразительном искусстве Кузбасса состоялся уникальный эксперимент формообразования. Результатом этого эксперимента стал индивидуальный творческий поиск целого круга кемеровских художников. Молодые живописцы и скульпторы, ориентированные на активный поиск новых способов самовыражения, объединились в группу «Бедная Лиза». В число участников группы вошли Александр Чумашвили, Юрий Юрасов, Андрей Дрозд, Сергей Червов, Юрий Белокриницкий, Александр Новиков, Алексей Хмелевской. Художников «Бедной Лизы» объединял общий дух куража, хулиганства, игры с устоявшимися в культуре образами. Можно утверждать, что группа «Бедная Лиза» тяготела к постмодернистской игре, однако в области формообразования художники группы проводили и собственный формотворческий эксперимент.

Созвучно коллегам, Юрий Белокриницкий самостоятельно проводил поиск новой художественной формы. Основой его творческого кредо стало соединение объемно-плоскостного решения работы и декоративной, абстрагированной от формы линейности. Предметный мир в произведениях Ю. А. Белокриницкого конкретен не своей реалистичностью, а единым объемно-плоскостным решением и авторскими приемами цветопередачи и трактовки линии. При многообразии приемов формообразования в творчестве художник в каждом своем произведении выбирает те приемы, которые дадут точную трактовку внутренней форме предмета, сложившейся в его восприятии.

Белокриницкий в жизни и в творчестве подчеркнуто не миссионер и не проповедник. Он никогда не навязывает свою точку зрения, не выводит свой четко сформулированный творческий метод в сферу идеального, единственно правильного и необходимого в искусстве направления. В его работах нет даже доли нравоучения или морали.

Отношение к реалистической школе русского искусства у Юрия Белокриницкого тоже вполне понятное. Выразить это отношение можно такой формулировкой: признание достижений русского реалистического искусства, понимание его ценности, отказ от использования его формально-содержательного корпуса в своем творчестве. В мастерской художника хранится холст «Натюрморт с черепами», написанный в 1988 году под влиянием школы реалистического искусства (рис. 1).



Рисунок 1. Натюрморт с черепами, холст, масло, 87х141, 1988

Лаконичность и колористическая скупость в изображении близких по размеру глиняных сосудов и двух черепов придает произведению строгость. Произведение вызывает у зрителя спокойное размышление о тленности жизни. Художник разрабатывает тему без повышенного драматизма и назидательности. Лаконичность и тяготение к лапидарности формы, а также отказ от повышенной эмоциональности и драматизма станут отличительными чертами творческого метода Юрия Александровича Белокриницкого.

В реалистической манере в 2000 году написана работа «Адонис» (рис. 2). Однако реалистичность трактовки образа в данной работе обусловлена мемориальными задачами, которые поставил художник – запечатлеть образ Адониса, пса породы колли, близкого друга Ю. А. Белокриницкого. Но реалистичность трактовки образа не вычеркнула колористическую и линейную «затейливость». Художник оттеняет портретность Адониса графической и колористической выразительностью фона.



Рисунок 2. Адонис, холст, масло, 81,5х122,5, 2000

Становление творческого метода Юрия Александровича Белокриницкого проходило в творческом контакте с коллегами. Свобода в поиске формы как один из принципов группы «Бедная Лиза» позволял выбирать и искать новые композиционные и колористические приемы. В числе таких творческих экспериментов выполнены две, кардинально отличные друг от друга работы. В 1991 году написана картина «Дочь Олеся, пес

Адонис и бумажный змей», отсылающая нас к опытам формального экспериментаторства поставангардистов (рис. 3). А в 1998 году Юрий Александрович Белокриницкий написал и представил на зональной выставке картину «Морские раковины». В работе «Дочь Олеся, пес Адонис и бумажный змей» прямые жесткие линии и контрастный цвет. В работе «Морские раковины» линия витиеватая и ломаная, скрывающаяся за цветовым пятном. Колорит второй картины в противовес контрастности первой построен на сочетании ярких цветовых оттенков, объединенных общим бежевым тоном. Обе работы близки друг другу желанием художника полностью игнорировать пространство. Однако если в картине «Дочь Олеся, пес Адонис и бумажный змей» некоторая плановость намечена, то в «Морских раковинах» пространства не изображено вообще — на плоскости разбросаны морские раковины. При этом художник отрицает даже эту плоскость, разрушая ее цветом и движением кисти.



*Рисунок 3. Дочь Олеся, пес Адонис и бумажный змей,
холст, масло, 116х184, 1991*

Обобщая круг работ Ю. А. Белокриницкого 1990-х годов, трудно выявить тенденции. Как набор приемов, так и предмет изображения в каждой последующей картине противоречит предыдущим творческим находкам. Так, например, в работе «Букет “Павлин”» плоскостное решение и доминирующее декоративное значение фактурной тонкой линии претендует на новый художественный язык, найденный художником. Однако однажды найденное решение и техника не стала для Ю. А. Белокриницкого постоянной.

Концептуальный характер имеют две близкие по содержанию и художественному решению работы – «Напутствие», 1996 года (рис. 4), и реплика этого произведения, 2001 года (рис. 5). Эти работы интересны с точки зрения нескольких аспектов.



Рисунок 4. *Напутствие*, холст, масло, 140x150, 1996



Рисунок 5. *Напутствие*, холст, масло, 100x120, 2001

Во-первых, художник берет тему прохождения пути, который каждый человек должен пройти в одиночку. В обеих работах отмечается смирение, которое принимает странник и такое же умиротворение и спокойствие наставника. Характер образов передан замкнутой силуэтной линией, округлой и лаконичной, призванной отделить антропоморфные образы от плоскостности пространства вокруг. Идея смиренного принятия пути усиливается контрастностью антропоморфного образа и минималистического пространственного решения, а также условностью абстрактного деления плоскости на цветовые и фактурные пятна. Интересно, что в этих работах впервые проявляется прием повторения образов. Позже эту повторяемость образов и целых композиций Ю. А. Белокриницкий будет использовать часто, не только как способ оставления «для себя» проданной или подаренной работы, но и как путь сохранения найденного гармоничного сочетания формальных приемов и содержания произведения. Однако в повторении антропоморфных образов автор преследует другую цель – уточнить найденное гармоничное сочетание формальных и содержательных составляющих произведения. В работе 1996 года лаконичные антропоморфные фигуры контрастируют с дизайнерской по сути трактовкой линии и цветового пятна. В работе 2001 года антропоморфные фигуры, идентичные первой работе сочетаются с лаконичным по цвету и композиции пространственным решением.

В отдельную группу входят работы, выполненные в 1993 году: «Фото на память», «Цветут каштаны», «Парк культуры и отдыха», «Сумерки», «Тишина. Автопортрет» (рис. 6). Объединяет эту группу работ общий набор приемов – колорит, построенный на сочетании холодных серо-серебристых оттенков цветов, а также отличное от других работ построение формы посредством тонкой линии и контраста объемного и плоскостного решения. Эта группа работ также объединена общим подходом к интерпретации темы – во всех произведениях присутствует тихое раздумье автора, созерцание и одиночество. Среди работ этой группы есть автопортрет. Для Ю. А. Белокриницкого обращение к портретированию себя – редкость. Показательно, что художник выбирает именно эту трактовку собственного образа. Сосредоточенность, тихое размышление, лаконичность и минимализм характеризуют художника больше, чем похожесть черт лица. Интересно, что созданный им сплав интерпретации образов и набора выразительных средств больше не повторялся.



Рисунок 6. Тишина. Автопортрет, холст, масло, 90x100, 1993

В конце 2000-х годов индивидуальный стиль Ю. А. Белокриницкого приобрел свои законченные формы. Вместе с выверенным набором технических и композиционных приемов в творчестве появилась своя риторика и нарративность. Нарративность в творчестве художника включает в себя достаточно широкую гамму содержательных аспектов творчества.

Нарративность – личное высказывание художника – имеет исключительно субъективную платформу, и именно она как нельзя лучше передает специфику понимания содержательных основ творчества. Часто использование понятия «нарративность» применительно к творчеству художника упрощается до характеристики основанного на личном опыте художника описания действительности. Однако в отношении творчества Юрия Александровича нарративность представляется более сложным конструктом. Ю. А. Белокриницкий использует звучные цвета и строит на них контрастный колорит, оттеняя колористическое пятно фактурой и пластичной мазкой.

Эксперимент в сфере многозначности роли линии, проведенный художником в 1990-е годы также отразился на его индивидуальном стиле. В частности художник предпочитает очерчивать форму предмета жестким контуром, характеризуя и несколько преобразуя реальную форму предметов. Выразительность линейной основы живописи Ю. А. Белокриницкого становится объединяющей основой для контрастного сочетания объемного и плоскостного решения формы предмета. Примером современного стиля художника является работа «Ирисы», написанная в 2016 году (рис. 7).



Рисунок 7. Ирисы, холст, масло, 90х80, 2016

Резюмируя сказанное выше, необходимо отметить, что творчество Ю. А. Белокриницкого лежит в плоскости, созданной пересечением конструктивных и деструктивных векторов в искусстве Кузбасса и Сибири. Он относится к поколению людей, которое не желает говорить откровенно искренне о больших темах. Хотя большие темы, вечные истины, ценности лежат в основе их мировоззрения. Они впервые пришли к индивидуальному стилю, который сейчас понимается как личный нарратив.

Ю. А. Белокриницкий хочет уместить всю художественность на ребре одной фразы, приема. Его произведениям характерно намеренное очищение от лишних смыслов, лаконичность, жесткость и четкость в трактовке формы, а также влияние художественных процессов искусства 1960–1990-х годов, когда в живопись приходят черты постмодернисткой лапидарности художественной формы.

Чередую и варьируя приемы, он ищет гармоничное сочетание композиционного, линейного и живописного решения. Найдя гармонию, художник остается ей верен. Говорит на понятном для него языке, сформированном собственным творческим поиском. Художник с легкостью повторяет отработанную в других работах композицию, варьируя цвет, немного изменяя объемы и формы.

Раздел 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА

УДК 74

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА

Елисеенков Геннадий Симонович, профессор, заведующий кафедрой дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: plakatl4@mail.ru

Концептуальные проблемы современного дизайна включают целый спектр вопросов, подлежащих исследованию и осмыслению: терминологические, структурно-морфологические, концептуально-аксиологические. Художественные проблемы дизайна затрагивают вопросы художественной стилистики, формирование художественных и визуальных образов, художественных методов, графической интерпретации идей. К числу других актуальных проблем дизайна можно отнести медийные проблемы графического дизайна.

Ключевые слова: терминология дизайна, структура, морфология, художественная стилистика, медиа, стандартизация.

CONCEPTUAL AND ARTISTIC PROBLEMS OF MODERN DESIGN

Gennadiy S. Eliseenkov, Professor, Head of Design Department, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: plakatl4@mail.ru

Conceptual problems of modern design include a whole range of issues for studying and conceptualizing: terminological, morphological, structural, conceptual and ethical. Artistic design problems involve issues of artistic style, forming the artistic and visual images, artistic methods and graphical interpretation of ideas. Other relevant design problems can be attributed to media graphic design problems.

Keywords: design terminology, structure, morphology, artistic style, media, standardization.

Дизайн представляет собой динамично развивающуюся сферу художественно-проектной деятельности. Но теория и практика дизайна развиваются асинхронно, многие вопросы теории и практики рассогласованы, нет необходимой взаимосвязи между тенденциями развития современного дизайна и процессом их осмысления и интерпретации.

Необходимость анализа дизайна как современного проектно-художественного явления актуализируется, во-первых, стремительным развитием этого вида творчества, расширением сфер функционирования объектов дизайна, а во-вторых, недостаточным уровнем осмысления сущности, структуры, функций, процессов дизайна. В современных публикациях, как правило, констатируется лишь факт существования исторически сложившихся направлений и стилей дизайна, причем их функциональная сторона и качественная определенность трактуется по-разному.

Современная теория дизайна в достаточной степени освоила такой исследовательский пласт, каким являются вопросы истории дизайна [1]. Достаточно хорошо изучены предпосылки возникновения дизайна как профессии, вопросы становления дизайна в различных странах, деятельность первых образовательных организаций в сфере дизайна (Баухауз, ВХУТЕМАС, Ульмская школа и т. п.), особенности развития европейского, американского, японского, скандинавского дизайна.

Что касается осмысления современных процессов дизайна, то здесь теория намного отстает от динамичной практики. В результате чего сами практики дизайна пытаются выйти на осмысление своей деятельности, что приводит к еще большей разногласии и путанице в вопросах концептуального и художественного характера [2].

Если попытаться в концентрированном виде представить концептуальные и художественные проблемы современного дизайна, то они могут выглядеть следующим образом (табл. 1).

Таблица 1

**Концептуальные и художественные проблемы
современного дизайна**

Тип проблемных вопросов	Категория проблемных вопросов	Виды проблемных вопросов, требующих осмысления и разработки
Концептуальные проблемы	Терминологические	Термины, обозначающие направления и виды дизайна
		Термины, обозначающие процесс дизайна
		Термины, обозначающие средства и объекты дизайна

Тип проблемных вопросов	Категория проблемных вопросов	Виды проблемных вопросов, требующих осмысления и разработки
	Структурно-морфологические	Типология дизайна
		Соотношение направлений, типов и видов дизайна
		Модели дизайна
	Концептуально-аксиологические	Концепции дизайна (концепции-направления, концепции проектов)
		Концептуальные подходы к дизайн-проектированию
		Поиск и формирование идей
		Ценностные ориентации в дизайне
Художественные проблемы	Стилистика	Дизайн в структуре художественных стилей
		Стилистика дизайн-проектов
	Формирование образов	Создание художественных образов
		Создание визуальных образов
		Создание графических образов
	Художественные методы	Метод визуализации идеи
		Метод концептуализации образа
	Графическая интерпретация	Графическая символика
		Фотографика
		Шрифтографика
		Имиджевая графика

Происходящие в сфере дизайна процессы сопровождаются появлением и внедрением в профессиональный оборот соответствующей терминологии, что приводит к возникновению **терминологических проблем**. Суть этих проблем – в несоответствии терминов, дефиниций и понятий, объема и содержания понятий, в неоднозначной трактовке понятий, что затрудняет профессиональную коммуникацию.

Анализ применения терминологических единиц в дизайне выделяет три уровня функционирования терминологии: уровень обыденной терминологии, уровень специальной профессиональной терминологии, научный уровень терминологии.

Терминологические проблемы дизайна в систематизированном виде могут быть представлены следующим образом (табл. 2).

Терминологические проблемы дизайна

Виды проблемных вопросов, требующих осмысления и разработки	Термины, требующие научной интерпретации
Термины, обозначающие направления и виды дизайна	Арт-дизайн Веб-дизайн Фешн-дизайн Эксподизайн Футуродизайн Радикальный дизайн Минималистический дизайн Постмодернистский дизайн и др.
Термины, обозначающие процессы дизайна	Предпроектные дизайнерские исследования Концептуальное проектирование Концепции-направления Концептуальные подходы к проектированию Художественно-образное проектирование Визуально-графический образ Стилистика дизайна и др.
Термины, обозначающие средства и объекты дизайна	Айдентика Инфографика Фотографика Графическая символика Медиаграфика Имиджевая графика и др.

Терминологические проблемы дизайна во многом связаны с применением и обозначением различных видов графики: фотографии, имиджевой графики, суперграфики, пиктографики, инфографики, типографики и т. п.

Для систематизации терминологических единиц дизайна автором данной статьи были определены их специфические признаки и представлены в виде концептуальной графической модели, которая включает совокупность взаимосвязанных параметров [3]. Основополагающим параметром для построения модели послужили функции дизайна, которые реализуются в основных сферах применения дизайна, определяющих различные объекты проектирования. Для каждой из сфер применения дизайна характерны функциональные виды графики: инфографика, рекламографика, имиджграфика, типографика, медиаграфика. В свою очередь, каждый функциональный вид графики создается с помощью определен-

ного набора художественно-выразительных средств: пиктографики, изографики, схемографики, фотографики, цветографики, шрифтографики, суперграфики.

Структурно-морфологические проблемы дизайна требуют решения ряда вопросов, связанных с типологией и моделями дизайна, с соотношением направлений, типов и видов дизайна. Для решения этих вопросов нами были предложены модели дизайна на основе следующих параметров: структура, функции, процесс [4].

Структурно-объектная модель дизайна формируется на основе систематизации большого числа объектов дизайна, которые позволяют определить типы и виды дизайна в рассматриваемой модели в соответствии с типологией проектируемых объектов. Эта модель позволяет создать не только целостное представление о структуре дизайна, но и наметить интеграционные связи и отношения между различными типами и видами дизайна по объектным основаниям.

Формирование функциональной модели дизайна осуществляется на основе его сущностных функциональных характеристик, которые позволяют рассматривать данную модель как отражение различных направлений, видов и стилей дизайна, основанных на ведущих концепциях дизайна и выполняемых ими функциях. Функциональная модель дизайна представляет его четыре основные концептуальные направления: функциональный дизайн, художественный дизайн, альтернативный дизайн, тотальный дизайн.

Системно-деятельностная модель дизайна предполагает визуальное представление взаимосвязанных процессуальных блоков: анализ проблемной ситуации, концептуальное проектирование, художественно-образное проектирование, создание и функционирование артефактов. Данные компоненты отражают циклический характер дизайн-проектирования и основные этапы проектировочной деятельности субъекта дизайна. Тем самым деятельностная составляющая и системная структура дизайн-проектирования отражают направленность усилий субъекта, что проявляется в модели, где они создают условия функционирования субъекта.

Особенность системно-деятельностной модели дизайна состоит в том, что процессуальные блоки взаимосвязаны между собой и взаимно обусловлены. В разработанной модели уровни проектирования непосредственно взаимосвязаны, так как между концептуальным и художественно-образным проектированием трудно установить жесткую границу, поскольку концептуализация образа очень часто сопровождается визуализацией идеи.

Еще одна особенность системно-деятельностной модели заключается в визуализации взаимосвязи процесса и результата каждого функцио-

нально-процессуального этапа. Осмысление проблемной ситуации в дизайне в результате сложных познавательно-аналитических процессов приводит к формулированию цели дизайн-проектирования. Цель предусматривает проектирование и создание артефакта, функционирование которого предполагает желаемые изменения в художественной и информационной среде.

Концептуально-аксиологические проблемы современного дизайна связаны с разработкой концепции и определением концептуальных подходов к проектированию, с поиском и формированием идей, с ценностными ориентациями в дизайне.

Для решения этих проблем нами предложен целый ряд теоретических разработок. Прежде всего иерархия и дифференциация концепций: концепции-направления, концепции рационалистического плана, концепции художественного плана, концепции тотального проектирования и концепции альтернативного дизайна. Кроме того, предложен перечень концептуальных подходов к дизайн-проектированию: функциональный, художественный, рациональный, эмоциональный, конструктивный, морфологический, системный.

Для решения концептуально-аксиологических проблем также определены критерии продуктивности идеи дизайн-проекта: оригинальность, ценностное содержание, семантическое наполнение, логика обоснования. Для определения идеи предполагается использование методов поиска и формирования новых идей: ассоциации, аналогии, инверсии, комбинаторики и т. д.

Художественные проблемы современного дизайна связаны с разработкой и обоснованием стилистики дизайн-проектов, с созданием художественных, визуальных и графических образов, с художественными методами и графической интерпретацией идей и визуальных образов.

Стилистика дизайн-проектов определяется на основе таких понятий, как стиль эпохи, художественный стиль, корпоративный стиль и т. п. Создание образов дизайн-проекта дифференцируется путем создания художественных образов как процесса и результата художественного мышления, визуальных образов как процесса визуализации идеи и результата визуального мышления, графических образов как процесса и результата графической интерпретации идеи и визуального образа в конкретной знаково-символической форме. Визуальные и графические образы представляют собой наглядные образы, которые включают в себя чувственные образы восприятия и чувственно-логические образы воображения и представления.

Виды визуально-графических образов дифференцируются в зависимости от средств их создания: словесные (например, логотип), символические (например, знак-символ, икотип), изобразительные (например,

плакат), комбинированные. Представлены также критерии оценки визуально-графических образов: оригинальность, адекватность репрезентируемой идее, общая стилистика и признаки авторского стиля.

Художественные проблемы дизайна тесно связаны с использованием художественных методов: метода визуализации идеи и метода концептуализации образа. Метод визуализации идеи используется в соответствии с основными этапами дизайн-проектирования при переходе от второго этапа к третьему, это трансформация идеи в образ, а метод концептуализации образа – это осмысление полученного в результате поисков изображения, нахождение в нем определенной идеи, наделение этого изображения определенным семантическим содержанием, это движение в поисках от образа к идее.

Художественные проблемы дизайна затрагивают вопросы графической интерпретации идеи, образа, то есть вопросы кодирования информации с помощью различных художественно-графических средств как материально-знаковых носителей информации. Первую группу образуют смысловые средства визуализации информации, которые способны отражать и передавать смысловую информацию: изображения (графические, символические, схематические, фотоизображения и др.), текст (логотипы, вывески, указатели и др.), предметы (натуральные экспонаты, макеты, упаковка и т. п.). Вторую группу – художественно-графических средств составляют формообразующие компоненты: композиция, цвет, шрифт, пластика, графика, фактура.

В зависимости от способа воздействия в графическом дизайне используются различные способы кодирования информации. Если используется прямое воздействие, то в этом случае на первых позициях выступает текст как основной носитель информации, а графическое изображение может выполнять функции иллюстрации или аргументации. Если используется косвенное воздействие, то здесь на первый план выступает изображение как основной носитель смысловой информации, а текст выполняет вспомогательные функции. Графическая интерпретация предполагает использование различных видов графики: изографики, цветографики, схемографики, фотографики, шрифтографики, пиктографики, суперграфики.

Концептуально-художественные проблемы современного дизайна, в конечном итоге, трансформируются в **проблему профессионального мышления** дизайнера.

Структуру мышления дизайнера можно рассматривать в трех различных аспектах. Во-первых, с точки зрения содержания мышление дизайнера можно определить как концептуально-образное, поскольку основные идеи, концепции и визуальные образы являются предметом осмыс-

ления в любом дизайн-проекте посредством взаимосвязи концептуального и художественного мышления.

Во-вторых, по характеру и направленности мыслительных операций мышление дизайнера является дивергентным (творческим, разветвленным) в отличие от конвергентного (прямолинейного, алгоритмического).

В-третьих, по форме организации мыслительных процессов и способу фиксации их результатов мышление дизайнера является проектно-визуальным, так как мышление связано с проектированием артефактов и репрезентацией их в визуальной форме.

Мышление дизайнера специфично, поскольку оно выводится не только из особенностей познающего субъекта, но и из специфики познаваемого объекта. Поскольку объект познания в дизайне достаточно сложный в структурно-функциональном отношении, то для этого требуется достаточно сложная структура и характер взаимосвязи компонентов мышления для его отражения. Поэтому можно утверждать, что мышление дизайнера представляет собой сложный симбиоз компонентов научного, художественного, проектного и визуального мышления, а содержательной основой, предметом мышления является идея, концепция и визуальный образ.

Обозначенные концептуальные и художественные проблемы современного дизайна постоянно находятся в поле зрения преподавателей, занимающихся вопросами теории дизайна, и студентов, изучающих данные проблемы в образовательном процессе. В образовательную программу магистратуры по направлению 54.04.01 «Дизайн» введена дисциплина «Современные проблемы дизайна», а в образовательную программу ассистентуры-стажировки по специальности 54.09.03 «Искусство дизайна (графический дизайн)» – дисциплина «Актуальные проблемы проектно-художественного творчества и педагогики в области дизайна».

Литература

1. Ковешникова Н. А. История дизайна: учеб. пособие. – 4-е изд., стер. – М.: Омега-Л, 2015. – 256 с.: ил.
2. Крам Р. Инфографика. Визуальное представление данных. – СПб.: Питер, 2015. – 384 с.: ил.
3. Елисеенков Г. С. Терминологические проблемы графического дизайна // Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве: сб. науч. ст. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2016. – С. 61–70.
4. Елисеенков Г. С., Мхитарян Г. Ю. Дизайн-проектирование: учеб. пособие для магистратуры. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2016. – 150 с.: ил.

References

1. Koveschnikova N. A. Istoriya dizayna: ucheb. posobie. – 4-e izd., ster. – M.: Omega-L, 2015. – 256 s.: il.
2. Kram R. Infografika. Vizual'noe predstavlenie dannykh. – SPb.: Piter, 2015. – 384 s.: il.
3. Eliseenkov G. S. Terminologicheskie problemy graficheskogo dizayna // Vizual'nye iskusstva v sovremennom khudozhestvennom i informatsionnom prostranstve: sb. nauch. st. – Kemerovo: Kemerov. gos. in-t kul'tury, 2016. – S. 61–70.
4. Eliseenkov G. S., Mkhitaryan G. Yu. Dizayn-proektirovanie: ucheb. posobie dlya magistratury. – Kemerovo: Kemerov. gos. in-t kul'tury, 2016. – 150 s.: il.

УДК 74

К ПРОБЛЕМЕ СООТНОШЕНИЯ ПОНЯТИЙ «ХУДОЖНИК» И «ДИЗАЙНЕР», ИХ СУЩНОСТНЫХ ХАРАКТЕРИСТИК

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

В настоящей статье рассматривается вопрос взаимоотношения понятий «художник» и «дизайнер», их сущностных характеристик. Данная тема давно представляла большой интерес в учебно-педагогическом и культурологическом аспекте. Проблема сопоставления и противопоставления деятельности художника и дизайнера начала существовать с момента появления в художественном конструировании слова «дизайн». В настоящее время эта проблема вызывает много споров, она запутанна и не однозначна.

Автор статьи исследует формы воздействия и взаимодействия на целевую аудиторию произведений художников и продукции дизайнеров. Показан способ дифференциации восприятия продукта различной целевой аудиторией у художников и дизайнеров. Приведена сравнительная характеристика высказываний известных деятелей искусства и культуры по данному вопросу. Рассматривается вопрос функциональности и эстетической целесообразности как у художников, так и у дизайнеров.

Ключевые слова: дизайн, искусство, художник, дизайнер, художественное проектирование, образное мышление, проектное мышление.

RELATION BETWEEN THE “ARTIST” AND “DESIGNER” CONCEPTS AND THEIR MAIN CHARACTERISTICS

Ekaterina A. Bezrukova, Sr Instructor, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: raduga-ket@mail.ru

The article examines the relation between the “artist” and “designer” concepts and their main characteristics. This problem is interesting from educational, pedagogical and cultural point of view. The question of comparing and contrasting the artist and designer activities became actual since appearing the word “design” in the artistic design. Nowadays, it causes a lot of disputes, as it is not clear and obvious. The author studies the effects of artists’ works and designers’ products and on a target audience and shows the perception differentiation. The comparative characteristic of the famous scientists in the sphere of art and culture on this issue is presented. Also the author considers the issue of functionality and aesthetic appropriateness.

Keywords: design, art, artist, designer, art design, creative thinking, design thinking.

Проблема сопоставления деятельности художника и дизайнера существовала еще с того времени, как в начале XX века в результате бурного роста промышленного производства и стихийного формирования визуальных и функциональных свойств окружающей среды появилось само понятие «дизайн».

До этого времени еще в конце XIX века существовало понятие «промышленное искусство», как проектирование промышленных изделий быта и окружающей среды, выполненных с большой художественной выразительностью по определенному образцу индустриальными методами. Поначалу этот вид деятельности относился к разделу декоративно-прикладного искусства и воспринимался как ремесло. Позднее оно приобрело название «творческое искусство» и было направлено на создание уникальных проектов. А уже в начале XX века в результате развития современных технологий, а также благодаря усилиям движений учебно-творческих центров (Баухауз в Германии, ВХУТЕМАС в России) и художественно-промышленных объединений в обиход начинает входить понятие «дизайн», которое приобрело новый, более широкий смысл и теперь является целым направлением, применимым ко всем областям современной деятельности человека. В настоящее время о дизайне говорят уже как о «современном искусстве художественного конструирования», направленного на формирование эстетической и функционально-качественной предметной среды.

Вопрос о том, что разделяет дизайн и искусство, дизайнера и художника, – весьма спорный, запутанный и не имеет однозначного ответа. Можно рассмотреть несколько причин возникновения этого явления.

В настоящее время все чаще можно наблюдать такую картину, когда известный медийный человек в целях своей саморекламы или самопиара, пробуя себя в разных сферах творческой деятельности, показывая себя разносторонним и успешным человеком, создает какое-либо произведение и смело называет себя художником. Если же это произведение прикладного характера и имеет большой успех благодаря рекламе в сети Интернет, в различных социальных группах, он называет себя еще и дизайнером, тем самым создавая некую моду на определенный вид творческой деятельности. Как сказал итальянский дизайнер Гаэтано Пеше: «Дизайн теперь не только вопрос комфорта, он превратился в развлечение, в способ думать и выражать себя» [6]. Здесь можно добавить, что дизайн перешел в категорию моды.

Также среди многих практикующих известных дизайнеров существует мнение, что художником может стать определенно не каждый – это дар от Бога, а вот дизайнером может стать любой желающий. Для этого необходимо выучить всего несколько специальных компьютерных программ и иметь знание определенных практических приемов, а художественного образования иметь вовсе не обязательно и в некоторых случаях даже нежелательно.

Еще один пример возникает из разногласий между заказчиком и дизайнером. Нередко заказчик просит разработать уникальный дизайн-проект, который одновременно выглядел бы еще и как художественное произведение. Большинство заказчиков считают, что дизайн – это придание красивого облика чему-либо исключительно ради самой красоты, предпочитают красивую картинку, забывая о функциональности и практичности такого проекта.

Существует и другая ситуация взаимоотношений заказчика и дизайнера. В случае неудачного дизайна, когда визуально-графический образ проекта не работает, не понятен целевой аудитории и не выполняет свою практическую задачу, дизайнер, чаще всего начинающий, ищет оправдание в художественном аспекте своей работы. Фраза «я так вижу» говорит о работе дизайнера как о выражении своей авторской позиции: если художник посредством своего ремесла выражает свой внутренний мир, свое видение, то он может творить всё, что угодно, и это будет искусством! Так как дизайнер отчасти тоже художник, значит ему можно представить свое субъективное видение визуального образа проекта, даже ес-

ли оно никому не понятно! Поэтому подавляющее большинство людей, считающих себя дизайнерами, творят странные и непонятные вещи и несколько не сомневаются в том, что они занимаются дизайном.

Очень интересна точка зрения рекламистов, которые говорят, что дизайн не должен выполняться как художественное произведение, главное – его функциональность и практичность. В книге «Рекламисту о дизайне. Дизайнеру о рекламе» Сергей Пронин подчеркивает, что «дизайн в рекламе – вещь прикладная. Рекламист может не быть дизайнером, но дизайнер должен быть рекламистом... он не обязан быть развитым с художественной точки зрения, но должен чувствовать продукт и рынок» [4, с. 38]. Автор уточняет, что в рекламе нет ничего постоянного. Каждая ситуация требует индивидуального решения. Со временем меняются не просто технологии, меняется культура, меняются люди, воспринимающие рекламу, то есть меняется восприятие, все это необходимо учитывать при формировании идеи рекламы. Поэтому необходимо брать во внимание только то, что актуально в настоящем времени, что будет работать на эффективность рекламы и ее восприятие. Так как основная цель рекламы – убедить потенциального потребителя купить рекламируемый продукт, то дизайнеру необходимо стремиться в первую очередь не забывать об интересах клиента – ведь именно его задачи должна решать реклама, а увлечение чисто художественными проблемами уводит дизайнера от цели.

По мнению рекламистов, дизайн – это четко «спланированная структура, материализация идеи». А роль дизайнера в ней – это соединение всех элементов дизайна в единую картину – понятную и приятную для глаз потребителя. Для этого дизайнеру не обязательно быть художником [1].

В связи с вышесказанным возникает несколько вопросов: должен ли дизайн обладать художественным началом и насколько, можно ли любому художнику поручить выполнение произведения дизайна?

Рассмотрим сущностные характеристики каждого из направлений.

1. Первая отличительная особенность профессий – конечный результат творчества. Произведение искусства уникально своей неповторимостью, произведение дизайна уникально своей практичностью.

Результатом деятельности художника является уникальное и единичное в своем роде произведение искусства. Чаще всего это отражение своей эпохи и времени, своего внутреннего «я», выражение своих чувств и эмоций, авторский взгляд на окружающую действительность, мир реальности и фантазии. Результатом деятельности дизайнера□ является проект по созданию продукта или среды, улучшение его качественных и

потребительских характеристик. Как правило такой продукт предназначен для массового производства.

Процесс создания произведения искусства начинается с нуля, с пустого холста и проистекает из представлений, мнений или ощущений художника. Напротив, у дизайнера при создании проекта почти всегда есть отправная точка, которая указывает направление работы, будь то сообщение, изображение, идея или действие.

2. Самое принципиальное различие между деятельностью дизайнера и художника – их цели и назначение. Считается, что «хорошее произведение искусства вдохновляет. Хороший дизайн мотивирует» [8].

Работа художника, прежде всего, выполняет эстетические функции, дизайнера – утилитарные. Произведения искусства несут просветительский характер, они глобальны и не имеют строгих ограничений. Задача художника – визуализировать мир, раскрыть его яркий и многогранный образ, создать произведение исключительно для самовыражения, с целью передать свои впечатления и разделить свои чувства с остальными, позволить зрителям через его работы чему-то научиться или найти вдохновение. Как говорил Сальвадор Дали: «Художник не тот, кто вдохновляется, а тот, кто вдохновляет» [6].

Дизайн – это деятельность, направленная на решение конкретной задачи клиента в рамках определенных ограничений, которые заключаются, например, в доступности материалов, особенностях целевой аудитории, которой адресовано решение, а также требованиях компании и пожеланиях заказчика [3, с. 13]. Здесь надо отметить, что такая задача может иметь разные варианты решения. Дизайнер подбирает наилучшую форму выражения, каждый образ и элемент проекта рассматривается не только со стороны пользы и качества, он должен пройти критику на всех стадиях – от формирования идеи до производства. Это подтверждают слова Петера Мали: «Каждый дизайнер – перфекционист, им невозможно не быть. Ты должен полностью вовлечь себя в решение задачи и выполнять ее в самых мельчайших деталях» [6].

Особенность дизайна заключается в том, что он меняет наш взгляд на привычные вещи и делает их уникальными, показывая с другой точки зрения. Работа дизайнера не направлена на изобретение чего-то совсем нового и невиданного, а состоит в умении грамотно пользоваться уже существующим материалом для достижения поставленной цели. Главная цель дизайна – это мотивация аудитории выполнить то, на что дизайнер рассчитывает: обязательно приобрести рекламируемый товар, воспользоваться предлагаемой услугой и приобрести желаемый результат, получить информацию, посетить определенное место и др.

3. Мышление дизайнера и художника имеет общую основу, она создает особый визуальный язык формы, дающий идеям зрительное выражение. Но в отличие от художника, дизайнер не просто создает красивый образ как отражение его внутреннего и эмоционального мироощущения, его авторского видения на решение конкретной задачи, он должен четко понимать, что стоит за этим образом, какие задачи он решает, обозначить для себя причины такого выбора.

Мышление художника в силу специфики практической изобразительной деятельности имеет отличительную особенность – «мыслить образами» [2], то есть, создавая замысел или тему произведения, художник оперирует представлениями и художественными образами.

Дизайн соединяет в себе проектное мышление и творчество. При создании проекта дизайнер отвечает себе на массу вопросов, рассматривает множество разнообразных решений одной задачи, предусматривает все: насколько форма предмета соответствует содержанию, насколько она функциональна, удобна, экономична, выразительна и эстетична.

Можно сказать, что мышление художника и дизайнера имеют общие составляющие: художественную, визуальную, концептуальную и проектную. Только у художника на первом месте стоит художественно-образное мышление, а у дизайнера, наоборот, – проектно-концептуальное.

4. Степень участия в выполнении произведения или продукта.

Работа дизайнера, как правило, – в команде, а художник – одиночка. Художник выполняет свое произведение от начала до конца, дизайнер может работать как над целым произведением, так и над какой-то его отдельной частью на определенном этапе проектирования.

5. Воздействие и влияние на окружающих.

Работы дизайнера воздействуют на человека как на физическом, так и на эмоциональном уровнях, а работы художника затрагивают обычно эмоции и чувства.

При работе над дизайн-проектом главное стремление дизайнера состоит в том, чтобы создать такую концепцию, которая способна не просто воздействовать на человека: побудить к действиям, пробудить различные ассоциации, эмоции и чувства, натолкнуть на определенные мысли и желания, – но которая способна проникнуть в самый центр мозга потребителя, затронуть его сердце и душу. Поэтому дизайнер, в отличие от художника, несет большую ответственность за свою работу, он может отрицательно повлиять на окружающую среду человека и даже навредить ему, а художник вряд ли.

6. Функциональность произведения или продукта. Как правило, «хорошее произведение искусства интерпретируется. Хороший дизайн понятен» [8].

Еще одно существенное различие между художником и дизайнером состоит в том, как смысл произведения каждого из них интерпретируется их соответствующей аудиторией.

Художник в своей работе выражает свою точку зрения на определенную тему или идею произведения, вытекающую из его чувств и эмоций. Но у разных людей точка зрения и эмоции могут не совпадать с авторскими, а иметь множество значений. Поэтому одно и то же произведение искусства воспринимается людьми по-разному, так как по-разному интерпретируется. Об этом хорошо сказал Иоганн Вольфганг Гёте: «Искусство – зеркало, где каждый видит себя» [7].

Дизайн же имеет противоположный смысл. Если работу дизайнера «интерпретируют» по-разному, то можно с уверенностью сказать, что дизайнер в своих целях потерпел неудачу. При хорошем дизайне пользователю передаются точные идеи автора и понятные для всех одинаково.

Художник хорошо понимает, что художественные образы, используемые в его произведении, могут нести неоднозначную знаково-символическую интерпретацию у зрителя, он осознанно соглашается с этим, а иногда целенаправленно в своем произведении передает всем разную зашифрованную информацию. Визуальный образ дизайна, напротив, обязан выполнить конкретную задачу, передать всем одно и то же сообщение. И независимо от того, насколько дизайн выполнен – хорошо или плохо, – это особый способ общения, некая форма, в которой содержится определенная информация, направленная на конкретную аудиторию.

Задача дизайнера – угодить заказчику, а также предвидеть предпочтения и желания потребителя, поэтому дизайнер должен выполнить свою работу так, чтобы она нравилась. Художник же, чаще всего, абсолютно равнодушен к признанию своих работ.

Можно сказать, что дизайнер работает для других, а художник исключительно для себя. Творчество дизайнера направлено на создание мира вокруг себя, художника волнует мир внутри него.

7. Временные возможности. Произведения дизайна носят, как правило, кратковременный характер и зависят от технического прогресса, а художник – вне времени.

8. В толковании понятий существуют разные точки зрения. Есть мнение, что хорошее произведение искусства – это всецело талант художника, а хороший дизайн – это отточенное мастерство.

Нет сомнений, что талант – это набор качеств и врожденных способностей, которые обусловлены генетической предрасположенностью. Но талант не сделает художника успешным и уникальным без его интеллектуальных особенностей, эмоциональной чувствительности, творческо-

го вдохновения и огромного трудолюбия. С другой стороны, наработанные художественные навыки не гарантируют мастеру того, что он станет художником, без таланта они порой бесполезны.

В вопросе дизайна все обстоит иначе, это способность, которой можно научиться: «Не нужно быть великим художником, чтобы быть великим дизайнером» [8]. Успех дизайнера зависит от его знаний, практических умений и навыков в этой области, а талант дизайнера – это как раз уровень его мастерства в решении поставленных задач.

Существует и такое мнение, что «дизайн – это искусство».

Вернемся к определению понятия «дизайн». Это решение конкретных задач в рамках создания максимальной практичности и эстетической ценности продукта. Искусство целиком направлено на удовлетворение эстетических потребностей человека.

Но может сложиться и такая ситуация, когда эстетические потребности человека направлены на создание максимальной практичности или необходимо сделать максимально практичную вещь произведением искусства. В этой ситуации можно предположить, например, создание практичного, очень удобного и красивого стула – это дизайн. А в случае, если на стуле невозможно сидеть, но с художественно-эстетической стороны он выполнен великолепно и содержит в себе целую концептуальную философию, то это уже будет искусством. Возникает множество споров по этому вопросу.

Развитие общества постоянно требует удовлетворения существующих эстетических потребностей человека. Если такой спрос существует в современном мире, дизайн не может на него не откликнуться. В результате дизайн начинает сам формировать определённую эстетику, «подменять» понятие искусства, и даже сам становится искусством.

В настоящее время все более набирает силу такое направление, как «арт-дизайн». Это сверхдорогие объекты, изготовленные ограниченными сериями из редких и затратных материалов, предназначенные для коллекционеров или демонстрации в арт-галереях.

На основе существования такого дизайна появилось два противоположных мнения. «Это – новая степень самовыражения и свободы творчества», – говорят одни. «Это – безответственный и эгоистический уход в сферу “искусства для искусства”», – возражают другие [8]. Та и другая позиция имеет право на существование: есть спрос – есть предложение! Можно сказать, что дизайн – это наше мнение. Дизайнерское решение может быть вполне успешным и функциональным, даже если оно нам не нравится. Если оно полностью выполняет свои задачи, тогда считать его хорошим или плохим – это дело вкуса.

Проанализировав существенные характеристики понятий «художник» и «дизайнер», можно сделать следующие выводы. Эти два понятия, безусловно, во многом пересекаются, но разница между этими творческими профессиями существует, в каких-то случаях более четкая и аргументированная, в других – менее заметная и субъективная. Нельзя смешивать эти два понятия в одно целое. Конечно же, есть случаи, когда человек может совмещать в себе эти две профессии и успешно работать в двух направлениях. Как правило, художнику легче стать дизайнером, имея определенную художественную базу и овладев необходимыми дизайнерскими программами. Дизайнеру же стать востребованным художником намного сложнее, даже если он имеет хорошее художественное образование. Дизайнер использует проектное мышление, которое перестроить в художественное намного сложнее, нежели образное – в проектное.

Профессия дизайнера достаточно сложная, так как совмещает в одном лице целый ряд профессий, практических знаний и человеческих качеств. Кроме этого, еще нужно уметь предвидеть конечный результат своей работы и угодить при этом желаниям заказчика.

Поэтому вопрос о том, должен ли дизайнер уметь рисовать – это вопрос мастерства. Чтобы быть хорошим востребованным специалистом, дизайнер должен грамотно выбирать средства, с помощью которых можно решить поставленную задачу. Дизайн существует в визуальных категориях, умение рисовать – единственный способ понять изнутри процессы создания визуального пространства. Речь не идет о высоком художественном мастерстве, но и пренебрегать общими знаниями визуализации образа не стоит. Это подтверждают слова Эд Фелла: «Когда вы хорошо освоили правила, вы можете делать все что угодно, даже плевать на них, но начать что-либо без базовой структуры невозможно» [5, с. 14]. Для дизайнера качественный рисунок – это лишь его инструмент в ряду других, им можно воспользоваться, а можно и вовсе не выбирать. Главное условие – не ставить его во главе дизайнерской задачи.

В дизайне важнее не столько талант и вдохновение, восплаемые художниками, сколько прагматизм и холодный расчет, способность находить нестандартные решения, умение быстро изучить всю необходимую информацию, разобраться в проблемах и желаниях заказчика. Работа дизайнера не должна восприниматься как выражение его внутреннего видения или простое украшательство. Безусловно, дизайнер и художник пользуются общим арсеналом художественных средств и методов, это то, что их объединяет и связывает. Но дизайнера нельзя всецело назвать художником, он, скорее, изобретатель, который проектирует и оформляет продукт.

Литература

1. Дизайн в рекламе [Электронный ресурс]. – URL: http://works.doklad.ru/view/JV3wlg_W40k.html (дата обращения: 11.05.2017).
2. Кто такой дизайнер, и что такое дизайн-мышление на самом деле? [Электронный ресурс]. – URL: <http://zillion.net/ru/blog/228/kto-takoi-dizainier-i-chto-takoe-dizain-myshleniie-na-samom-dielie> (дата обращения: 11.05.2017).
3. Майк Монтейро Дизайн – это работа. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2013. – 176 с.
4. Пронин Сергей. Рекламисту о дизайне. Дизайнеру о рекламе. – М., 2003. – 96 с.
5. Сара Бейдер Слово дизайнеру: принципы, мнения и афоризмы всемирно известных дизайнеров. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2014. – 27 с.
6. Сборник цитат о дизайне [Электронный ресурс]. – URL: <https://surgebook.com/egorkomarov/sbornik-citat-o-dizaine/citaty-o-dizaine> (дата обращения: 10.05.2017).
7. Цитаты об искусстве [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.best-aforizm.ru/citaty-ob-iskusstve> (дата обращения: 15.05.2017).
8. Что разделяет дизайн и искусство [Электронный ресурс]. – URL: <http://veselov.sumy.ua/240-chto-razdelyaet-dizajn-i-iskusstvo.html> (дата обращения: 14.05.2017).

References

1. Dizayn v reklame [Elektronnyy resurs]. – URL: http://works.doklad.ru/view/JV3wlg_W40k.html (data obrashcheniya: 11.05.2017).
2. Kto takoy dizayner, i chto takoe dizayn-myshlenie na samom dele? [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://zillion.net/ru/blog/228/kto-takoi-dizainier-i-chto-takoe-dizain-myshleniie-na-samom-dielie> (data obrashcheniya: 11.05.2017).
3. Mayk Monteyro Dizayn – eto rabota. – M.: Mann, Ivanov i Ferber, 2013. – 176 s.
4. Pronin Sergey. Reklamistu o dizayne. Dizayneru o reklame. – M., 2003. – 96 s.
5. Sara Beyder Slovo dizayneru: printsipy, mneniya i aforizmy vseмирno izvestnykh dizaynerov. – M.: Mann, Ivanov i Ferber, 2014. – 27 s.
6. Sbornik tsitat o dizayne [Elektronnyy resurs]. – URL: <https://surgebook.com/egorkomarov/sbornik-citat-o-dizaine/citaty-o-dizaine> (data obrashcheniya: 10.05.2017).
7. Tsitaty ob iskusstve [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.best-aforizm.ru/citaty-ob-iskusstve> (data obrashcheniya: 15.05.2017).
8. Chto razdelyaet dizayn i iskusstvo [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://veselov.sumy.ua/240-chto-razdelyaet-dizajn-i-iskusstvo.html> (data obrashcheniya: 14.05.2017).

МИНИМАЛИЗМ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

Пашкова Ирина Викторовна, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: ivi-kemguki@mail.ru

Перед начинающими дизайнерами возникает ряд вопросов по поводу освоения и использования стиля «минимализм» в графическом дизайне. Есть потребность в анализе процессов развития графического дизайна, выявлении современных тенденций, закономерностей, условий развития минимализма. Изучив теоретический материал и практический опыт по данной теме, автор сформулировал рекомендации по повышению эффективного освоения и использования стиля «минимализм» в графическом дизайне, которые существенно расширят теоретический интерес к данному направлению и могут быть использованы в учебной дисциплине «Проектирование» при подготовке специалистов в области графического дизайна.

Ключевые слова: стиль, направление, минимализм, бренд, тренд, образная система, концепция, объект проектирования, проект, структура.

MINIMALISM IN GRAPHIC DESIGN

Irina V. Pashkova, Associate Professor of Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ivi-kemguki@mail.ru

A number of questions arise regarding studying and using minimalism style in graphic design before the beginning designers. There is a need to analyze processes in developing graphic design, identifying current trends, laws, conditions for minimalism development. After studying the theoretical material and practical experience on the subject, the author made recommendations to improve the effective development and using minimalism style in graphic design that significantly expands the theoretical interest in this area and can be used in teaching the subject “Design” while training the specialists in the field of graphic design.

Keywords: style, direction, minimalism, brand, trend, figurative system, concept, design object, design, structure.

На сегодняшний день в рейтинге актуальных направлений и стилей минимализм держит одну из ведущих позиций. Ясность визуального язы-

ка делает его востребованным и популярным не только во всем мире, но и в России. Анализ актуальных проектов в графическом дизайне прошлых лет доказывает, что приверженность идеям лаконичного графического решения начала укрепляться давно. Одними из первых отдали предпочтение языку простых форм ведущие российские бренды. Разработчиками нового корпоративного стиля для Билайн и МТС в 2005–2006 годах стало известное британское агентство Wolff Olins. Сознательный выбор предельной лаконичности логотипа подтверждает высказывание президента компании МТС: «Выбранное визуальное решение – вечный символ (яйцо) – очень точно показывает суть современных технологий: вроде все так просто, однако за простотой скрывается сложность содержания» [15] (рис. 1).



Рисунок 1. Логотип МТС: а) 1993 год; б) 2002 год; в) 2006 год; г) 2010 год

Изменение корпоративного стиля ОАО «Российские железные дороги» началось в 2007 году. Московское агентство BBDO Branding провело ребрендинг данной компании с учетом ее новой концепции – ОАО «РЖД» – международный транспортный холдинг.

Издание «Creativebloq» опубликовало список дизайн-трендов 2016 года. По их данным, минимализм продолжает держать лидирующие позиции, и нет предпосылок отказа от данного направления в графическом дизайне. Сегодня эта тенденция отражается в пересмотре многими известными торговыми марками стилистического подхода к решению логотипов, например: *BT*, *Subway*, *Instagram*, *HP*, *Bing* и *Gumtree*. Использование минималистического решения можно увидеть в айдентике *Mastercard*,

в визуальных образах корпоративного стиля *Material Design* корпорации Google, в обновлении иконок сервисов *Google Play*. Подтверждение актуальности данных подходов находим в ребрендинге сети быстрого питания KFC, упростившей логотип компании до минимума. Минимализм стал концептуальной основой творчества многих дизайнеров-графиков (Оливер Мандэй, Винс Мороз, Марк Брукс, Наото Фукасава и др.). Нома Бар, создавая плакаты для таких гигантов, как BBC, The Observer, The Economist, Wallpaper, IBM, Vodafone, Coca Cola и многих других, часто отдает предпочтение эстетике минимализма. Добиться отсутствия лишних элементов в дизайнерских проектах стремится известная дизайн-студия А. Лебедева. Характерные черты данного направления просматриваются в веб-дизайне. Минималистические решения привлекают внимание и студентов, осваивающих графический дизайн, например, положительный опыт работы по освоению данного направления можно увидеть в работах В. Тухватулиной, студентки кафедры дизайна КемГИК. Ее минималистический плакат «Читайте книги» (рук. Пашкова И. В.) отмечен премией Российской Академии Рекламы имени Юрия Боксера и занял 1-е место на Международном студенческом фестивале рекламы.

Дизайнер-график сегодня имеет широчайший выбор художественных и выразительных средств, сформированных ранее принципов стилеобразования, которые можно использовать в проектировании. Но почему сейчас в графическом дизайне преобладает минимализм? Почему все больше компаний, имеющих визуальный образ, связанный с историей и традициями, кардинально меняют его и стремятся к простому и ясному решению? Минимализм сегодня проник не только во все виды дизайна (архитектурный, графический, ландшафтный, дизайн интерьера, дизайн одежды и т. д.), но и в другие сферы. Например: *изобразительное искусство, литература, программное обеспечение, техника (компьютерная, автомобильная, бытовая, инженерная и т. д.) и др.*

Иногда этот стиль называют «ленивым», иногда «модным», иногда «актуальным», иногда «современным». Синонимы минимализма – «*прохладное искусство*», «*АБВ-искусство*», «*серийное искусство*», «*первичные структуры*», «*искусство как процесс*», «*систематическая живопись*» [8]. В теоретическом плане стиль «минимализм» изучен с исторической, искусствоведческой, философской, психологической, культурологической и других точек зрения. Дано определение понятию «стиль», «минимализм», выявлены конкретные причины, обусловившие появление данного направления, и принципы, формирующие его образную систему. В работах В. Ф. Рунге, В. В. Сеньковского, Л. Бхаскарана, Д. Клиффорда, И. Н. Сто-ра и других авторов стили и направления в искусстве, архитектуре, ди-

зайне описаны в хронологическом порядке. Можно увидеть, какое влияние на минимализм оказали стили-предшественники (*абстракционизм, дадаизм, конструктивизм, супрематизм, функционализм*) и как отразились идеи минимализма на стилях-последователях.

Обратим внимание на некоторые факты в теории искусств, архитектуры и дизайна. Считается, что минимализм (минимальное искусство) как направление сложилось в западном искусстве в 1960-х годах как противовес экспрессионизму в искусстве. Начало XX века характеризуется появлением новых технологий и бурным ростом промышленности. Первая мировая война оказала влияние на Европу. Модерн стал ассоциироваться с образом жизни людей, которые были причастны к началу войны, и идеи модерна с его декоративностью и украшательством не принимаются обществом. Стиль минимализма, с его простыми формами, практичностью и предельной функциональностью каждой детали интерьера, представляется стилем будущего.

Есть мнение, что первые проявления минимализма в Европе обнаруживаются уже в XVIII веке. В 1777 году немецкий философ, поэт и художник И. В. Гете воздвиг в саду своего летнего дома в Веймаре скульптуру – сферу как эмблему мобильности, поддерживаемую кубом – эмблемой стабильности.

Начало концептуальной разработке теории и практики минимализма как взгляда на искусство было положено Казимиром Малевичем и Марселем Дюшаном в 20-е годы XX века. Подтверждение этому – творческие поиски К. Малевича с изображением абстрактных геометрических форм и локальных цветов, которые произвели на современников глубокое впечатление: «Черный квадрат на белом фоне» (1911 год), «Черный супрематический квадрат» (1914–1915 годы), «Красный квадрат» (1915 год), «Синий треугольник и черный прямоугольник» (1915 год), «Черный квадрат» (1920 год), «Черный крест» (1920 год), «Черный круг» (1920 год), «Красный дом» на основе красного прямоугольника (1932 год), «Пейзаж с пятью белыми домами» на основе пяти белых прямоугольников (1928–1932 годы). В своей работе «В моем живописном опыте...» К. Малевич пишет: «Цель всех гармонических овладений заключается в достижении покоя. Покой есть единственная необходимость человека, необходимость беспредметная. Вечный покой был когда-то нарушен и мир рассыпался на различия и теперь беснуется и идет вновь к миру безразличному» (цит. по [13]). Изучение и наделение форм новым смыслом и содержанием отражено в его работе «Супрематизм. 34 рисунка», он писал: «Черный квадрат определил экономию, которую я ввел как пятую меру искусства» [7].

Архитекторы и художники того времени ведут активный поиск идеальной красоты в геометрических формах и линиях, в простоте идеальных пропорций, в гармоничном, освобожденном от случайных элементов пространстве. Полотна, в которых пытаются освободить цвет от формы и уйти от предметности, В. Кандинский, один из основателей абстракционизма, начал создавать в 1908 году. Свои творческие поиски по геометрическим абстракциям и гармоничным цветовым сочетаниям он изложил в работах «Точка и линия на плоскости», «В синем», «Желтое-красное-синее» (1925 год).

Немецкий архитектор-модернист Людвиг Мис ван дер Роэ провозгласил девиз своего творчества – «Меньше – значит больше», обозначив основной принцип минимализма. Его идеи развил конструктор Бакмистер Фуллер. Его творчество получило девиз – «Делать больше с меньшими затратами».

Большое влияние на возникновение и формирование данного направления оказала художественная группа «Стиль» (нидерл. – De Stijl) – общество художников, которое было образовано в Лейдене в 1917 году.

Нельзя обойти вниманием вклад легенды графического дизайна – Эля Лисицкого, одного из основателей советского дизайна, архитектора и художника, ярчайшего представителя мирового авангарда. Его работы имеют характерные черты минимализма: *четкая сетка изображения, ограниченное количество цветов, резкие диагонали, повторение геометрических форм*. Он первым использовал шрифт без засечек, асимметрию, свободное пространство. Отойдя от супрематизма, отрицавшего функционализм, Э. Лисицкий в 1921 году сосредоточился на практическом дизайне. На основе его знаменитого агитационного плаката «Клином красным бей белых!» до сих пор создают логотипы, интернет-мемы, коллажи. В 20-е годы Э. Лисицкий объявил книгу целостным художественным организмом, а к дизайну ее подошел как архитектор. В. Ракитин пишет: «Назвать Эль Лисицкого иллюстратором и неверно, и обидно. Характер его таланта иной. Он был конструктором книги, едва ли не первым у нас в стране, изобретателем ее нового визуального восприятия» [10]. М. Краснова описывает опыт Эль Лисицкого в книжной графике и полиграфии: «Рисунки подчеркнуто динамичны, в них преобладают диагональные линии, устремленные из левого нижнего угла в правый верхний угол, они торопят зрителя, возбуждают его любопытство, заставляя перейти к следующей странице... Текст превращается в графический элемент, делается составной частью изобразительного ряда. Он не выровнен вдоль прямой линии, не параллелен нижнему краю листа, буквы в одном слове прыгают

и пляшут, размер их меняется в пределах слова, задавая ритм прочтения, смысловые ударения [6]. Результатом сотрудничества Э. Лисицкого с В. Маяковским стала вышедшая в начале 1923 года в Берлине книга «Маяковский для голоса». Идея – книга целостный художественный организм – сегодня находит свое продолжение в работах студентов Московского института печати.

Школой минимализма стал Баухауз в Германии. Его выпускники противопоставили витиеватому модерну, увлеченному формами, лозунг: «Форма должна подчиняться сути». Было положено начало развитию промышленного и архитектурного минимализма. Швейцарская школа стала примером графического и типографического дизайна с середины пятидесятых годов. Выпускники Школ искусств Базеля и Цюриха проводили выставки, лекции в Америке и Европе, издавали учебники, руководства, альбомы. Методика применения модульной сетки, организующей пространство и позволяющей создавать гибкие, модульные схемы – результат работы швейцарской школы графического дизайна.

Швейцарский художник, теоретик искусств и педагог И. Иттен изложил свои исследования в области цвета и формы в книгах «Искусство цвета» и «Искусство формы» на основе его педагогической практики в Баухаузе и частных школах. Он уделяет внимание не только основным законам цветоведения, но и старается определить область субъективных пределов: «Если мы хотим избавиться от субъективной зависимости, то это возможно лишь путем познания объективных основополагающих законов цвета» [3].

Визуальное восприятие формы интересовало и гештальтпсихологов. В 1954 году Рудольф Арнхейм, американский психолог искусства, в книге «Искусство и визуальное восприятие» описал гештальт-принципы, основанные на особенностях зрительного восприятия форм: «Человеку присущи некоторые биологические потребности, – пишет Р. Арнхейм, – для ориентации ему необходима четкость и простота, для уравновешенности и правильного функционирования – единство и равновесие, для стимулирования – разнообразие и напряженность. Эти потребности удовлетворяются одними формами лучше, чем другими. Квадрат и круг просты и уравновешены. Прямоугольник с соотношениями 2:1 внушает страх, потому что распадается на 2 квадрата» [1].

Основой проектирования объектов и визуальных образов в минимализме стали принципы визуального восприятия: *простота, сходство, взаимодействие фигуры и фона, группировка, замыкание, продолжение, связность, общая область, общее направление и т. д.* Они помогают

дизайнерам-графикам создавать из отдельных элементов целостный образ, например, в современных минималистических рекламных плакатах Макдональдс (*чипсы в виде дуги, выложенные параллельно друг другу*), Кока-Кола (*в виде улыбки, бутылки, стоящие рядом*) и т. д.

Термин «минимализм» сформулировал Р. Уолхейм на основе анализа творчества Марселя Дюшана. Минималистский дизайн оформился в самостоятельное направление в 60-е годы в США. Одним из первых минималистов считается художник Франк Стелла.

Дизайнеры и теоретики разных стран продолжили работу над основными характеристиками этого стиля. Швейцарский минимализм делает опору на функциональность, простоту, лаконичность, точность, свободное пространство, асимметричную компоновку, работу со шрифтами без засечек, читаемость. Большое значение придается использованию системы модульной сетки. Во всех работах представителей швейцарской школы используются гарнитуры без засечек. Helvetica, Univers – гарнитуры, разработанные последователями швейцарской системы. Они активно используются в логотипах, журналах, рекламных текстах, заголовках и сегодня.

Огромное влияние на возникновение и развитие этого стиля оказали японская архитектура и дизайн. Японские дизайнеры руководствуются принципом эстетики древних времен – «все лишнее безобразно». В основе японского минимализма лежит этника. Японский минимализм сегодня – это современная интерпретация древневосточного стиля. Можно убедиться в этом, анализируя концепцию и ее визуализацию серии соков из японских фруктов. Juice of Japanese Fruits – дань традиционной Восточной культуре. Образы фруктов на основе флага Японии, использование иероглифов и каллиграфии в названии фруктов, лаконичный цвет, белый фон делают упаковку заметной и ясной. Яркий пример сохранения национального колорита в минималистическом решении – это упаковки парфюмерной продукции «Кензо», «натуральная» упаковка для фруктовых соков дизайнера-минималиста Наото Фукасава и др.

Анализируя предпосылки и историю возникновения стиля «минимализм», можно сделать вывод, что он зарождался на протестной волне, чтобы создать впечатление простоты и четкой функциональности. Минималистский дизайн 60-х годов XX века стал реакцией на пресыщение эклектикой и помпезной роскошью элитарных интерьеров, которые преобладали в 50-е годы.

В настоящее время опубликован ряд исследовательских работ, посвященных роли минимализма в современной культуре. О. В. Пигулев-

ский в автореферате «Функционализм и минимализм в современной культуре» рассматривает повышенную потребность в минимализме сегодня как реакцию на нарушение гармонии окружающей среды [9]. Следует согласиться с выводом данного автора. СМИ, изобилие рекламы, товаров, знаков затрудняет восприятие информации. Обществу предлагаются различные стилистические решения объектов, которые не согласованы друг с другом. Производители, маркетинговые и рекламные организации активно прилагают огромные усилия по продвижению своей продукции, используя весь арсенал визуальных, вербальных, технологических средств и объектов. Духовный аспект жизни теряется на фоне утилитарного аспекта. Минимализм становится одним из путей создания комфорта, сохранения целостности современного человека. Он выступает как мировоззрение и жизненная позиция людей, которые противопоставили себя обществу потребления, отказавшись от лишнего [9].

На сегодняшний день характерные черты минимализма (предельная лаконичность форм, ясность композиции, монохромность, графичность, использование свободного пространства, акцент на главном и др.) ассоциируются с порядком. Его востребованность и популярность в России может быть обусловлена следующими факторами: активностью российского рынка; сменой компаниями концепций, стратегий, целевой аудитории; учетом степени влияния корпоративного стиля на эффективность; сотрудничеством ведущих компаний с иностранными рекламными агентствами; подражанием ведущим брендам; конкуренцией и т. д.

Большой интерес представляет анализ конкретных объектов графического дизайна с учетом типа объекта восприятия и особенностей целевой аудитории. В современной территориальной бренд-идентификации города Новокузнецка можно отметить стремление к решению визуального образа на основе минимализма и конструктивизма. Концепция бренда «Новокузнецк 400» – город-завод, который создает таланты, город с сильным характером, город-авангард [2], отразившись в структуре, форме, цвете, развивается и подкрепляется предложениями по использованию его на определенных рекламных носителях. Для быстрого и понятного восприятия сообщения разработчики используют в логотипе минималистическое решение. Есть и «зазор» между интерпретацией идеи разработчиками и её восприятием зрителями. Объяснять данную образную систему можно как бесконечно изменчивую, развивающуюся, лидирующую и не без участия каждого жителя города, а также отразившихся в его истории личностей (В. Маяковский, Ф. Достоевский и др.) и событий (джазовых фестивалей и др.) (рис. 2).



Рисунок 2. Логотип «Новокузнецк 400» (2017)

В логотипе найден способ отражения российского менталитета – соборности в нашем сознании. Идея, заложенная в нем, может объединить отцов и детей, искусство и промышленность, классику и рок, поэтов и сталеваров, различные слои населения. Он способен охватить или включить социально и национально значимые темы, различные виды деятельности, возрастные категории, художественные технологии и техники. Прослеживается логическая обоснованность, целесообразность формы, так как она тесно связана с содержанием. Человек сам конструирует историю и формирует перспективы своего города, который, в свою очередь, формирует историю страны. Все выступают одним целым в 400-летней истории города и его будущем. Монолит. По степени возможности объединения людей в едином порыве «Новокузнецк 400» может сравниться с Всероссийской акцией «Бессмертный полк». Можно предположить, что образность и гибкость, заложенная в нем, позволит возникнуть новым смыслам, перспективам, ценностям.

Компания POWER Brand+Digital грамотно использовала принцип образности в композиционном формообразовании. В логотипе сложилось единство: *объективного и субъективного, общего и единичного, рационального и эмоционального, содержательного и формального*. В композиции заложена линейная структурная связь между элементами логотипа. Это наиболее распространенная и устойчивая форма коммуникации, когда текст и иллюстрации выстраиваются в логическом порядке. Композиция из повторяющихся форм на определенном расстоянии друг от друга характерна для минимализма. П. Е. Родькин отмечает, что в современном дизайне и визуальном искусстве наметилась тенденция развития и усиления нелинейности, когда структура композиции имеет разнонаправленный и комбинированный характер, используются неклассические формы и технологии [11]. Это касается и сферы корпоративной и территориальной визуальной айдентики, массовых коммуникаций. Им приводятся

в пример логотипы Саммита Евросоюза в Нидерландах (2004), компаний Enron, Alliansen, ITG. Проектирование на основе нелинейного способа может расширить функциональные возможности языка и коммуникаций брендов и привнести разнообразие в их решение.

Но линейный способ коммуникации является базовым для всех типов цивилизаций на всех этапах их исторического развития. Этот способ имеет несколько направлений: *чтение слева направо (европейская), справа налево (арабский восток), сверху вниз (азиатская)*, – и он неизменен [11]. Используя его, компания POWER Brand+Digital разработала логотип, который способен работать не только на региональном и всероссийском уровне, но и на международном.

Можно отметить сохранение инвариантной масштабности, отвечающей изменению структуры «НК 400». Это система, способная к развитию и сохраняющая при этом свою целостность. Создающиеся разнообразные композиционные структуры могут свободно развиваться в заданных координатах «400». Бренд, изменяющийся внутри себя, ярче раскрывает структурные связи между элементами, их пластические свойства и становится выразительнее.

Логотип должен быть уникален, но все больше компаний в настоящее время выбирают схожие символы. Это явление не сегодняшнего дня, достаточно вспомнить историю Кока-Колы и Пепси-Колы. При анализе данной проблемы специалисты отмечают, что за основу выбирается логотип, который достиг признания. «Это явление вызвано желанием выглядеть частью категории данного рынка. Авиакомпания никогда не захочет иметь логотип, схожий с фирмой по производству мороженого», – говорит Роберт Кан, исполнительный директор компании FuturBrand, консалтингового подразделения InterpublicGroup (см. [15]). Но можно встретить и отсутствие привязки к категории рынка, например: *логотип МТС с визуальным образом в виде яйца позаимствовала птицефабрика торговой марки «Традиционная свежесть»*.

Нельзя не отметить внешнее сходство «НК 400» с МТС (2006 год), которое просматривается в минималистическом решении, в статичности элементов, в использовании красного цвета и идеи вынужденной силуэтной формы. Итак, отметим разницу в концепциях и ее прочтении в МТС и «НК 400». «Мобильные ТелеСистемы» – это лидеры на рынке данных услуг, и они стремятся к развитию. Это фиксируется цветом, единичным визуальным образом в логотипе и героями рекламных роликов, баннеров: *первый космонавт, первоклассник, пионер и т. д.* Компания работает ради клиента. Вспомним акцию «Яйцо в подарок», которое являлось образом части, вынужденной из их логотипа.

«Новокузнецк 400», наоборот, раскрывает концепцию благодаря внедрению в нее различных визуальных образов. «Нам стало понятно, что в один знак мы ничего не вложим, – объясняет директор компании-разработчика Владимир Черепанов. – Мы постарались создать стиль, который лишён дизайна как такового. Мы создали форму, которую каждый может наполнить своим содержанием» (см. [2]).

Несмотря на внешнее сходство логотипов, у них различные структуры и подходы в работе с ними. Возможно, авторитет одного бренда поможет эффективно реализоваться другому. Не исключено, что «Мобильные ТелеСистемы» станут одной из содержательных частей логотипа «Новокузнецк 400».

Представленный компанией POWER Brand+Digital брендбук, раскрывающий концепцию, оговаривающий свод правил по использованию бренда, и нормативные документы администрации города Новокузнецка, закрепляющие роль бизнеса на разных уровнях и использование творческого потенциала горожан в развитии бренда, – важнейшая составляющая для грандиозной реализации проекта. Это сможет обеспечить максимальное вовлечение организаций и предприятий, а также развитие и генерирование необходимых идей, превращая целевую аудиторию в эффективный актив (рис. 3).



Рисунок 3. Использование логотипа «Новокузнецк 400» в городской среде

Можно сделать вывод: дизайнеры Компания POWER Brand+Digital, под руководством Владимира Черепанова, имеющего большой опыт работы в области графического дизайна, смогли минимальными средствами отразить в логотипе стилевые черты времени и реализовать идею, отвечающую материальным и духовным потребностям человека современного города. «Новокузнецк 400» имеет глубокий, образно содержательный характер, который отмечают профессионалы в области графического дизайна, журналисты на страницах областных газет и жители города, высказывающиеся в социальных сетях. «Новокузнецк 400» уже начал свою работу и не остался незамеченным. В территориальной бренд-идентификации го-

родов России он может ассоциироваться с образом современного города, обладающего громадным творческим, научным, культурным и промышленным потенциалом. Это может дать импульс к привлечению инвестиций, что будет способствовать его развитию.

Проект, разработанный к 100-летию г. Кемерово, – это набор визуальных образов, не складывающийся в простую форму и ясную структуру (рис. 4).



Рисунок 4. Логотип «Кемерово – 100 лет» (2017)

Иллюстративность, стилистическая несогласованность и отсутствие принципа гибкости в его формообразовании не дает возможности разнообразить подходы к его использованию на различных носителях. В нем нет претензии на оригинальность и уникальность. И самое главное – этот логотип не отвечает запросам современного общества, его уровню образования, творческому и научному потенциалу, не определяет перспективу развития города. Отзывы жителей города и профессионалов в области дизайна в социальных сетях отрицательные, если не сказать протестные. Целевая аудитория не хочет ассоциировать себя с образом уважаемого, но бесперспективного города и советует обратить внимание на опыт других городов в формировании территориальных брендов. Это подтверждает, что аудитория г. Кемерово, благодаря активному контакту с визуальной информацией через медиа, полиграфию, Интернет имеет огромный визуальный опыт и может сравнить качество визуального воздействия сообщения и качество его художественно-графического решения. Большое количество высших учебных заведений, колледжей, учреждений дополнительных образовательных услуг, охватывающих различные возрастные категории, говорит, что данная аудитория образована, интеллектуальна и осознает себя частью мировых процессов и национально-культурной самоиндефикации.

Поверхностный подход к формированию территориальной айдентики нужно исключать. Нельзя недооценивать в ней значение функции

идентификации города или территории, ее узнаваемость, выявление специфики и характера деятельности, достижений, перспектив. Проектирование территориальных брендов – это сложная интеллектуальная деятельность, в которой средства визуализации подвергаются концептуально-образному осмыслению и художественному воплощению в визуально-коммуникативных компонентах. Разработать конкурентоспособный бренд могут специалисты с опытом работы в области графического дизайна, обладающие развитым концептуальным, художественным, проектным, визуальным мышлением. Эффективный результат помогут получить знания технологии проектирования, методов проектирования, концептуальных подходов (функционального, художественного, морфологического, системного). *Предпроектные исследования помогут учесть характеристики аудитории, тенденции в области визуализации информации, процессы, происходящие в области коммуникаций, определить стилевое направление художественно-графического решения, отвечающее духу времени и способствующее ясному прочтению идеи.*

На основании анализа теоретических исследований и проектных работ можно сделать следующие выводы и рекомендации: минимализм появился в среде творческих людей, интеллектуалов, имеющих определенную жизненную философию: *И. В. Гёте, К. Малевич, М. Дюшан, В. Кандинский, Л. М. ван дер Роэ, Б. Фуллер, Э. Лисицкий, Р. Уолхейм и др.* Эстетика минимализма находит отклик у людей, имеющих образование, хороший вкус, воображение.

Существуют серьезные теоретические и практические наработки, которые позволяют профессионально подходить к проектированию объектов графического дизайна на основе минимализма. Для эффективного результата в освоении принципов минимализма студентам, педагогам и практикам, работающим в области графического дизайна, можно порекомендовать труды теоретиков в области гештальтпсихологии, цветоведения, основ композиции: *Р. Арнхейма, В. Кандинского, К. Малевича, Э. Лисицкого, И. Иттена и др., которые освещают вопросы восприятия формы и цвета, методику цветового анализа и конструирования цвета на основе наблюдений художников, законов физики, химии и психологии искусства.*

Начинающим дизайнерам-графикам, студентам, осваивающим графический дизайн, нужно учитывать особенности и функции объектов проектирования в графическом дизайне. *Плакаты, логотипы, знаки, фирменные стили, упаковки, территориальные бренды и др.* – объекты дизайна, имеющие отличительные особенности: *визуальные, конструктивные, функциональные, коммуникативные.*

Но, несмотря на это, художественно-графическое решение данных объектов предполагает использование композиций без лишних элементов, с меньшим количеством цветов, с меньшим количеством используемых шрифтов, с приданием акцента важным элементам. Анализ практики проектирования данных объектов показывает, что большинство наиболее удачных решений – минималистические.

Ребрендинг планируется, когда меняется концепция, стратегия компании или расширяется ее целевая аудитория. Из-за решения образности за счет символа, не учитывающего особенностей целевой аудитории, придется при помощи рекламных кампаний и роликов долго рассказывать своим потенциальным клиентам о своей концепции и значении символа. А это не только упущенное время, но потеря средств. Хотелось бы на примере образа МТС обратить внимание на ошибку, допущенную при выборе визуального образа в виде яйца. Что было первым – курица или яйцо? Запад пришел к ответу на вопрос: первым было яйцо. Наш ответ: яйцо не могло быть первым, чтобы дать начало птицам. С точки зрения российского потребителя этот образ не может обозначать лидирующей позиции. Агентством, разрабатывающим логотип для российской телекоммуникационной компании, не были учтены особенности целевой аудитории. Хотя, по словам И. Стор: «Взаимообусловленность содержания и формы в искусстве не исключает наличия противоречий между ними. Конфликт существует не между содержанием и формой вообще, а между старой формой и новым содержанием. Новое содержание в искусстве, как правило, стремится к выражению в новой художественно-изобразительной форме» (см. [14, с. 26]).

При проектировании объектов графического дизайна нельзя игнорировать тренды в направлениях и стилях. Современной аудитории импонирует строгое оформление и отсутствие лишних элементов. Компания POWER Brand+Digital уловила тенденции современного дизайна – развитие и усиление влияния минимализма, конструктивизма на язык коммуникации. Это позволило создать бренд, отвечающий потребностям общества. Нет плохих, идеальных, универсальных стилей. Есть профессиональное или непрофессиональное решение проекта.

По мнению автора, тенденция минимализма прочно закрепилась в графическом дизайне. Его солидность, изысканность, универсальность, мобильность, гибкость (способность трансформироваться) находит отклик в современном стиле жизни, в ее стремительных ритмах, желании обратить внимание на обыденное и преобразовать в совершенство на основе строгих, предельно простых форм. Минимализм может гармонично существовать параллельно с другими направлениями. Дизайнеры-графики, работая в данном стиле, могут продолжить поиски в области наделения существующих форм новым содержанием, смыслом. Нельзя ис-

ключать использование тактильных материалов, техники печати, эксклюзивных технологий и т. д.

Литература

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие: пер. с англ. – М.: АСТ: Архитектура-С, 2007. – 392 с.: ил.
2. Гордийчук К. Бюджетный брендинг [Электронный ресурс] // Кузбасс. – 2017. – 10 марта. – URL: <http://kuzbass85.ru/2017/03/10/byudzhetniy-brending-vyizval-voprosyi-u-kuzbassovtsev/>. – Загл. с экрана.
3. Иттен И. Искусство цвета / пер. с нем. и предисл. Л. Монаховой. – 2-е изд. – М.: Д. Аронов, 2001. – 96 с.: ил.
4. Иттен И. Искусство формы / пер. с нем. и предисл. Л. Монаховой. – М.: Д. Аронов, 2006. – 136 с.: ил.
5. Клиффорд Д. Иконы графического дизайна / [пер. с англ. А. В. Захарова]. – М.: Эскиммо, 2015. – 240 с.: ил.
6. Краснова М. Опыты Эль Лисицкого в книжной графике и полиграфии [Электронный ресурс]. – URL: http://www.ruthenia.ru/moskva/art/lisitsky/lis_book.htm.
7. Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index37.html>.
8. Минервин Г. Б., Шимко В. Т., Ефимов А. В. Дизайн: иллюстрир. слов.-справ. – М.: Архитектура-С, 2004.
9. Пигулевский О. В. Функционализм и минимализм в современной культуре: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Ростов н/Д., 2008. – 23 с.
10. Ракитин В. Два эксперимента Лисицкого [Электронный ресурс]. – URL: http://artpoisk.info/article/dva_eksperimenta_lisickogo/.
11. Родькин П. Е. Проблема художественного формообразования в территориальной бренд-идентификации: нелинейность и абстрактность [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.prdesign.ru/text/2017/nonlinebrand.html>.
12. Стор И. Смыслообразование в графическом дизайне. – М.: МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2003. – 269 с.
13. Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов с приложением переписки К. С. Малевича и Эль Лисицкого (1922–1925) [Электронный ресурс] / сост., публ., вступ. ст., подгот. текста, коммент. и прим. А. С. Шатских. – М.: Гилея, 2003. – URL: <http://kazimirmalevich.ru/t4>.
14. LOGODESIGNER. Сущность дизайна логотипов [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.logodesigner.ru/articles/archive/suschnost-dizaina-logotipov/>.
15. Prime Time. История фирменного стиля МТС: создание нового логотипа [Электронный ресурс]. – URL: <http://sostav.by/articles/istoriya-firmennogo-stilya-MTC-sozdanie-novogo-logotipa.html>.

References

1. Arnkheym R. *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie*: per. s angl. – M.: ACT: Arkhitektura-S, 2007. – 392 s.: il.
2. Gordiychuk K. Byudzhetyy brending [Elektronnyy resurs] // Kuzbass. – 2017. – 10 marta. – URL: <http://kuzbass85.ru/2017/03/10/byudzhetyy-brening-vyizval-voprosyi-u-kuzbassovtsev/>. – Zagl. s ekrana.
3. Itten I. *Iskusstvo tsveta* / per. s nem. i predisl. L. Monakhovoy. – 2-e izd. – M.: D. Aronov, 2001. – 96 s.: il.
4. Itten I. *Iskusstvo formy* / per. s nem. i predisl. L. Monakhovoy. – M.: D. Aronov, 2006. – 136 s.: il.
5. Klifford D. *Ikony graficheskogo dizayna* / [per. s angl. A. V. Zakharova]. – M.: Eskimo, 2015. – 240 s.: il.
6. Krasnova M. Opyty El' Lisitskogo v knizhnoy grafike i poligrafii [Elektronnyy resurs]. – URL: http://www.ruthenia.ru/moskva/art/lisitsky/lis_book.htm.
7. Malevich K. Suprematizm. 34 risunka [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index37.html>.
8. Minervin G. B., Shimko V. T., Efimov A. V. *Dizayn: illyustrir. slov.-sprav.* – M.: Arkhitektura-S, 2004.
9. Pigulevskiy O. V. *Funktsionalizm i minimalizm v sovremennoy kul'ture*: avtoref. dis. ... kand. filos. nauk. – Rostov n / D., 2008. – 23 s.
10. Rakitin V. Dva eksperimenta Lisitskogo [Elektronnyy resurs]. – URL: http://artpoisk.info/article/dva_eksperimenta_lisickogo/.
11. Rod'kin P. E. Problema khudozhestvennogo formoobrazovaniya v territorial'noy brend-identifikatsii: nelineynost' i abstraktnost' [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.prdesign.ru/text/2017/nonlinebrand.html>.
12. Stor I. *Smysloobrazovanie v graficheskom dizayne*. – M.: MGTU im. A. N. Kosygina, 2003. – 269 s.
13. *Traktaty i lektsii pervoy poloviny 1920-kh godov s prilozheniem perepiski K. S. Malevicha i El' Lisitskogo (1922–1925)* [Elektronnyy resurs] / sost., publ., vstup. st., podgot. teksta, komment. i prim. A. S. Shatskikh. – M.: Gileya, 2003. – URL: <http://kazimirmalevich.ru/t4>.
14. LOGODESIGNER. Sushchnost' dizayna logotipov [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.logodesigner.ru/articles/archive/suschnost-dizaina-logotipov/>.
15. Prime Time. *Istoriya firmennogo stilya MTC: sozdanie novogo logotipa* [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://sostav.by/articles/istoriya-firmennogo-stilya-MTC-sozdanie-novogo-logotipa.html>.

ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН КАК ТОТАЛЬНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ

Соловьева Яна Викторовна, магистрант, направление подготовки «Дизайн», Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: vormyana@mail.ru.

Сферы дизайна постоянно расширяются и взаимодействуют между собой в ходе проектирования. Данное явление способствует образованию новых видов и направлений в дизайне, что усложняет их классификацию и терминологию. Современный дизайн приобрел тотальный характер. Тотальность прослеживается в проникновении дизайна в разные сферы жизни человека. Каждая из этих сфер так или иначе связана с графическим дизайном.

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью рассмотрения графического дизайна как глобального явления современной культуры, как тотального проектирования. Статья посвящена изучению тотального дизайна, исследованию его развития, определения данного термина, его роли в графическом дизайне.

В ходе исследования были выявлены примеры применения тотального проектирования в разных видах дизайна, проанализированы тенденции развития тотального дизайна на основе мнений экспертов.

Ключевые слова: тотальное проектирование, дизайн, графический дизайн.

GRAPHIC DESIGN AS A TOTAL PROJECT

Yana V. Solovyeva, Graduate Student, Training Direction “Design”, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: vormyana@mail.ru.

The design areas are constantly expanding and interacting with each other during the design process. This phenomenon promotes to form new types and directions, and it complicates the classification and terminology. Modern design got a total character. Totality is traced in penetration of design in different spheres of human life. Each of these spheres is somehow connected with graphic design.

The relevance of the research topic is connected with the need to consider graphic design as a global phenomenon of modern culture, as a total project.

The article studies the issues of total design, its development, the definition of this term and its role in graphic design.

During the research, the author reveals the examples of using total design in different types of design, and analyzes the trends in developing total design based on the opinions of experts.

Keywords: total projecting, design, graphic design.

Дизайн занял прочные позиции в современной жизни человека. На фоне роста информационных технологий сферы дизайна расширяются, усложняются и взаимодействуют между собой в ходе проектирования, что способствует образованию новых видов и направлений. В настоящее время не существует единой классификации направлений и видов в дизайне, из-за чего возникают трудности с правильной терминологией.

Развитие техники привело к возникновению компьютерного дизайна. Вследствие чего реклама стала проникать и в виртуальное пространство. Трудно представить современную жизнь без рекламных плакатов, визиток, календарей и других объектов графического дизайна, так как они стали неотъемлемой частью повседневности. Постоянно возникает необходимость в создании объектов, которые могли бы решить некоторые проблемы человека, улучшить и облегчить его повседневную жизнь. Кроме этого, они должны быть наделены определенными эстетическими качествами, направленными на создание положительных эмоций при взаимодействии с человеком, и быть функциональными. Являясь частью повседневности, дизайн постоянно преобразовывает окружающую среду, не только в плане ее художественного оформления, но и проектирования основных направлений жизнедеятельности человека [1, с. 9].

В современной культуре дизайн приобретает тотальный характер. Тотальность прослеживается в проникновении дизайна в разные сферы жизни человека: рекламу, телевидение и Интернет, полиграфию, навигацию и айдентику. Каждая сфера так или иначе связана с графическим дизайном.

Тотальное проектирование стремится стать синтезирующим ядром, которое бы формировало и регулировало проектировочную деятельность на создание гармоничной предметно-пространственной среды. В настоящее время тотальный дизайн переживает второе рождение. Данное словосочетание можно услышать с экранов, найти в печатных изданиях. Но, тем не менее, единое определение и представление о сущности тотального дизайна так и не сформировалось. Для того чтобы дать терминологическое определение «тотальному дизайну», был проведен анализ,

в ходе которого нужно было обратиться к первоначальным значениям слов, рассмотрев определения «тотальный» и «дизайн» по отдельности.

Понятие «тотальный» в переводе с латинского «*totalis*» определяется как весь, целый, всеобщий, всеобъемлющий, полный или всеохватывающий [4, с. 436].

Определение «дизайн» понимается как художественное проектирование предметов, природной и искусственной среды, визуальной коммуникации и визуального имиджа человека.

В диссертации по искусствоведению определение «тотальный дизайн», выведенное И. А. Чернийчук, понимается как «вид проектной деятельности, представляющий комплексную разработку, которая включает идеологически-насыщенную концепцию. Данная концепция направлена на преобразование окружающей действительности и гуманизацию общества посредством создания идеальной среды и массового внедрения универсальных объектов и систем в жилое и рабочее пространство. Также это наглядное изображение, являющееся иллюстрацией теоретической модели построения совершенного общества, созданной на основе представлений об идеале и гармонии и рассчитанной, по своей сути, на будущее, так как в современном ей мире она выглядит как утопия» [5, с. 22].

Также термин «**тотальный дизайн**», приведенный Г. С. Елисеенковым и Г. Ю. Мхитаряном [2, с. 22], трактуется как концепция функционального направления дизайна, возникшая на рубеже перехода от индустриального общества к информационному. В основе концепции тотального дизайна – утопическая идея улучшения жизни людей путем проектирования.

В обоих определениях встречается термин «утопия» как один из важных определяющих факторов тотального дизайна. Б. И. Кононенко в «Большом толковом словаре по культурологии» «**утопию**» определяет как понятие для обозначения описаний воображаемого идеального общественного строя, а также сочинений, содержащих соответствующие планы социальных преобразований [3].

Существует четыре направления дизайна: первый – ориентирован на производство функциональных вещей; второй – направлен на искусство; третий – альтернативный дизайн, бросающий вызов остальным направлениям; четвертый – дизайн, направленный на глобальное изменение предметно-пространственной среды. Примером последнего является тотальный дизайн. Отличительные черты этого направления – глобальность, всеобщность, системность и, вместе с тем, определенная утопичность [2, с. 23].

Одним из основоположников данного направления считают Ричарда Фуллера, который рассматривал дизайн как универсальный инструмент преобразования мира. Причем считалось, что дизайн способен преобразовать не только окружающую среду, предметный мир, но и информационное пространство, а также, в известной мере, и человеческие отношения.

В дизайне условно выделяются четыре типа: предметный, средовой, коммуникативный и личностно-имиджевый дизайн. К каждому типу относят примеры применения тотального проектирования, изучив которые, можно выйти на примеры в сфере графического дизайна (рис. 1).

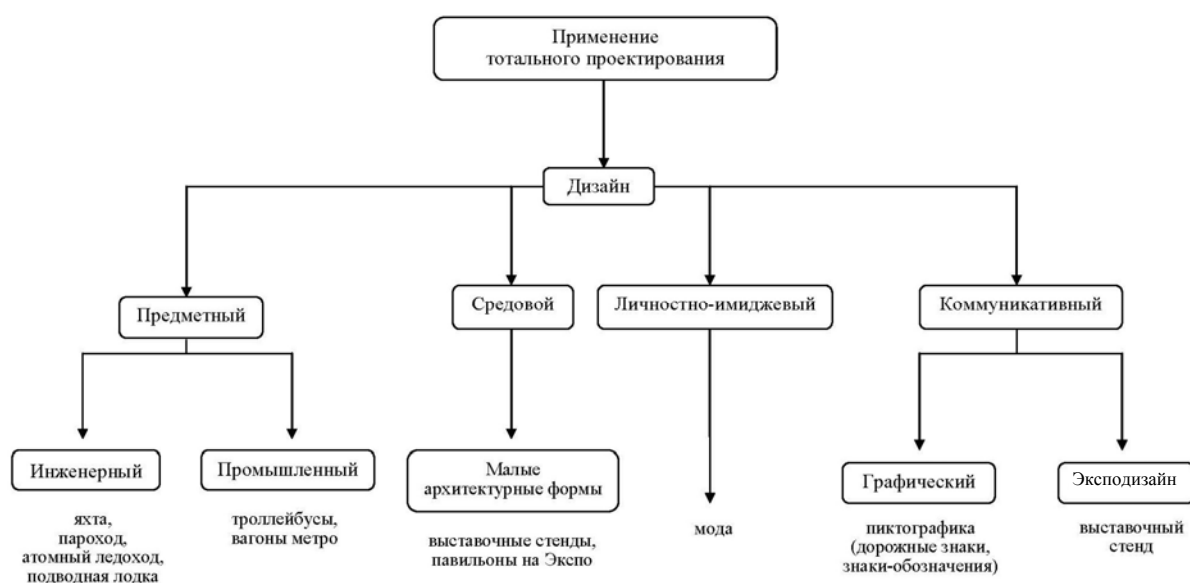


Рисунок 1. Примеры применения тотального проектирования

К предметному дизайну можно отнести проекты советского дизайнера Юрия Соловьева: комфортабельные троллейбусы с большими окнами, пароходы с туалетами, трансформируемая мебель, в которой так нуждались малые жилые помещения в советское время. Новое развитие тотальный дизайн получил в Европе, США и Японии, где появились многочисленные средовые проекты. Наиболее ярким проектом дома будущего является проект финского архитектора М. Сууронена «Футуро». Он представлял собой мобильный дом, который легко устанавливался независимо от рельефа местности, состоял из пластика, легкого и дешевого материала в середине XX века. Также выдающейся личностью, внесшей неоценимый вклад в развитие тотального проектирования, стал дизайнер Д. Коломбо, который развивал идею умных вещей и «мебели-контейнера». Широкую популярность Д. Коломбо принесли его концептуально-футурологические проекты полностью оборудованных жилых ячеек, многофункциональных трансформирующихся пространств. Его

проекты положили начало целому ряду интерьерных разработок футурологической направленности, осуществленных в последующие годы в различных странах.

Научно-технический прогресс способствовал тотальному формированию среды жизнедеятельности. Значительным событием в истории дизайна стала Первая всемирная промышленная выставка 1851 года в Лондоне, на которой был сделан первый шаг на пути к стандартизации. Интересным феноменом этой выставки стала продукция фирмы «Тонет» – отцов-основателей промышленного дизайна.

Реальную силу и государственную поддержку тотальное проектирование обрело к 20-м годам XX века, но уже в 30-е годы оно подверглось критике из-за утопичных проектов. Создавая свой путь, тотальный дизайн формировал свое видение, меняя при этом расстановку приоритетов и методов решения задач. В западноевропейском дизайне некоторые проекты были успешно реализованы. В то время как советский авангард воспринял тотальное проектирование как самостоятельную ценность. Также проявление тотального дизайна можно обнаружить в проектировании фирменного стиля.

Установки тотального дизайна проявились в требованиях к организации коллективного быта, в необходимости создания доступного жилья, функциональных интерьеров, мобильной и типизированной мебели, предметов быта и одежды. Инженерный дизайн проявился в футуристических разработках [5, с. 14–15].

Ярким примером тотального (средового и коммуникативного) дизайна можно считать выставочные павильоны на «ЭКСПО-70», где множество стран представляло свои достижения, воздвигая при этом характерный для своей страны павильон, используя весь арсенал художественных средств. Япония как принимающая сторона выставки представила свое прогрессивное видение предметов будущего в форме утопических проектов.

Примером тотального проектирования в личностно-имиджевом дизайне можно считать моду как глобальное явление фешн-дизайна. Примером тотального проектирования в коммуникативном дизайне, в частности, в графическом дизайне, является пиктография – знаки, предназначенные для ориентации человека в окружающей предметно-пространственной среде. Художественные символы в образной форме выражают идеи, концепты и понятия [2, с. 61]. К таким знакам можно отнести знаки обозначения, дорожные знаки. Такие обозначения будут понятны практически каждому и имеют международное значение.

При проектировании объектов дизайна возможно использование экологических материалов, которые при тактильном взаимодействии оказывают на человека большое воздействие, использование при этом быстро разлагаемых материалов позволяет сделать объект более функциональным и безопасным для экологии.

На данном этапе исследования были опрошены несколько специалистов, профессионально связанных с дизайном, на основе мнений которых были сделаны следующие выводы. Дизайн – это универсальный инструмент преобразования мира, проникающий в разные сферы жизни человека, и в широком его понимании способен изменить мир, но при этом тотальное проектирование имеет больше отрицательных черт, чем положительных. Одно из мнений было таково, что иерархию должна задавать архитектура, а не дизайн, в ином случае это утопично.

Тотальный дизайн представляет собой дизайн-проектирование, в широком смысле включающее всевозможные сферы жизни, которые преобразуются и преображаются от участия в них дизайна. Также тотальный дизайн можно рассматривать как универсальный международный язык, который способен в графической форме передавать смысловую визуальную информацию. Также это иерархия всех видов дизайна, в начале которой должна стоять архитектура.

Тотальный дизайн интерпретируется не только как глобальное функциональное проектирование для создания идеальной окружающей среды и предметного мира, но и создание идеального информационного пространства. Например, когда дизайнер разрабатывает фирменный стиль компании, то он создает комплексную систему визуальной идентификации, совокупность приемов (графических, цветовых, пластических, акустических, видео), которые обеспечивают единство всем носителям фирменного стиля, а не отдельным изображениям логотипа и продукции. Дизайн способен не только производить вещи, но и создавать целостный образ общества [1, с. 10–11]. Примерами брендов, которые сформировали образ жизни и определенные ценности у больших масс населения, могут служить «Coca-cola», «Nike» и др.

Признаки тотальности, характеризующие графический дизайн, следующие:

- всеобщность, глобальность на международном и национальном уровнях;
- перманентность, постоянное визуальное воздействие;
- гармонизация визуальных объектов – носителей информации;
- широкий охват аудитории;

- гибкость, способность к трансформации, модификации и развитию;
- использование широкого спектра каналов передачи информации;
- широкий спектр художественных средств формирования визуальных образов;
- трансформируемость одних и тех же образов в разные виды дизайна.

В плане всеобъемлющего воздействия на мир, которое способен оказывать графический дизайн, его можно рассматривать в качестве тотального проектирования. Но, говоря о каком-то конкретном виде дизайна, не следует анализировать его отдельно, поскольку любой объект дизайна находится в среде, сформированной при участии других типов дизайна. При этом графический дизайн имеет взаимосвязь со всеми видами дизайна и, скорее, должен быть в комплексе.

Несмотря на сложности и противоречия, дизайнеры видят развитие тотального проектирования в будущем, поскольку сейчас широко развито и продолжает развиваться интернет-пространство и многие объекты проектирования в графическом дизайне из реальной жизни трансформируются для жизни в веб-среде, получая новое звучание.

Подводя итог, можно сформулировать определение «тотальное проектирование в графическом дизайне» – это разновидность графического дизайна, представляющая функциональное комплексное художественное проектирование визуально-коммуникативной среды, направленное на глобальное преобразование информационного пространства.

В ходе исследования тотального проектирования были решены следующие задачи: определены характерные черты, признаки тотального дизайна и его роль в современной культуре. Сформулировано определение «тотальное проектирование в графическом дизайне».

В работе обосновано, что тотальный дизайн имеет тенденцию к глобализации. Тотальное проектирование заняло значительное место в истории преобразования окружающей среды, стимулируя и вдохновляя дизайнеров на смелые проекты.

Литература

1. Балюта П. А., Дмитриева Л. М. Тотальный характер современного дизайна // Творчество молодых: дизайн, реклама, информац. технологии: сб. тр. XIV Междунар. науч.-практ. конф. студентов и аспирантов. – Омск: Изд-во ОмГТУ, 2015. – С. 9–11.
2. Елисеенков Г. С., Мхитарян Г. Ю. Дизайн-проектирование: учеб. пособие для обучающихся в магистратуре по направлению 54.04.01 «Ди-

- зайн», профиль подготовки «Графический дизайн». – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2016. – 150 с.: ил.
3. Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии. – М.: Вече: АСТ, 2003. – 511 с.
 4. Современный словарь иностранных слов: ок. 20000 слов. – 3-е изд., стер. – М.: Русский язык, 2000. – 742 с.
 5. Чернийчук И. А. Тотальный дизайн. Исследование возникновения и развития [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения (17.00.06) МГХПА имени С. Г. Строганова. – М.: Реглет, 2010. – 26 с.

References

1. Balyuta P. A., Dmitrieva L. M. Total'nyy kharakter sovremennogo dizayna // Tvorchestvo molodykh: dizayn, reklama, informats. tekhnologii: sb. tr. XIV Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. studentov i aspirantov. – Omsk: Izd-vo OmGTU, 2015. – S. 9–11.
2. Eliseenkov G. S., Mkhitaryan G. Yu. Dizayn-proektirovanie: ucheb. posobie dlya obuchayushchikhsya v magistrature po napravleniyu 54.04.01 “Dizayn”, profil' podgotovki “Graficheskiy dizayn”. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2016. – 150 с.: ил.
3. Kononenko B. I. Bol'shoy tolkovyy slovar' po kul'turologii. – М.: Вече: АСТ, 2003. – 511 с.
4. Sovremennyy slovar' inostrannykh slov: ok. 20000 slov. – 3-e izd., ster. – М.: Russkiy yazyk, 2000. – 742 с.
5. Cherniychuk I. A. Total'nyy dizayn. Issledovanie vozniknoveniya i razvitiya [Tekst]: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya (17.00.06) MGKhPA im. S. G. Stroganova. – М.: Reglet, 2010. – 26 с.

УДК 778.61

ФОТОГРАФИКА В СТРУКТУРЕ ДИЗАЙНА

Мхитарян Гагик Юрикович, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: igago@rambler.ru

В статье рассматривается фотография как способ визуализации информации и один из видов графического искусства, в целом понятие фотографика интерпретируется с различных точек зрения. Особое внимание уделено рассмотрению фотографики в структуре дизайна. В статье

показаны художественно-выразительные средства фотографии в различных формах графического дизайна.

Ключевые слова: фотографика, графическое искусство, графический дизайн, плакат, афиша.

PHOTOGRAPHIC IN DESIGN STRUCTURE

Gagik Yu. Mkhitaryan, Associate Professor of Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: igago@rambler.ru

The article considers photographic as a way to visualize information and one of the types of graphic art; in general the term photographic is interpreted from different perspectives. The author pays a special attention to the consideration of photographic in the design structure. The article considers artistic and expressive means of photographic in various forms of graphic design.

Keywords: photographic, graphic arts, graphic design, poster, advertisement.

Визуальная коммуникация в наше время стала постоянным графическим признаком повседневной жизни, который создает информационное пространство жизнедеятельности. Визуальная коммуникация открыта непосредственному зрительному восприятию, она создает среду, несущую визуальные контексты и выражающую художественные и социокультурные ценности и идеалы.

Визуальная коммуникация является непосредственным результатом визуализации информации, которую можно понимать как представление информации в зрительной форме, как кодирование информации с применением художественно-изобразительных средств.

К средствам визуализации относят материально-знаковые носители информации, создающие визуально-графическую форму и выражающие художественное содержание. Смысловые средства визуализации информации – это материально-знаковые носители, способные представлять смысловую информацию, прежде всего, это – изображения (фотоизображения, графические изображения, символические изображения и т. д.), а также условно-схематические изображения.

Фотографику можно рассматривать как средство и способ визуализации информации. Понятие «фотографика» многозначное и может интерпретироваться с различных точек зрения (рис. 1). Это первое значение термина «фотографика».

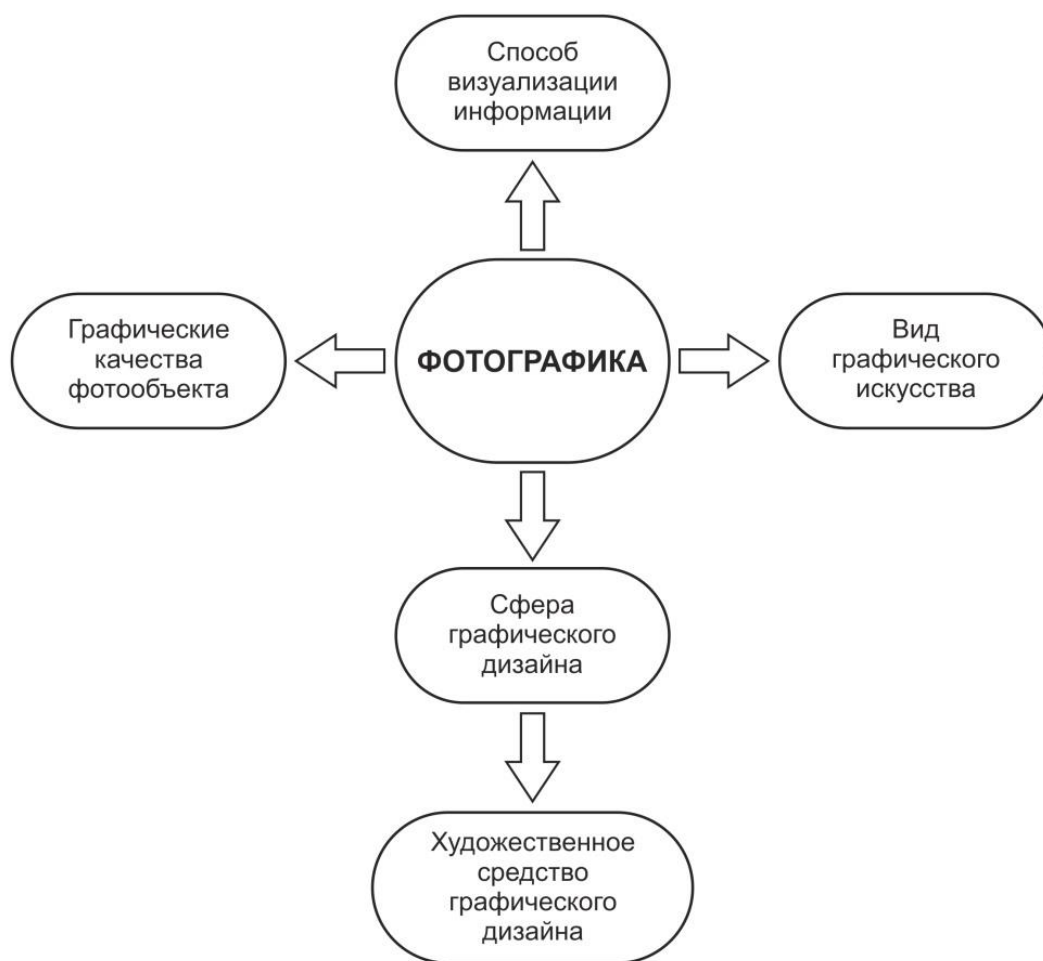


Рисунок 1. Фотография как терминологическая структура

Второе значение. Это одна из характеристик фотопроизведения, в котором изображенные объекты обладают ярко выраженной графичностью. В этом случае графичность объектов создает в структуре фотографии те качества, которые позволяют говорить о ней как о своеобразной фотографии.

Третье значение термина. «Фотография» – это разновидность графического искусства на основе синтеза фотоискусства и графики, который осуществляется путем трансформации фотоизображения в графический художественный образ.

Четвертое значение термина «фотография» позволяет рассматривать ее как определенную сферу графического дизайна, в которой функционируют произведения графического дизайна, созданные на основе изобразительных художественных образов, полученных фотоспособом.

Пятое значение термина «фотография» интерпретирует ее как художественно-графическое средство графического дизайна наряду с традиционной графикой, пиктографией, рисунком и т. п.

Фотография в структуре художественно-графических средств дизайна (рис. 2) определена на основе разработок Г. С. Елисеенкова, рассматривающего художественно-графические средства дизайна в целостной системе функций, сфер применения графического дизайна, функциональных видов графики и ее носителей [1, с. 67].

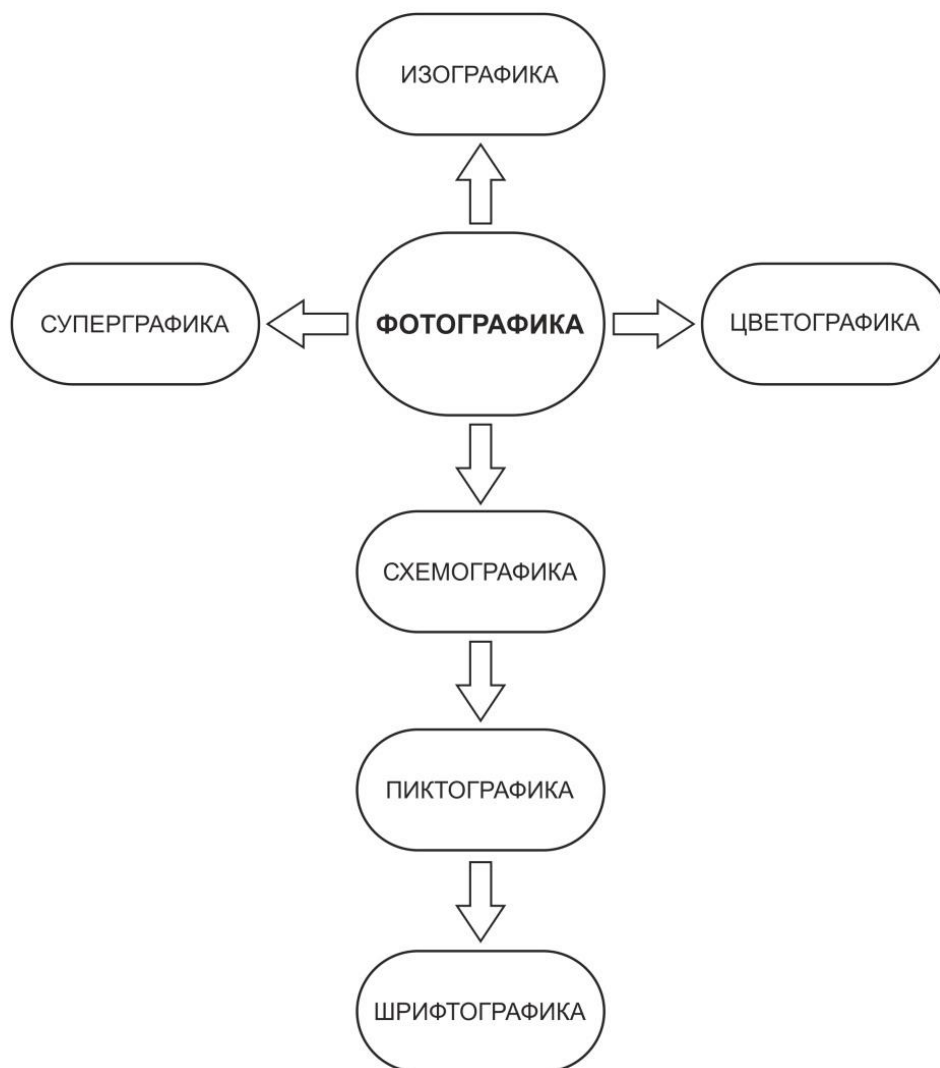


Рисунок 2. Фотография в структуре художественно-графических средств дизайна

В соответствии с этим подходом фотография включается в общую систему художественно-графических средств графического дизайна. В данном случае фотография является составной частью изобразительной графики, ее разновидностью.

Фотография самым тесным образом связана с цветографическим решением изображений, исключение составляют только те объекты, кото-

рые по художественному замыслу выполняются в черно-белом варианте. Широкое применение фотографика получила в крупноформатных объектах дизайна, которые традиционно называют суперграфикой. Фотографика может сочетаться со схемографикой при разработке структурно-логических схем, моделей, графиков и т. п.

Кроме перечисленных художественных средств графического дизайна в общую систему включаются также пиктографика и шрифтографика, которые, тем не менее, также могут сочетаться с фотографией в определенных объектах графического дизайна.

Если дифференцировать сферы графического дизайна, в которых применяется фотографика, то в самом обобщенном виде их можно обозначить следующим образом: инфографика, реклама, типографика, графические комплексы (рис. 3).

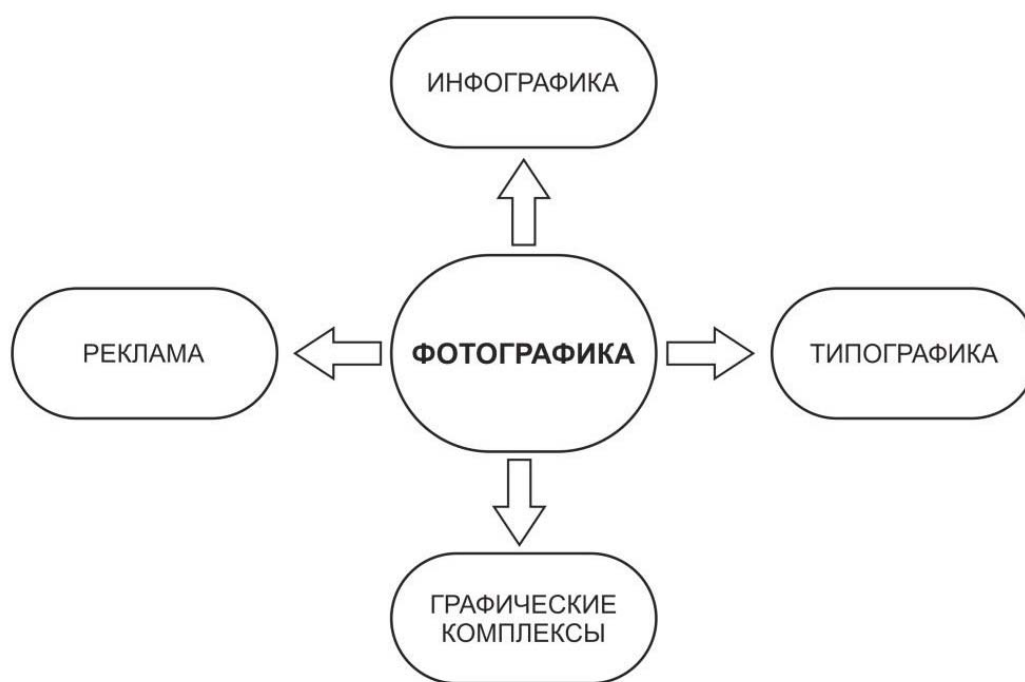


Рисунок 3. Фотографика в структуре графического дизайна

Для трансформации фотоизображения в графический образ за основу берется одна или несколько фотографий в цветном изображении, при необходимости их можно превратить в черно-белое изображение (рис. 4). Далее на фотоизображение накладывается текстура или несколько текстур, которые дают графический эффект. Этот эффект можно получить с помощью компьютерных графических редакторов, которые называются плагинами и фильтрами.

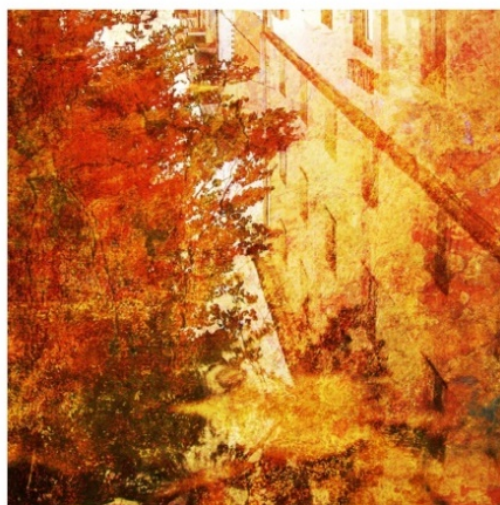
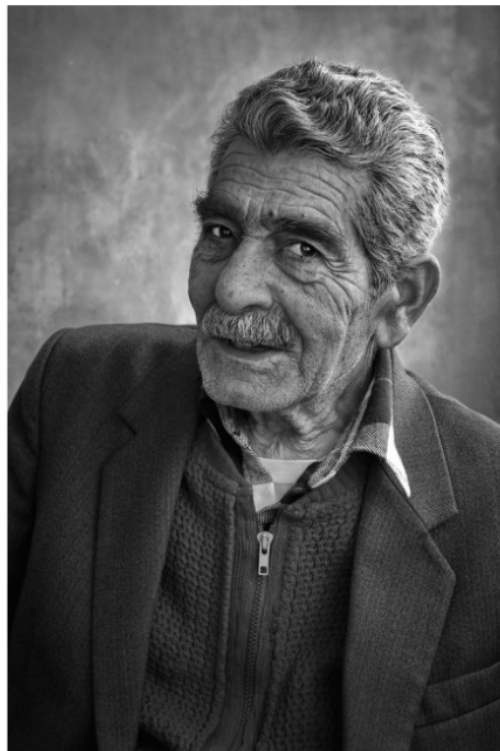


Рисунок 4. Трансформация фотоизображения в графический образ

При проектировании афиши можно использовать оригинальные графические изображения, выполненные дизайнером в традиционной графической технике. Это один из вариантов визуализации идеи в афише. Второй вариант – это использование готовой фотографии, раскрывающей замысел и создающей необходимый визуальный образ. Третий вариант – применение фотографики. Для этого заранее подготавливается необходимый фотосюжет, который затем подвергается графической обработке.

При необходимости можно поменять цветовую гамму изображения, усилить текстурные эффекты и соединить их в единую цельную композицию. Данные графические заготовки можно использовать неоднократно в различных вариациях в разных объектах графического дизайна. Они могут использоваться в неизменном виде как целостная композиция или по частям, то есть отдельными фрагментами.

В афише основными структурными элементами является текст и изображение, при этом текст, как правило, является основным смысловым компонентом афиши, поскольку он обозначает название того мероприятия, которому она посвящена. Назначение фотографии в этом случае – создать адекватный и запоминающийся визуальный образ. При этом фотография позволяет добиться двойного эффекта: во-первых, сохранить документальную основу, которая присуща фотографии, и, во-вторых, создать графический образ, используя неограниченные возможности фотографии (рис. 5). К сожалению, эти возможности недостаточно часто используются в работе дизайнеров в силу того, что фотографы, работающие в сфере визуальной коммуникации и рекламы, стараются использовать только фотографии в чистом виде, а многие графические дизайнеры ориентированы на использование изображений в традиционных графических техниках.



Рисунок 5. Применение фотографии в афишах

Если при проектировании афиши дизайнер вынужден «привязываться» к тексту и подбирать соответствующую фотографию, то при разработке социальных плакатов фотография становится основным художественно-выразительным средством, раскрывающим идею плаката (рис. 6). В принципе, социальный плакат может быть только изобразительным, без текста, и таких примеров множество. Но если используется текст, то он разделяет смысловые функции наравне с изображением.



Рисунок 6. Применение фотографии в социальных плакатах

На основании проведенного анализа можно сделать следующие выводы:

1. Художественно-выразительные возможности фотографии еще недостаточно изучены как в теоретическом плане, так и с практической точки зрения. Недостаточно литературных источников, посвященных искусству фотографии, и специалистов, заинтересованных в развитии этого вида художественно-изобразительного творчества.

2. Важной проблемой является донесение возможностей фотографии до заказчиков, которые в большинстве своем привыкли использовать в дизайн-проектах традиционную фотографию.

3. Опыт использования в дизайне фотографии, полученный автором статьи, позволяет продемонстрировать неограниченные возможности фотографии в решении самых разнообразных художественных проблем в сфере графического дизайна.

Литература

1. Елисеенков Г. С. Терминологические проблемы графического дизайна // Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве: сб. науч. ст. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2016. – С. 67.
2. Елисеенков Г. С., Мхитарян Г. Ю. Дизайн-проектирование: учеб. пособие для магистратуры. – Кемерово: Кемеров. гос. и-нт культуры, 2016. – 150 с.: ил.

References

1. Eliseenkov G. S. Terminologicheskie problemy graficheskogo dizayna // Vizual'nye iskusstva v sovremennom khudozhestvennom i informatsionnom prostranstve: sb. nauch. st. – Kemerovo: Kemerov. gos. in-t kul'tury, 2016. – S. 67.
2. Eliseenkov G. S., Mkhitaryan G. Yu. Dizayn-proektirovanie: ucheb. posobie dlya magistratury. – Kemerovo: Kemerov. gos. i-nt kul'tury, 2016. – 150 s.: il.

УДК 74

СТИЛИ ФЕШН-ИЛЛЮСТРАЦИИ В МИРЕ МОДЫ

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

Современная фешн-иллюстрация как объект графического дизайна приобретает все большую популярность и необходимость в современном мире. Фешн-иллюстрации становятся даже более интересными, нежели сам объект вдохновения. Работы талантливых иллюстраторов оказываются на страницах ведущих журналов о моде.

Целью данной статьи является выявление взаимосвязи различных стилей фешн-иллюстрации и этапов разработки профессиональных эскизов дизайнеров одежды. Основываясь на выявленных требованиях к созданию фешн-иллюстраций, разработанные модели будут обладать не только художественной ценностью, но и иметь практическое значение в мире моды.

Ключевые слова: мода, стиль, фешн-иллюстрация, дизайн, фор-эскиз, творческий эскиз, рекламная графика.

THE FASHION STYLE ILLUSTRATIONS IN FASHION WORLD

Svetlana V. Melkova, 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

Modern fashion-illustration, as an object of graphic design, becomes more popular and necessary in the modern world. Fashion illustrations become

even more interesting than the object of inspiration. The works of talented illustrators are placed on the pages of leading fashion magazines.

The aim of this article is to identify the relationship between different fashion style illustrations and the stages of developing professional sketches of cloth designers. Based on the identified requirements for creating fashion illustrations, the developed models will have not only artistic value, but also have practical significance in the fashion world.

Keywords: fashion, style, fashion illustration, design, fore-sketch, creative sketch, advertising graphics.

Иллюстрирование моделей костюмов – одно из ведущих направлений современного графического дизайна в области рекламы изделий текстильной и лёгкой промышленности. Являясь самой универсальной презентацией дизайнерских идей, фэшн-иллюстрация занимает отдельное место в сфере индустрии моды, фигурируя в печатных и электронных изданиях.

Несмотря на то, что фэшн-иллюстрация существует уже более 500 лет (ее прообразами можно считать гравюры и офорты XVI века с изображением дам и кавалеров), в XXI веке фэшн-иллюстрация начала возрождаться, появилось множество иллюстраторов, демонстрирующих различные техники.

Однако на сегодняшний день не существует четкого определения фэшн-иллюстрации. Для лучшего понимания термина «фэшн-иллюстрация», необходимо рассмотреть понятия «мода» и «иллюстрация».

В каждом европейском языке есть слово, аналогичное русскому «мода» (от лат. *modus* – мера, правило, предписание, образ действия): французское *mode*, итальянское *moda*, английское *fashion* (см. [4, с. 42]).

Мода – это совокупность вкусов и взглядов, господствующих в определенной среде, в определенное время. В широком смысле мода – это кратковременное господство определенных вкусов в обществе, в том числе в манере одеваться. Согласно энциклопедии моды [3, с. 11] под термином «мода» подразумевается постоянное стремление к изменению всех форм проявления культуры, но обычно имеют в виду одежду.

Большой энциклопедический словарь дает такое определение иллюстрации (от лат. *illustratio* – освещение, наглядное изображение): 1) объяснение с помощью наглядных примеров; 2) изображение, сопровождающее и дополняющее текст; 3) область изобразительного искусства, связанная с образным истолкованием литературных произведений [2, с. 823].

Из вышесказанного можно сделать вывод, что фешн-иллюстрация (от англ. «*fashion illustration*», где «*fashion*» – мода, «*illustration*» – иллюстрация), или модная иллюстрация – это жанр иллюстрации, напрямую связанный с модой, она используется в качестве иллюстрации для гляцевых журналов, изданий о моде, в рекламе модных брендов, оформлении модных бутиков.

Так же как во многих других художественных отраслях, модельеры используют рисунок как основную часть творческого процесса. Рисунок служит «отправной точкой», так как штрихи и пятна являются главными помощниками воображения. Рисунок, кроме демонстрации творчества художника, должен заключать в себе и технические черты, которые представляют собой практическую информацию и превращают изображенный образ в отправную точку для процесса промышленного изготовления одежды [1, с. 7]. Соответственно, эскизы могут иметь различное назначение и различные стили выполнения.

Выбранный стиль фешн-иллюстрации должен передавать вдохновение, которое ощущал дизайнер, когда работал над осуществлением дизайнерских идей, не нанося ущерб изображению предметов одежды. Различные стили иллюстрации приведены в издании [1, с. 130]. Данное издание выделяет четыре основных стиля иллюстрации (рис. 1).

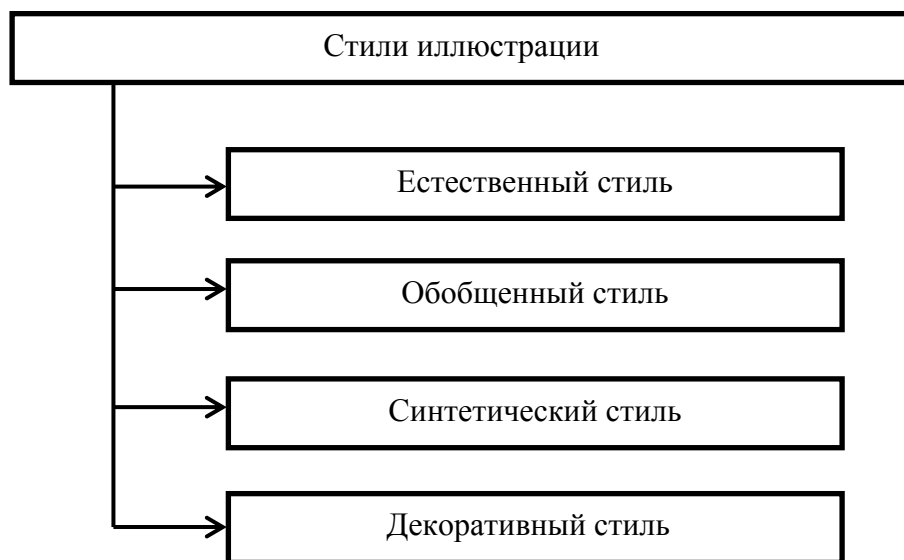


Рисунок 1. Стили фешн-иллюстрации

Согласно источнику [1], указанные выше стили иллюстрации характеризуются следующим образом:

- *Естественный стиль.*

Иллюстрация, выполненная в естественном стиле, тесно связана с реалистичной или академической подачей изображения. Степень де-

формации моделей мало ощутима, модели сохраняют пропорциональные соотношения.

- *Обобщенный стиль.*

В этом стиле модели далеки от реалистичных канонов, более стилизованы, абстрактны и могут быть даже карикатурны. Степень стилизации настолько высока, что сложно представить платье.

- *Синтетический стиль.*

В данном стиле все внимание уделяется платью, а фигуры едва различимы. Голова может быть представлена просто овалом, руки и ноги – несколькими тонкими линиями.

- *Декоративный стиль.*

Данный стиль иллюстрации преследует исключительно эстетические цели, стилизация изображения направлена на то, чтобы создать определенный визуальный эффект большой декоративной ценности. Оригинальность изображения в данном стиле изображения важнее, чем платье.

Согласно источнику [4, с. 105] в эскизном проектировании, в зависимости от разных графических приемов изображения, выделяют:

- эскиз-поиск – набросок проектной идеи;
- эскиз-подача – использование его в печатной графике;
- технический эскиз – точное, ясное изображение без искажения пропорциональных соотношений модели и фигуры человека, выполненное достаточно простыми графическими средствами.

Однако, если обратиться к этапам разработки профессиональных эскизов дизайнеров одежды, существует следующая последовательность проектирования костюма:

- ✓ фор-эскиз (предварительный эскиз, поиск);
- ✓ творческий эскиз (художественный);
- ✓ рекламная графика (журнал, плакат, буклет).

С фор-эскиза начинается проработка образа и формы костюма. Это фиксация первоначальных представлений автора о форме костюма (черно-белый рисунок, в цвете – акварелью, гуашью или темперой, цветными карандашами и фломастерами). Главное в фор-эскизе – образность.

Второй вид эскиза (творческий или художественный) выполняется как детальный рисунок, в котором решается характер и пластика всех формообразующих линий. В эскизах намечаются конструкция формы, общее цветовое решение. Показывается не только сам костюм, но и манера ношения; аксессуары – головные уборы, шарфы, обувь, перчатки, сумки и др.; общая композиция; фон).

И третий вид эскизов – рекламная графика, которая наиболее часто используется в качестве, например, рекламной журнальной страницы (доминанта – композиционный и идейный центр).

Проведенный анализ существующих классификаций иллюстраций показал, что различные виды иллюстраций можно привести к единой классификации.

Так, в обобщенном стиле разрабатывается фор-эскиз, в естественном стиле – творческий эскиз и в декоративном стиле – рекламная графика (рис. 2).



Рисунок 2. Стили иллюстрации и этапы разработки эскизов

Фор-эскиз представляется в обобщенном стиле, для него характерна высокая стилизация изображения, и соответственно сам костюм сложно представить. Главное – это образность.

Творческий эскиз выполняется в естественном стиле, при котором модели сохраняют пропорциональные соотношения.

Рекламная графика выполняется в декоративном стиле. Эскиз выполняется с высокой степенью стилизации. Стилизация направлена на то, чтобы создать определенный визуальный эффект большой декоративной ценности. Оригинальность изображения важнее изображения платья. Декоративный стиль наиболее близок языку рекламы.

Другим примером декоративного стиля является иллюстрирование уже готовых моделей коллекций изделий (рис. 3).

Данный пример демонстрирует рекламную журнальную страницу, разработанную по творчеству японского фэшн-дизайнера Tsumori Chisato.

Студенты кафедры дизайна Кемеровского государственного института культуры в ходе обучения реализуют свои творческие идеи в области проектирования костюма, разрабатывая различные виды эскизов (начиная

с фор-эскиза и заканчивая рекламной графикой), используя различные стили иллюстраций.



*Рисунок 3. Декоративный стиль. Проект студентки 4-го курса
кафедры дизайна КемГИК Юрьевой Елены*

Таким образом, основываясь на представленных выше требованиях к созданию фешн-иллюстраций, разработанные модели будут обладать не только художественной ценностью, но и иметь практическое значение в мире моды.

Литература

1. Анхель Фернандес, Габриэль Мартин Ройг. Рисунок для модельеров / гл. ред. Т. И. Хлебнова; пер. с исп. А. В. Золотухиной. – М.: АРТ-РОДНИК, 2007. – 191 с.: ил.
2. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. – М.: Совет. энцикл., 1993. – 1632 с.
3. Иллюстрированная энциклопедия моды / Л. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова; пер. на рус. яз. И. М. Ильинской, А. А. Лосевой. – Прага: Артия, 1986. – 608 с.: ил.
4. Композиция костюма: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Г. М. Гусейнов, В. В. Ермилова, Д. Ю. Ермилова и др. – М.: Академия, 2004. – 432 с.

References

1. Ankhel Fernandes, Gabriel Martin Royg. Risunok dlya model'eroev / gl. red. T. I. Khlebnova; per. s isp. A. V. Zolotukhinoy. – M.: ART-RODNIK, 2007. – 191 s.: il.
2. Bol'shoy entsiklopedicheskiy slovar' / gl. red. A. M. Prokhorov. – M.: Sovet. entsikl., 1993. – 1632 s.
3. Illyustrirovannaya entsiklopediya mody / L. Kibalova, O. Gerbenova, M. Lamarova; per. na rus. yaz. I. M. Ilyinskoy, A. A. Losevoy. – Praga: Artiya, 1986. – 608 s.: il.
4. Kompozitsiya kostyuma: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy / G. M. Guseynov, V. V. Ermilova, D. Yu. Ermilova i dr. – M.: Akademiya, 2004. – 432 s.

УДК 687.1

ДИЗАЙН ОДЕЖДЫ НА ОСНОВЕ МЕТОДИКИ «ПОЗИТИВНОГО ВОСПРИЯТИЯ ЦЕЛОСТНОГО ОБРАЗА КОЛЛЕКЦИИ»

Ковалева Анастасия Валентиновна, магистр, Новосибирский технологический институт (филиал) Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (г. Новосибирск, РФ). E-mail: kmkovaleva@mail.ru

Харлова Ольга Николаевна, доктор технических наук, доцент, профессор кафедры дизайна, Институт искусств, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ). E-mail: harlovaon@list.ru

Ваниева Ольга Владимировна, доцент кафедры технологии и дизайна швейных изделий, Новосибирский технологический институт (филиал) Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (г. Новосибирск, РФ). E-mail: olga_vanieva@mail.ru

В современном мире быстрый темп смены направлений в моде задает необходимость частой смены сезонных коллекций одежды. В систему продвижения новой сезонной коллекции, а также нового бренда одежды входит имиджевый (рекламный) показ коллекции на подиумах различного уровня. Для наиболее позитивного восприятия коллекции и, в частности, каждого изделия дизайнеру необходимо владеть методикой проектирования цельного модельного ряда коллекции, которая использу-

ется для показов. Однако определенной системы или единой методики проектирования целостной рекламной коллекции не существует. В работе описана методика создания коллекции, основанная на импрессивной составляющей.

Ключевые слова: мода, дизайн, методика, одежда, коллекция.

DESIGNING CLOTHES ON THE BASIS OF «POSITIVE PERCEPTION FOR COMPLETE IMAGE OF THE COLLECTION» METHOD

Anastasiya V. Kovaleva, Master, Novosibirsk Institute of Technology (branch) of the Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art) (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: kmkovaleva@mail.ru

Olga N. Kharlova, Dr of Technical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Design, Institute of Arts, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: harlovaon@list.ru

Olga V. Vanieva, Associate Professor of Department of Garment Technology and Design, Novosibirsk Institute of Technology (branch) of the Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art) (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: olga_vanieva@mail.ru

In the modern world quick temp of changing fashion trends sets the need for frequent change of seasonal collections. The system of promoting new seasonal collections, as well as new clothing brand, includes an image (advertising) fashion demonstration on the catwalks of various levels. For more positive perception of the collection and in particular of each product, the designer must know the methods of designing a whole range of collection that is used for demonstration. However, a particular system or single methodology for designing complete advertising collection does not exist. The article describes a method for creating collection that based on an impressive component.

Keywords: fashion, design, technique, clothing, collection.

Основная задача проектирования коллекции – это создание целостного образа при сохранении привлекательности единичных изделий для стимуляции потребительских желаний. Дизайнерские задачи заключаются в поиске оптимальных сочетаний композиционных и функциональных решений новых моделей.

Импрессивная составляющая одежды определяется как впечатление, которое одежда производит на человека при ее восприятии, и формируется на основе перцепции цвета, материалов и формы одежды. Данные ощущения генерируются по различным каналам – зрительным, слуховым

и т. п. Импрессия особенно важна в восприятии рекламной коллекции на показах, когда решение – нравится или не нравится – принимается очень быстро. Именно поэтому импрессивные составляющие играют большую роль.

В работе предложена авторская методика построения коллекции по психологическим и аналитическим показателям восприятия – методика «Позитивного восприятия целостного образа коллекции», которая включает в себя 15 этапов создания целостного имиджевого (рекламного) показа коллекции.

Первый этап – определение цели и назначения коллекции. Первоначально следует определить факторы, влияющие на состояние социума (политическая обстановка, экономическое положение, психологическое состояние, религиозная принадлежность, сезон), а также личность потенциального потребителя (пол, возрастная группа, темперамент, регион проживания и назначение изделий).

Второй этап – нахождение источника творчества. Модальность ведущего типа восприятия: аудиального, визуального или кинестетического в разной степени развита у каждого человека индивидуально. Таким образом, следует, что для достижения максимально впечатляющего эффекта требуется три источника для вдохновения: визуальный (картина, фотография, фильм), кинестетический (предмет, материал), аудиальный (музыка, литература). Возникает некая «философия», «душа» коллекции, которая может быть основана на каком-либо историческом событии, воображаемом сюжете и т. п.

Третий этап – формулировка названия коллекции.

Четвертый этап – распределение эмоциональной нагрузки. Выявляется последовательность эмоциональной нагрузки на каждую модель в имиджевой коллекции, состоящей из 7 моделей (рис. 1).

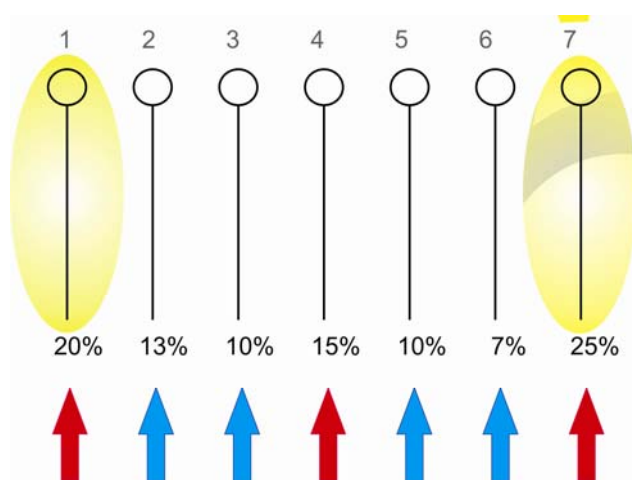


Рисунок 1. Эмоциональная нагрузка

Пятый этап – формирование целостности силуэта коллекции: от общего к частному и от частного к общему. В соответствии с философией выбирается общий силуэт коллекции.

Лучевой. Это возрастающий или спадающий силуэт в построении коллекции моделей по объему и форме (рис. 2).

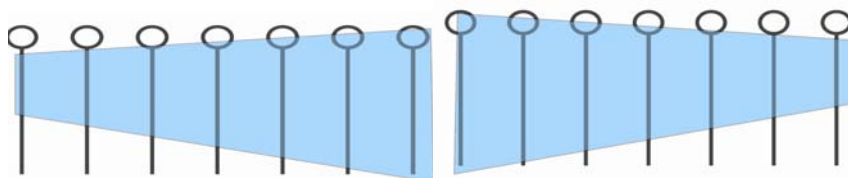


Рисунок 2. Схема лучевого силуэта коллекции

Прямой. Данный силуэт подходит для коллекций с однотипным ассортиментом моделей (рис. 3).

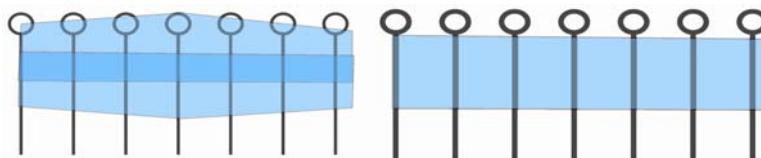


Рисунок 3. Схема прямого силуэта коллекции

Контрастный. В случае с контрастным построением модельного ряда следует соблюдать нюансные связующие между всеми моделями (рис. 4).

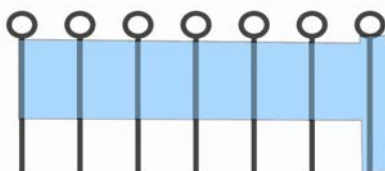


Рисунок 4. Схема контрастного силуэта коллекции

Комбинированный. Это силуэт, состоящий из двух типов – прямого и контрастного (рис. 5).

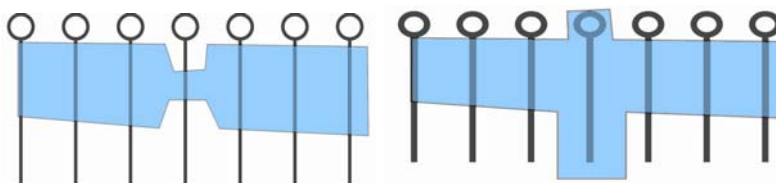


Рисунок 5. Схема комбинированного силуэта коллекции

Ритмичный. При создании коллекции, основанной на цветовых и конструктивных нюансах, рекомендуется для поддержания интереса зрителя выстраивать модельный ряд ритмичным способом (рис. 6).

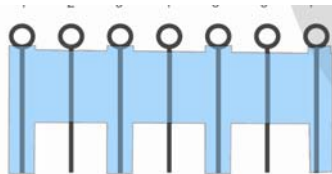


Рисунок 6. Схема ритмичного силуэта коллекции

Шестой этап – развитие силуэта моделей. В целостном силуэте коллекции рекомендуется динамичное развитие каждой модели, в частности от одного силуэта к другому. Примеры представлены на рисунке 7.

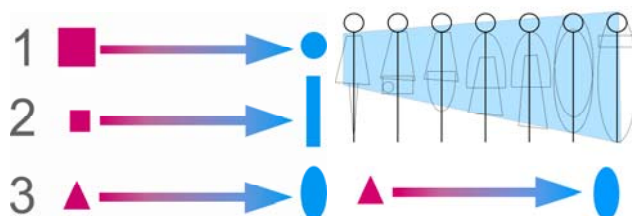


Рисунок 7. Развитие силуэтов

Седьмой этап – обоснование цвета коллекции. Первично человек воспринимает силуэт и цвет, однако цветовое решение каждой модели и целостного образа коллекции может позитивно и негативно влиять на социум и индивидуума. Психологическое воздействие цвета двояко. С одной стороны, оно обусловлено непосредственным физиологическим влиянием цвета на организм, а с другой – ассоциациями, которые цвета вызывают на основе предшествовавшего опыта человека.

По психологическому воздействию цвета можно классифицировать на стимулирующие, дезинтегрирующие, статические, пастельные и подавляющие. Подробно проанализировав цвета и их влияние на психологию, можно подобрать наиболее выгодные цветовые сочетания в соответствии с выбранной философией коллекции, при этом следует учитывать современные тенденции моды. Таким образом, возможно манипулировать эмоциональным восприятием зрителя или потребителя. Примеры различных цветовых решений: акцент, градиент (плавный переход от одного цвета к другому), равномерность (нюансное цветовое решение коллекции).

Восьмой этап – обоснование фактуры, текстуры, принтов. Индивидуальность коллекции усиливается авторскими принтами, фактурами и новыми текстурами. Примеры представлены на рисунке 8.

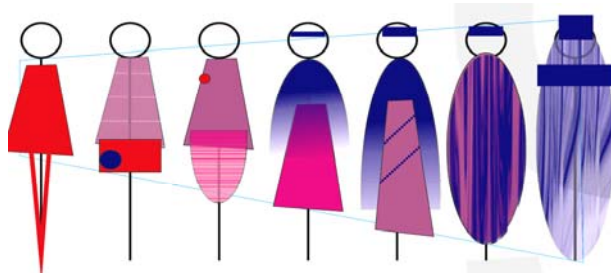


Рисунок 8. Примеры развития фактур, текстур, принтов

Девятый этап – создание форэскизов коллекции. После создания общего представления о коллекции следует разрабатывать более детально каждый образ в отдельности.

Десятый этап – подбор материалов.

Одиннадцатый этап – эскизирование.

Двенадцатый этап – технический эскиз.

Тринадцатый этап – обоснование и подбор аксессуаров. Для завершения целостного образа следует правильно подобрать аксессуары и другие детали дизайна малых форм.

Четырнадцатый этап – реализация проекта.

Пятнадцатый этап – организация целостного образа коллекции. Для этого необходимо подобрать модели, создать индивидуальный стиль причёски и макияжа, соответствующих философии коллекции.

Методика «Позитивного восприятия целостного образа коллекции» адаптирована для производства промышленных коллекций малыми партиями. Этапы методики сгруппированы в блоки, каждая часть взаимосвязана с другими. Схема процесса проектирования коллекции по методике «Позитивного восприятия целостного образа коллекции» в условиях промышленного производства представлена на рисунке 9.

Методика «Позитивного восприятия целостного образа коллекции» позволяет сократить время разработки, что позитивно сказывается на экономике производства.

Методика апробирована на фирме женской одежды DAYSI при создании коллекции весна-лето 2017. Было отмечено: снижение временных и материальных затрат на разработку коллекции за счет структурирования большого объема информации, гармонизация философии и модельного ряда коллекции, сокращение затрат при подборе материалов.

Негосударственное образовательное частное учреждение «Центр дополнительного образования “Высшая школа стилистики”» внедрила данную методику «Позитивного восприятия целостного образа коллекции» в программу обучающего курса 2017/18 учебного года в рамках Международного форума бизнеса моды FASHION-MANAGEMENT.

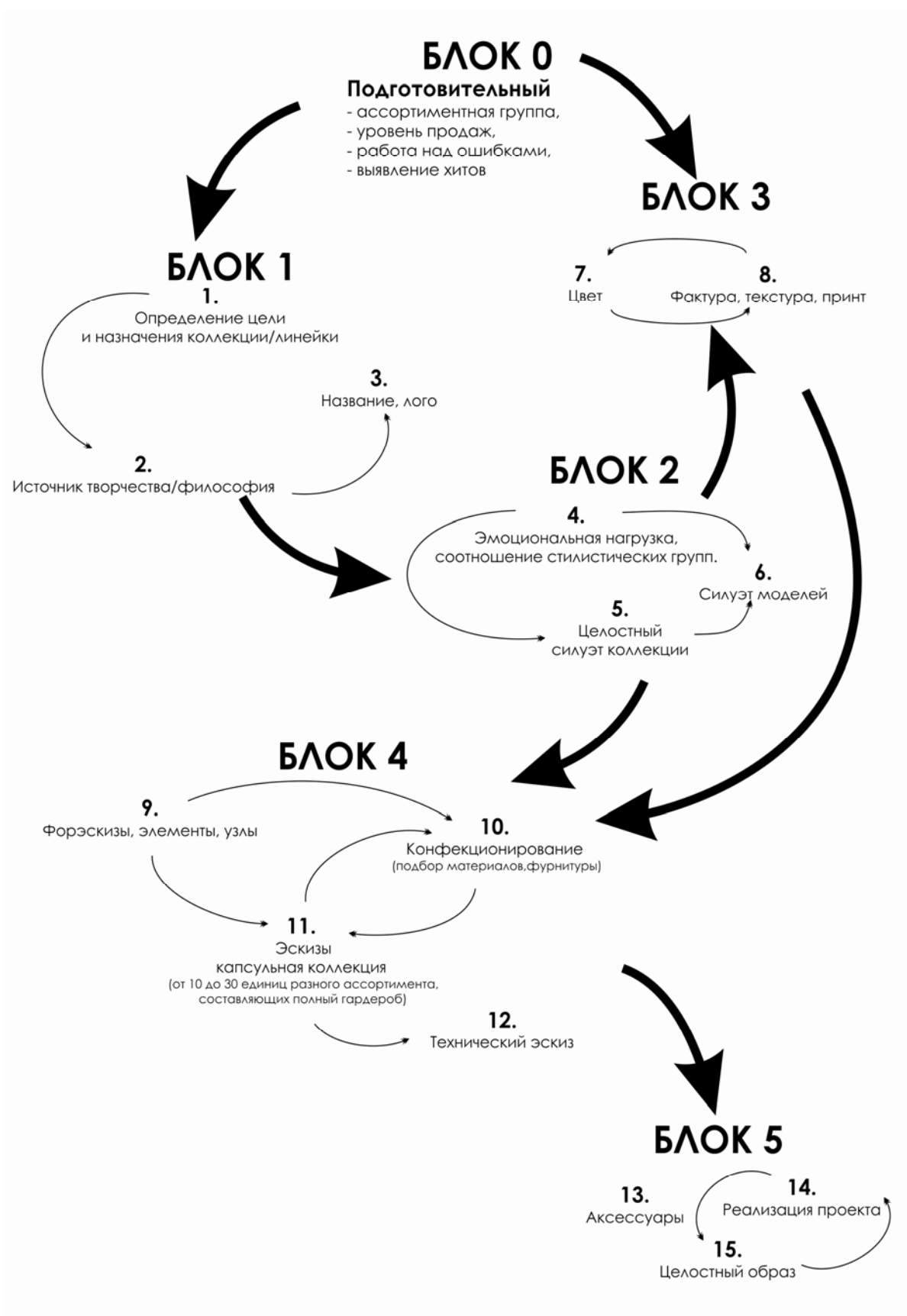


Рисунок 9. Схема процесса проектирования коллекции по методике «Позитивного восприятия целостного образа коллекции» в условиях промышленного производства

Литература

1. Ковалева А. В., Харлова О. Н., Ваниева О. В. Разработка особенностей дизайна женской верхней одежды с современными утеплителями // Интеллектуальный потенциал Сибири: мат-лы межвуз. конф. / Ин-т пробл. упр. – Новосибирск, 2016. – С. 110–120.

References

1. Kovaleva A. V., Kharlova O. N., Vanieva O. V. Razrabotka osobennostey dizayna zhenskoy verkhney odezhdy s sovremennymi uteplitelyami // Intellectual'nyy potentsial Sibiri: mat-ly mezhvuz. konf. / In-t probl. upr. – Novosibirsk, 2016. – S. 110–120.

УДК 74.01/.09

ПРОБЛЕМА СТАНОВЛЕНИЯ ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА В КУЗБАССЕ

Рысаева Светлана Фаритовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: svetlana2603@mail.ru

Статья посвящена краткому анализу проблем развития мирового и российского промышленного дизайна в практике регионального дизайна. Показана роль кемеровских дизайнеров В. А. Селиванова, В. А. Алексеева и А. П. Зайцева в развитии промышленного дизайна в Кузбассе.

Ключевые слова: промышленный дизайн, дизайн-цикл, предметно-пространственная среда, проектирование, промышленный образец.

DEVELOPING INDUSTRIAL DESIGN IN KUZBASS

Svetlana F. Rysaeva, PhD of Art History, Associate Professor of Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: svetlana2603@mail.ru

The article analyses the issues of developing world and Russian industrial design in the practice of regional design. The author shows the role of the Kemerovo designers such as V. A. Selivanov, V. A. Alekseev and A. P. Zaitsev in development industrial design in Kuzbass.

Keywords: industrial design, design-cycle, object and space environment, design, industrial model.

Становление и развитие методов и приемов художественного проектирования берет свое начало с момента зарождения цивилизации. Однако только с возникновением массового промышленного производства товаров, в середине XIX века, произошел коренной пересмотр традиционных принципов формообразования и появились предпосылки для становления дизайна – новой области проектной деятельности. Настоящее время характеризуется стремлением дизайна охватить все аспекты материально-пространственного окружения человека в целях использования принципов и результатов дизайнерской деятельности в интересах каждого отдельного человека и всеобщей гуманизации «мирового» образа жизни.

В определении дизайна, принятом в 1969 году ИКСИД (Международный совет организации по художественному конструированию, созданный в 1957 году), указано, что «дизайн является творческой деятельностью, цель которой – определение формальных качеств предметов, производимых промышленностью», что «эти качества формы относятся не только к внешнему виду, но главным образом к структурным и функциональным связям, которые превращают систему в целостное единство (с точки зрения как изготовителя, так и потребителя). Дизайн стремится охватить все аспекты окружающей человека среды» [1].

Все разновидности дизайна, составляющие в совокупности «Дизайн с большой буквы», определяют его как «третью (проектную) культуру» – наряду с культурой материальной и духовной. При этом прослеживается сходство ряда характеристик всех основных видов «конкретных дизайнов» [4, с. 11]. Одним из таких видов является промышленный дизайн, направленный на создание образа и стиля материального объекта с какими-либо заданными функциями и изучающий технико-эстетические характеристики различных предметов.

Определение проблем развития промышленного дизайна в России и Кузбассе является целью исследования. К основным задачам относятся рассмотрение этапов становления промышленного дизайна в мире, России, Кузбассе и обозначение способов решения основных проблем, стоящих на пути его развития.

Рассмотрим сущность дефиниций «промышленный дизайн», предлагаемых разными источниками. Справочник «Дизайн» определяет, что «промышленный дизайн – проектная деятельность, имеющая целью создание образцов изделий функционального назначения, изготавливаемых промышленными методами, то есть с использованием машинного производства. Наряду с изделиями архитектурного и средового дизайна изделия промышленного дизайна играют решающую роль в формировании окру-

жающей нас предметно-пространственной среды. Промышленный дизайн включает в себя следующие основные категории:

- бытовые предметы (посуда, радио-, электрооборудование и т. д.);
- объемные элементы оборудования интерьера (мебель и крупногабаритное оборудование);
- технологическое или производственное оборудование (станки и другие элементы оборудования производственной среды);
- транспортные средства;
- инженерные устройства и сооружения;
- визуальные коммуникации;
- уникальные объекты промышленного изготовления» [4, с. 43].

Международный совет организаций индустриального дизайна (ИКСИД) полагает, что «промышленный дизайн – это творческая деятельность, целью которой является установление многогранных свойств объектов, процессов, услуг и их систем в полных жизненных циклах» [1].

Промышленный дизайн, возникший в начале XX века, прошел в своем развитии ряд этапов, связанных, прежде всего, с изменениями в характере самого производства, его внутренней организации (включая продвижение на рынок и использование продукции), уровнем сложности производимых продуктов, а также с трансформацией ценностей и эстетических идеалов. Конечный вид выпускаемой продукции также напрямую связан функциональными и конструкционными особенностями новых материалов, производимых индустрией на каждом новом этапе ее развития [2].

Рассматривая исторические аспекты развития промышленного дизайна, отметим, что первому циклу предшествовал этап, определяемый В. Н. Княгининым [6, с. 12–13] как «протодизайн» или этап «декоративно-художественного оформления», включающий в себя первые три промышленные революции до начала XX века, заложивший основы конструирования новых изделий.

Появление художественного конструирования промышленной продукции характеризует первый этап развития промышленного дизайна (1900–1930 годы). Дизайн становится одним из инструментов маркетинга.

Социальные революции, «потребительская» и «автомобильная», определили второй этап развития промышленного дизайна (1940–1970 годы), для которого характерна самобытность массовой продукции, производимой рынком, и ее быстрое обновление на основе модульных конструкций.

Изменения в объемно-функциональном и художественном конструировании характеризуют третий этап развития промышленного дизайна (1980–2000 годы). Начинается использование вычислительных (цифро-

вых) методов в моделировании материалов и конструкций, увеличивается скорость конструирования. Для этого периода характерен переход от “эстетики вещей” к “эстетики чувств” потребителя и даже “этике” вещей» [10, с. 210–227].

К сегодняшнему дню промышленный дизайн, как отмечает В. Н. Княгинин, прошел три этапа в своем развитии и уже в полную силу начинает разворачиваться четвертый. Каждый этап начинался с эстетической революции («геометрии невозможного» и новаторских технологических идей) и оканчивался кодификацией художественных элементов, формированием школ и стилей дизайна, а также приемов проектирования (проектирование по шаблону). С каждым циклом менялись не только компетенции дизайнера, но и парадигмы промышленного дизайна, его ключевые задачи и бизнес-модели. Если в рамках второго дизайн-цикла ключевой парадигмой являлось утверждение «форма следует функции» и главной компетенцией дизайнера было 2D-проектирование, то к четвертому дизайн-циклу парадигмой стал «дизайн как вовлечение потребителя» и ключевой компетенцией дизайнера стало 3D-проектирование и слияние с инжинирингом [6, с. 8].

Для России характерным является развитие государственного дизайна, внедрение системных подходов в дизайн-проектирование. Дизайн в России развивается прерывисто, подъемы художественного творчества перемежаются с периодами его глубокого спада. СССР и Российская Федерация в целом реагировали на развитие промышленного дизайна в мире, в свое время они приняли участие в формировании первого и второго этапа промышленного дизайна. Развитие промышленного дизайна зримо стало отставать от мировых темпов и трендов в 1960-е годы – момент, когда СССР пропустил целый ряд промышленных революций, напрямую связанных с этим процессом.

История советской культуры знает много периодов, когда перед искусством ставилась задача активного воздействия на формирование реального предметного окружения. Практически каждое десятилетие находило свою меру ее понимания, обладало своей программой, своим художественным образом предметной среды. Рассмотрим становление дизайна в нашей стране, условно разделенное на три этапа, и дадим каждому этапу краткую характеристику.

1-й этап: 1920-е годы – 1964 год

В настоящее время в какой-то мере уже изучен и становится понятным опыт двадцатых годов прошлого века, его пафос слияния искусства с жизнью, утопичность и одновременно обостренное чувство необходимого расширения задач искусства в новых социальных условиях.

Практика тридцатых – пятидесятих годов XX века, даже несмотря на все еще не забытую критику в ее адрес, все больше начинает привлекать внимание своей попыткой соединить почти классицистическую упорядоченность среды с художественными и эстетическими представлениями широких народных масс.

В первой половине шестидесятых годов прошлого века, когда у нас в стране началось организационное оформление дизайна, когда шел усиленный процесс внедрения новой области художественной деятельности в промышленность, широкое распространение получило функциональное направление дизайна, так как в то время оно играло большую роль в повышении уровня мировой промышленной продукции.

Развитие дизайна задают рыночные механизмы, основанные на приоритетах экономической прибыли, конкурентного преимущества, порождения спроса и т. д. Экономическая рентабельность была и всегда будет важной составляющей дизайна. Именно экономическая ситуация подвигла Совет министров СССР принять новую концепцию «потребительской экономики». Внимание государственных органов было обращено на качество потребительских товаров. Были созданы специальные художественно-конструкторские бюро, ВНИИТЭ, которые способствовали созданию выразительных образцов промышленной продукции. Развивалась и еще одна ветвь художественного проектирования – Сенежская студия. Лучшие образцы советского дизайна создавались на уровне мировых стандартов [7].

2-й этап: 1964 год – 2000-е годы

Семидесятые годы, хотя еще и не воспринимаются как история, заставляют задуматься о кардинальности наметившихся перемен в отношении к предметной среде, которые выразились в новом подходе к наследию, особом интересе к культуре непрофессиональной и бытовой, в восприятии жизни как многообразного, неоднозначного процесса и, наконец, в «средовой» ориентации различных видов современного творчества – от станкового искусства до архитектуры и дизайна. Более того, исследования предметной среды, начавшиеся в эти годы, сумели вскрыть тенденции, осмысление которых актуально и по сей день.

В то время трудные условия работы художника в промышленности, техническая отсталость производства, забота лишь о выполнении плана за счет упрощения технологии не стимулируют новаторства в создании новой промышленной вещи. В магазинах продаются преимущественно товары низкого художественного качества. Образцы художников слиш-

ком часто остаются на полках заводских музеев и в хранилищах Художественного фонда. Работа по проектированию бытовых вещей не вызывала интереса у художников. Только раскрепощенное мышление, свобода от воздействия на творческую индивидуальность механического рационализма позволит грамотному и культурному художнику, особенно при наличии воображения, фантазии и, конечно, таланта, подойти к новому решению, экспериментировать в поисках нового пути, нового образа массовой потребительской вещи, отвечающей художественным и эстетическим запросам людей.

3-й этап: начало 2000-х годов – по настоящее время

Характеризуется становлением рыночных отношений в экономике и началом активного сотрудничества с зарубежными дизайн-школами.

Становление дизайна в российских регионах, в частности, в Кузбассе, проходило в русле общероссийских тенденций. Со временем роль дизайна в формировании предметного мира изменилась. Вместе с архитектурой и декоративно-прикладным искусством он отвечает за всю предметно-пространственную среду, а значит, имеет непосредственное отношение к стилеобразующим процессам, к учету национальных традиций, преемственности, к удовлетворению индивидуальных потребностей, к самым различным аспектам художественного формообразования. И все это во взаимосвязи с индустриальным производством и в условиях возрастающего влияния научно-технического прогресса. Под влиянием изменения реальных условий меняется и подход к сфере деятельности дизайнера, постепенно вырисовываются ее границы, четче выявляется то главное, за что несет ответственность именно дизайнер. В Кемерово эту задачу пытались решить дизайнеры Василий Андреевич Селиванов и Виталий Александрович Алексеев. По мнению Е. А. Розенблюма, «современный подход к проектированию вещи – это, прежде всего выяснение, поиск, разведка новых связей между людьми в процессе овладения предметным миром. Актуальной задачей становится проектирование не просто технических устройств, но ситуаций, в которых вещи оживают; возникает стремление мыслить целостную среду, в которой взаимоотношения человека и вещи пространственны, а структура вещей не замкнута в застенелую форму» [9, с. 60].

В 1969–1970 годы В. А. Селиванов и В. А. Алексеев принимали активное участие в работе на «Сенеже», в программу обучения которого входили и задачи решения проектов в области промышленного дизайна. В. А. Селиванов и В. А. Алексеев увлеклись возможностями нового

материала – пластмассы, который начал выпускать кемеровский завод «Карболит». В 1969 году ими были созданы проекты «Детский конструктор» и «Кухня» с разработкой идеи организации пространства интерьера при помощи мобильной конструкции предметов. В своем проекте они опирались на программу учебного процесса экспериментальной студии.

Одной из наиболее проблемных сфер современного дизайна является проектирование изделий для детей. Дизайнеру как взрослому человеку достаточно трудно поставить себя на место потребителя-ребенка; технические и экономические задачи часто выступают на первый план, уводя от первоначально гуманистического замысла; способности, стереотипы, острота восприятия дизайнера совершенно иные, чем у детей. «Детский конструктор» (рис. 1) – набор геометрических объемов, с помощью которых можно собрать не только разнообразные машины, но и мебель. Они были разной конфигурации и окраски, плотно подгонялись друг к другу с помощью отверстий и штырей. Первые эскизы художников изображали структуру тех или иных детских игр. Это – корабль или самолет, космодром или магазин, квартира или город. Затем были сделаны рисунки коммуникаций героев в этих пространствах. Следующим этапом стало макетирование этих ситуаций, а от них перешли к созданию элементов, дающих возможность строить не вещи, а ситуации. Таким образом, в детском конструкторе сказалась специфическая особенность открытой формы.

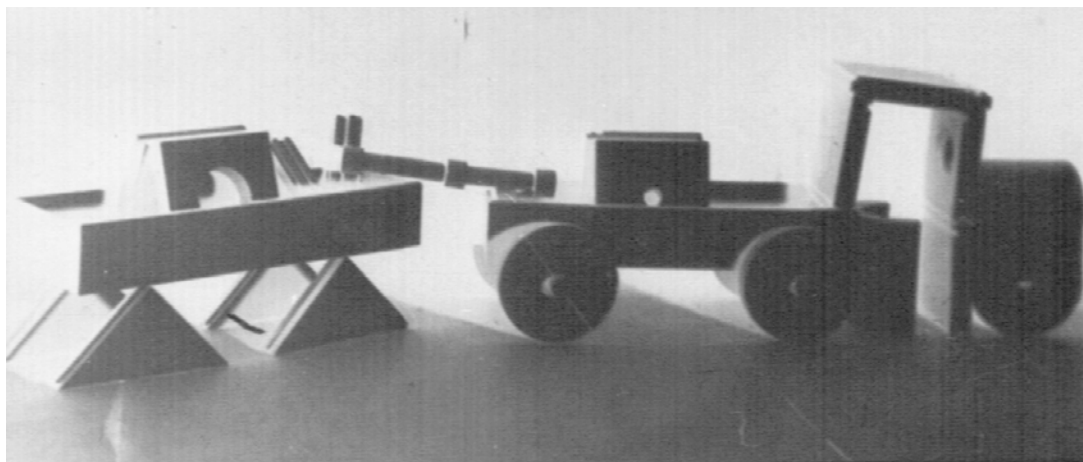


*Рисунок 1. Детский конструктор. Опытный образец.
Авторы: В. А. Селиванов, В. А. Алексеев, г. Кемерово, 1969*

По сути дела, проектирование игрушек было лишь этапом более сложного проекта по созданию фирменного стиля предприятия «Карболит». Художники поставили перед собой задачу специально спроектиро-

вать тот вид продукции, через который можно было бы сформулировать «правило» для всех выпускаемых заводом изделий: специфика открытой формы, обрамляющей не вещь, а действие и ситуацию, позволила в детских игрушках найти те универсальные принципы, которые оказались пригодными и для жилых помещений, и для конструкций административных интерьеров. Как пишет Е. А. Розенблюм, «универсальная гармония открытой формы – наиболее адекватное выражение как потребительской, так и дизайнерской раскованности. Художник-проектировщик имеет дело с очеловеченным пространством, которое не только допускает, но и стимулирует активное взаимодействие с ним человека. Оно подлинно реализует свои эстетические потенции лишь при условии, что люди, живя в нем, действуя, будут его непрерывно перестраивать, изменять, развивать» [9, с. 80].

По такому же принципу создавался проект «Кухня». Дизайнерами был предложен модуль, позволяющий составить мебель разных вариантов, что было тогда актуально для малогабаритных квартир с небольшими кухнями. Открытая форма позволяла владельцу вещи активно формировать свое окружение, подчиняя его своему творчеству, своей индивидуальности, а не форме ранее приобретенной вещи.

Проекты были приняты на заводе и запущены в производство, но сделано было только несколько пробных выставочных экземпляров. Скорей всего серийное производство для завода было экономически невыгодно из-за дороговизны конечного продукта.

В промышленном дизайне немаловажное значение имеет технология изготовления, чем она проще в реализации, тем доступнее по цене будет готовый продукт. Однако цена часто определяется не столько затратами на производство, сколько заложенным в объект промышленного дизайна антуражем: претензиями на креативность, технологическими новациями, ценностью материалов, а также именем создателя или бренда. В сферу интереса промышленного дизайна входит и упаковка, она должна гарантировать простоту погрузки и доставки, а также безопасность для изделия транспортных нагрузок.

С 1986 года в Кемерово начинает свою деятельность Андрей Петрович Зайцев, один из первых профессиональных дизайнеров, получивший специализированное образование художника-конструктора в Екатеринбургском (Свердловском) архитектурно-строительном институте, отделение «Промышленное искусство». Работая главным дизайнером на электротехническом заводе «ЗЭТА», он проектировал будущее бытовой техники – утюги, фены, печи и др. Большинство разработок осталось

в виде проектов, не дошедших до массового производства (рис. 2). Однако один проект бытового прибора (утюга) дошел до промышленного производства и был широко представлен в обиходе жителей областного центра в те годы. На промышленный образец «Футляр для электроутюга» А. П. Зайцевым в 1988 году было получено свидетельство Госкомитета СССР по делам изобретений и открытий (рис. 3).



*Рисунок 2. Опытный образец
бытового прибора.
Автор А. П. Зайцев. Завод ЗЭТА,
г. Кемерово, 1988*



*Рисунок 3. Промышленный образец
«Футляр для электроутюга».
Автор А. П. Зайцев. Завод ЗЭТА,
г. Кемерово, 1988*

Таким образом, несмотря на наличие на предприятии такой штатной единицы, как дизайнер с соответствующим образованием, основные технологические процессы на производстве не предполагали возможности участия дизайнера в серийном промышленном выпуске товаров массового спроса. В большинстве случаев это были качественные дизайнерские проекты и разработки, существовавшие в одном экземпляре исключительно для участия на выставках, до массового промышленного производства ничего не доходило.

В настоящее время ситуация с промышленным дизайном для России осложняется тем, что в нашей стране на протяжении последних более двадцати лет промышленность не вкладывала значимых инвестиций в свой технологический рост. По целому ряду направлений, отмечает В. Н. Княгинин, мы сейчас движемся в логике «догоняющего» развития: это и глобальные стандарты, и практики эффективного проектирования, и производства, информационные системы, ряд областей дизайна и инженерии. Промышленный дизайн за эти десятилетия выпал из приоритетов государственной политики России [6, с. 64].

В период рыночных реформ промышленный дизайн терял специалистов, такая тенденция характерна в целом по стране, особенно резко

это проявилось в регионах, в частности, в Кузбассе. На этом фоне развитие получает большой рынок дизайна в области полиграфии, рекламы, web-дизайн, куда перешли талантливые промышленные дизайнеры.

О необходимости создания долгосрочной государственной программы по развитию дизайна в России с поддержкой региональных программ развития дизайна заявляют ведущие специалисты в области дизайна и промышленности. На прошедшем 30 марта 2016 года форуме «Перспективы и проблемы российского дизайна в XXI веке» [7], организованном Московским музеем дизайна совместно с Министерством промышленности и торговли Российской Федерации и МГХПА им. С. Г. Строганова, были определены основные пути вывода отечественного дизайна на мировой уровень. По мнению участников форума, приоритетными решениями проблемы активного развития российского дизайна являются: 1) заинтересованность в нем государства; 2) создание платформы для коммуникации между промышленностью и дизайнерами; 3) необходимость усиления связи выпускников дизайнерских вузов с промышленным производством с целью повышения профессионального уровня.

Целью развития отечественного дизайна должно служить принятие проекта федерального закона «О дизайне и дизайн-деятельности в Российской Федерации», подготовленного в 2011 году заместителем председателя Московского областного отделения Союза дизайнеров России А. Ф. Доньшиным. Данный закон должен будет установить правовые, организационные, экономические и социальные основы дизайн-деятельности во всех хозяйственных отраслях, определить принципы государственной политики в развитии и укреплении отечественного дизайна в Российской Федерации [8].

Таким образом, для развития отечественного промышленного дизайна как части «мирового дизайнерского, инновационно-технологического и социально-культурного мейнстрима» необходима государственная поддержка, направленная на объединение системы мер по регулированию и поддержке промышленного дизайна в программах государственного развития, включение промышленного дизайна в список инструментов промышленной политики [6, с. 72].

Литература

1. Definition of Industrial design [Электронный ресурс] // World Design Organization (WDO): [web-сайт]. – URL: <http://wdo.org/about/definition>. – Загл. с экрана.

2. Ezio Manzini. The Material of Invention: Materials and Design. – The MIT Press, 1989.
3. Глазычев В. Л. Дизайн как он есть. – М.: Европа, 2006. – С. 15.
4. Дизайн: иллюстрир. слов.-справ. / Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов и др.; под общ. ред. Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко. – М.: Архитектура-С, 2004. – 288 с.: ил.
5. Зеленая книга. Промышленный дизайн (Стандарты. Лучшая практика. Продьюсинг. Дизайн-школы) [Электронный ресурс] / под ред. В. Н. Княгинина. – М.; СПб.: Центр стратегических разработок «Северо-Запад», 2012. – 65 с. – URL: http://csr-nw.ru/files/csr/file_content_1228.pdf. – Загл. с экрана.
6. Княгинин В. Н. Промышленный дизайн Российской Федерации: возможность преодоления «дизайн-барьера»: учеб. пособие / под ред. М. С. Липецкой, С. А. Шмелевой. – СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2012. – 80 с.
7. Перспективы и проблемы Российского дизайна в XXI веке [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургский Союз дизайнеров: [web-сайт]. – URL: http://www.designspb.ru/news/articles/Perspektivy_i_problemy_Rossiyskogo_dizayna_v_XXI_veke/. – Загл. с экрана.
8. Проект федерального закона о дизайн-деятельности в Российской Федерации А. Доньшина [Электронный ресурс] // Веб-резиденция профессионального дизайна: [web-сайт]. – URL: <http://design-union.ru/spb/93-union/offisial/docs/1578-2011-07-13-20-43-33>. – Загл. с экрана.
9. Розенблюм Е. А. Художник в дизайне. Опыт работы Центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования на Сенеже / предисл. Л. Жадовой. – М.: Искусство, 1974. – 176 с.: 24 л. ил.
10. Peter-Paul Verbeek. What Things Do: philosophical reflections on technology, agency and design. – The Pennsylvania State University Press, 2005. – P. 210–227.

References

1. Definition of Industrial design [Elektronnyy resurs] // World Design Organization (WDO): [web-sayt]. – URL: <http://wdo.org/about/definition>. – Zagl. s ekrana.
2. Ezio Manzini. The Material of Invention: Materials and Design. – The MIT Press, 1989.
3. Glazychev V. L. Dizayn kak on est'. – M.: Evropa, 2006. – S. 15.
4. Dizayn: illyustrir. slov.-sprav. / G. B. Minervin, V. T. Shimko, A. V. Efimov i dr.; pod obshch. red. G. B. Minervina i V. T. Shimko. – M.: Arkhitektura-S, 2004. – 288 s.: il.

5. Zelenaya kniga. Promyshlennyy dizayn (Standarty. Luchshaya praktika. Prod'yusing. Dizayn-shkoly) [Elektronnyy resurs] / pod red. V. N. Knyaginina. – M.; SPb.: Tsentr strategicheskikh razrabotok “Severo-Zapad”, 2012. – 65 s. – URL: http://csr-nw.ru/files/csr/file_content_1228.pdf. – Zagl. s ekrana.
6. Knyagin V. N. Promyshlennyy dizayn Rossiyskoy Federatsii: vozmozhnost' preodoleniya “dizayn-bar'era”: ucheb. posobie / pod red. M. S. Lipetskoy, S. A. Shmelevoy. – SPb.: Izd-vo Politekhn. un-ta, 2012. – 80 s.
7. Perspektivy i problemy Rossiyskogo dizayna v XXI veke [Elektronnyy resurs] // Sankt-Peterburgskiy Soyuz dizaynerov: [web-sayt]. – URL: http://www.designspb.ru/news/articles/Perspektivy_i_problemy_Rossiyskogo_dizayna_v_XXI_veke/. – Zagl. s ekrana.
8. Proekt federal'nogo zakona o dizayn-deyatelnosti v Rossiyskoy Federatsii A. Donshina [Elektronnyy resurs] // Veb-rezidentsiya professional'nogo dizayna: [web-sayt]. – URL: <http://design-union.ru/spb/93-union/official/docs/1578-2011-07-13-20-43-33>. – Zagl. s ekrana.
9. Rozenblyum E. A. Khudozhnik v dizayne. Opyt raboty Tsentral'noy uchebno-eksperimental'noy studii khudozhestvennogo proektirovaniya na Senezhe / predisl. L. Zhadovoy. – M.: Iskusstvo, 1974. – 176 s.: 24 l. il.
10. Peter-Paul Verbeek. What Things Do: philosophical reflections on technology, agency and design. – The Pennsylvania State University Press, 2005. – P. 210–227.

УДК 76.01

ТИПОЛОГИЯ ИЗОБРАЖЕНИЙ В КОМПОЗИЦИИ СОВРЕМЕННОГО ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Казарина Татьяна Юрьевна, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tatkazarina@gmail.com

Современное визуальное искусство претерпевает изменения, которые связаны с трансформацией типов изображения. В данной статье представлена классификация основных типов изображений и их анализ. Особое внимание уделяется истокам формирования типов изображений, которые используются в современном визуальном искусстве.

Ключевые слова: композиция, типы изображений, визуальное искусство, изобразительное искусство, графический дизайн.

IMAGE TYPOLOGY IN THE COMPOSITION OF MODERN VISUAL ART

Tatyana Yu. Kazarina, Associate Professor of Department of Design,
Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).
E-mail: tatkazarina@gmail.com

Modern visual art is influenced with changes connected with modification and even transformation of the image types. The article presents a classification of the main image types and their analysis. A special attention is paid to the origins of forming image types which are used in modern visual art.

Keywords: composition, image types, visual arts, fine arts, graphic design.

С появлением визуальных искусств, в конце XX – начале XXI века формируются новые типы изображения, которые активно используются во всех художественных практиках визуальных искусств: в традиционном изобразительном искусстве (живопись, графика, скульптура), в новейших изобразительных техниках – цифровой фотографии и видеоарте, а также в прикладных и декоративных формах искусства – дизайн графический, предметный, текстиля и др.

К появлению новых типов изображения в современном визуальном искусстве имеют отношение представители всех новых течений и направлений в русском и зарубежном авангардном искусстве XX века: кубизма – П. Пикассо, Ж. Брак, Л. Попова; кубофутуризма – А. Лентулов; супрематизма – К. Малевич; абстракционизм – М. Ларионов; оп-арта – В. Вазарелли, Б. Райли; постмодернизма – П. Мондриан и др. (рис. 1).

К. С. Малевич еще в начале XX века высказался по поводу поиска новых подходов в изображении: «Художник может быть творцом тогда, когда формы его картины не имеют ничего общего с натурой» [5, с. 9]. Он практически отрицал академическое искусство и был категоричен в решении изменить способы изображения, освободив картинную плоскость от сложных сюжетных мотивов, поэтому считал, что «самое ценное в живописном творчестве есть цвет и фактура – это живописная сущность, но эта сущность всегда убивалась сюжетом» [5, с. 11]. Он экспериментировал в новом методе живописного реализма, основанного не на реализме изображаемых предметов, а на живописной свободе и индивидуальности формы этих предметов [5, с. 28]. Отсюда и появление абстрактных форм в его формальных супрематических композициях.



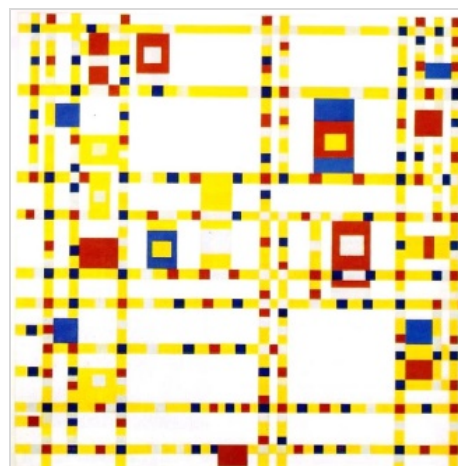
а)



б)



в)



г)

Рисунок 1. Представители авангардного искусства XX века:
а) К. Малевич; б) А. Лентулов; в) М. Ларионов; г) П. Мондриан

В практике современного визуального искусства становится актуальным использование всех типов изображения, которые в начале и середине XX века были экспериментально освоены в творчестве русских и зарубежных художников-живописцев, графиков, скульпторов, фотохудожников.

Классификации типов изображений складывались на протяжении нескольких десятилетий конца XX – начала XXI века. Теоретическим и практическим изучением типов изображения занимались в разные годы: И. Иттен [2], В. В. Кандинский [3], О. В. Чернышев [8], Г. М. Логвиненко [4], В. Б. Устин [7], Г. И. Паксенов [6] и др.

Анализ опыта художественного, архитектурного образования и дизайн-образования в Германии (немецкая школа «Баухауз» в Дессау),

Белоруссии (Белорусская государственная академия искусств в Минске) и России (московская, петербургская, нижегородская, екатеринбургская, магнитогорская, новосибирская, кемеровская, красноярская высшие школы дизайн-образования) позволяет выделить основные типы изображения, наиболее часто используемые в современном изобразительном искусстве и дизайне: *реалистический, иконический, абстрактный, геометрический, символический, ассоциативный, точечный*.

Данная типология была сформулирована О. В. Чернышевым (на основе дидактической модели визуальных знаков В. Я. Бересневой) [6, с. 35–36]. Типология включает следующие изображения:

1) *реалистическое* (натурное изображение действительности, формы которой определяются без искажения внешнего вида с полным или частичным соответствием отображаемому объекту);

2) *иконическое* (изображение объекта в обобщенном виде, сохраняющее изоморфное соответствие с объектом, не является его точной копией, а условно выделяет в нем существенные черты формы);

3) *геометрическое* (изображение геометрического подобия, при котором объект структурируется в виде сочетания геометрических фигур или тел);

4) *ассоциативное* (изображение, когда некоторые признаки формы отдельного объекта исключены, а оставшиеся комбинируются с признаками формы другого объекта);

5) *символическое* (условное изображение с максимальной степенью обобщенности и экспрессии выражающее определенную смысловую и эмоционально-образную идею объекта как явления, события);

6) *абстрактное* (изображение, выстроенное из абстрактных форм, выражающее существенные черты воспринимаемого объекта отвлеченно, без конкретизации);

7) *точечное* (изображение, представляющее собой предельно схематизированную и зрительно законченную геометрическую форму, максимально условное изображение).

Если рассматривать эти типы изображений с точки зрения современного изобразительного искусства, то все они могут найти отражение в произведениях живописи, графики, скульптуры. Но их проявление будет специфическим для данных видов визуального искусства, а потому в них традиционно появится содержание и форма, выражающая художественную идею автора. А с точки зрения графического дизайна, все эти типы изображений должны иметь знаковую структуру. Графический дизайн по своим функциональным характеристикам предполагает построение текста и изображения в единстве содержания и формы типографических и гра-

фических элементов. Он включает в себя дизайн иллюстрации, фотографии, промышленной графики, упаковки, рекламы, мультимедиа и т. д. Важной составляющей графического дизайна является создание не только функционально обоснованного объекта, но и выражение в нем художественной, эстетически значимой формы. Художественная деятельность графического дизайнера связана с постоянным конструированием сложных графических изображений.

В графическом дизайне композиция представляет собой единое целое функциональных, конструктивных, технологических компонентов, которые в свою очередь оказывают влияние на художественно-образное решение объектов дизайнерского творчества и служат иногда их образными источниками. Художественно-проектный образ дизайнерского объекта воплощается в реальную чувственно-воспринимаемую форму, выполняющую заданные ей утилитарные функции. Поэтому очень важным является изучение всех типов изображений, позволяющих разрабатывать и простые, и сложные знаковые структуры.

Практика дизайн-образования показывает, что наиболее успешным изучение и освоение типов изображения следует считать через задания, основанные на упражнениях – выполнение 7 типов изображения на основе выбранного прототипа (глаз, ухо, нос, губы и т. п.) (рис. 2, 3).

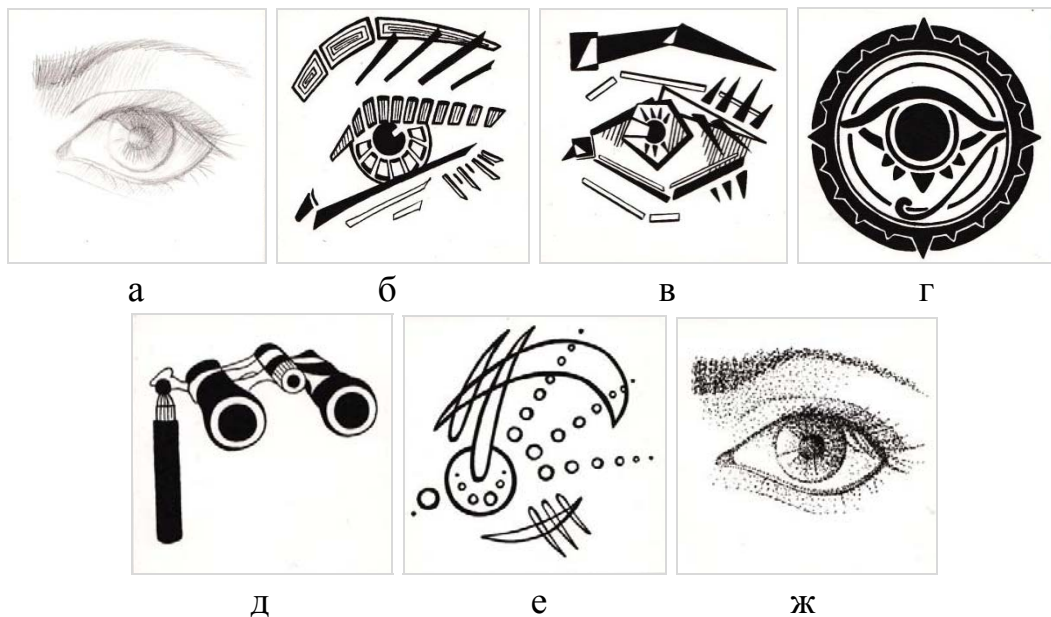


Рисунок 2. Типы изображения на основе прототипа:

- а) реалистическое; б) иконическое; в) геометрическое; г) символическое;
д) ассоциативное; е) абстрактное; ж) точечное (автор А. Гессель)*

Все представленные типы изображения в выполненных студентами-дизайнерами упражнениях имеют разную степень условного обоб-

щения, кроме реалистического типа. Справиться с обобщением в изображениях позволили графические средства построения композиции или средства выразительности – точка, линия, пятно.

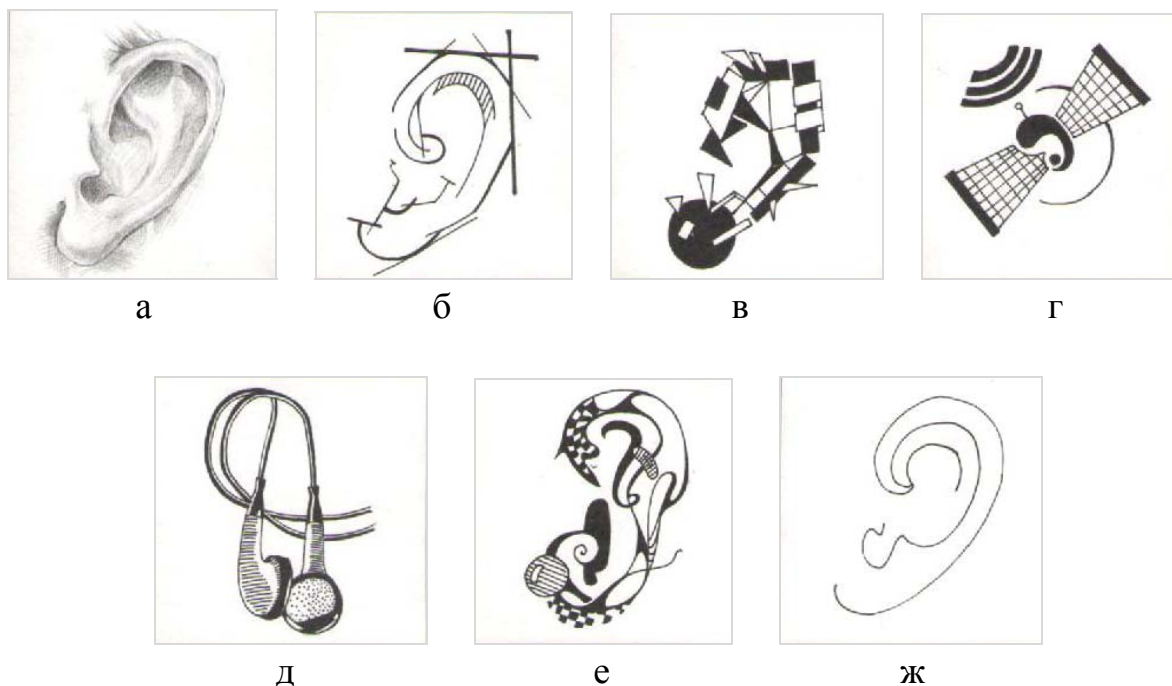


Рисунок 3. Типы изображения на основе прототипа:

- а) реалистическое; б) иконическое; в) геометрическое; г) символическое;
д) ассоциативное; е) абстрактное; ж) точечное (автор Н. Малявка)

Такие упражнения позволяют в дальнейшем понимать степень обобщения и структуру композиционного построения во всех объектах графического дизайна, имеющих знаковую форму. Знаковая система в графическом дизайне имеет всеобъемлющий характер, так как присутствует практически во всех типах изображений – иконическом, геометрическом, символическом, ассоциативном, абстрактном, точечном.

В графическом дизайне в большей степени используются иконические изображения. Иконический знак отличается тем, что это изображение, предназначенное для визуальной коммуникации. Иконический знак характеризуется совпадением графического носителя и его смыслового содержания. Когда речь идет об иконическом знаке в дизайне, имеется в виду не столько реалистическое изображение, сколько обобщенное до определенной степени стилизованное изображение, сохраняющее сильное сходство с изображаемым объектом. То есть изображение достаточно сильно похоже на изображаемый объект. Иконический знак, предназначенный для визуальной коммуникации, в достаточной степени упрощен, чтобы быстрее читаться.

Иконический знак может быть и символическим, и ассоциативным по смысловой нагрузке. Знак-символ характеризуется полным несовпадением графической структуры и смыслового содержания. В современном графическом дизайне символами являются логотипы, которые не связаны с продукцией фирмы (например, яблоко фирмы Apple), а также бренд-персонажи (собираТЕЛЬный образ бренда, например, кролик «Несквик»). Связи между компьютерами и яблоком, между какао и кроликом нет, пока зритель ее не запомнит.

Другая классификация типов изображения предложена И. В. Голубятниковым, Н. Е. Мильчаковой. В этом случае типология представляет собой виды дизайн-визуализации, связанные в большей степени с компьютерными технологиями. В данной классификации визуальные изображения в дизайне условно разделены на четыре вида: *схематичное изображение, двухмерная визуализация, трехмерная визуализация, анимированная визуализация* [1]. При разработке объектов графического дизайна (логотипы, товарные знаки) очень часто выполняются схематичные и символические изображения. В этом случае в композиции выделяется и концентрируется логически обоснованная идея, которая преобразуется в знаковую систему. А далее лаконичное композиционное решение позволяет легко тиражировать и располагать графическое изображение знака на различных носителях. Плакаты, буклеты, календари как объекты графического дизайна, предполагают использование более широкого спектра композиционных художественных средств и приемов, а также не исключают использование элементов фотографии, рисунка и живописи, которые комбинируются со шрифтовой графикой. В этом случае используется и двухмерная, и трехмерная графика, композиционная структура которой предполагает целый спектр композиционных средств для построения художественной идеи автора.

Таким образом, на основе описанного можно заключить, что процесс изучения типов изображений продолжается и в настоящее время, так как это связано с практикой визуальных искусств и внедрением новых технологий в искусстве. Визуальные искусства находятся в постоянном развитии, обогащая при этом и композиционную структуру, которая используется и проявляется в произведениях художников, дизайнеров и др.

Литература

1. Голубятников И. В., Мильчакова Н. Е. Визуализация в дизайне // Дизайн. Теория и практика / Москов. технол. ун-т. – 2012. – № 10. – С. 61–66.

2. Иттен И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах / пер. с нем. и предисл. Л. Монаховой. – Штутгарт, 1975.
3. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. К анализу живописных элементов / пер. с нем. Е. Козиной. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 232 с.
4. Логвиненко Г. М. Декоративная композиция. – М.: Владос, 2005. – 144 с.: ил. 6. – 31 с.
5. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. – М., 1916. – 31 с.
6. Панксенов Г. И., Левин И. Л. Курс формальной композиции в системе художественно-графической подготовки архитектора. – Н. Новгород: Нижегород. гос. архит.-строит. ун-т, 2011. – 125 с.: ил.
7. Устин В. Б. Композиция в дизайне: Методические основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве. – М.: АСТ: Астрель, 2007. – 242 с.: ил.
8. Чернышев О. В. Формальная композиция. – Минск: Харвест, 1999. – 312 с.

References

1. Golubyatnikov I. V., Milchakova N. E. Vizualizatsiya v dizayne // Dizayn. Teoriya i praktika / Moskov. tekhnol. un-t. – 2012. – № 10. – S. 61–66.
2. Itten I. Iskusstvo formy. Moy forkurs v Baukhauze i drugikh shkolakh / per. s nem. i predisl. L. Monakhovoy. – Shtutgart, 1975.
3. Kandinskiy V. Tochka i liniya na ploskosti. K analizu zhivopisnykh elementov / per. s nem. E. Kozinoy. – SPb.: Azbuka-klassika, 2005. – 232 s.
4. Logvinenko G. M. Dekorativnaya kompozitsiya. – M.: Vlados, 2005. – 144 s.: il. 6. – 31 s.
5. Malevich K. Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyy zhivopisnyy realizm. – M., 1916. – 31 s.
6. Panksenov G. I., Levin I. L. Kurs formal'noy kompozitsii v sisteme khudozhestvenno-graficheskoy podgotovki arkhitektora. – N. Novgorod: Nizhegorod. gos. arkhит.-stroit. un-t, 2011. – 125 s.: il.
7. Ustin V. B. Kompozitsiya v dizayne: Metodicheskie osnovy kompozitsionno-khudozhestvennogo formoobrazovaniya v dizaynerskom tvorchestve. – M.: AST: Astrel', 2007. – 242 s.: il.
8. Chernyshev O. V. Formal'naya kompozitsiya. – Minsk: Kharvest, 1999. – 312 s.

РАЗРАБОТКА СТИЛИСТИКИ ГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ В РАБОТАХ СТУДЕНТОВ-ДИЗАЙНЕРОВ

Казарин Сергей Николаевич, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sergkzrn@gmail.com

В статье рассматривается вопрос формирования индивидуального стиля в творчестве художников. Проводится анализ основных понятий – стиль, манера, стилистика, стилизация. Описывается процесс разработки графических композиций, который позволяет студентам-дизайнерам выработать индивидуальную стилистику в творческих работах. Автор статьи опирается на собственный опыт профессиональной подготовки художников-дизайнеров.

Ключевые слова: стиль, манера, стилизация, стилистика, творчество, графическая композиция, графический дизайн.

DEVELOPING STYLE GRAPHIC COMPOSITIONS IN THE WORKS OF STUDENTS-DESIGNERS

Sergey N. Kazarin, Associate Professor of Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sergkzrn@gmail.com

The article considers the issues of forming an individual style in the works of artists. The author analyses the basic concepts, such as style, manner, stylistics and stylization. Also the article describes the process of developing graphic compositions, which helps the students-designers to develop an individual style in creative works. The author relies on his own experience in professional training of artist-designers.

Keywords: style, manner, stylization, stylistics, creativity, graphic composition, graphic design.

В мировом изобразительном искусстве принято каждого большого художника узнавать по стилю творчества, индивидуальному художественному почерку. В XX веке это стало особенно заметным, когда количество художников значительно увеличилось. Содержательный, структурный аспект художественных композиций делает узнаваемым индивидуальный стиль таких мастеров живописи и графики, как К. Малевич, П. Пикассо, А. Матисс, М. Шагал, Г. Климт, А. Муха и др. В произведе-

ниях художников ярко выявляется индивидуальный стиль, так как многие из них прошли долгий творческий путь в поисках авторской стилистики, и на этом пути происходили многочисленные изменения стиля. Чаще всего это представлялось в виде смены этапов творчества художника, о чем свидетельствуют работы К. Малевича, П. Пикассо и др. (рис 1).



Малевич К. Супрематизм, 1915



Пикассо П. Сидящая женщина, 1937

Рисунок 1. Художественный стиль в творчестве художников XX века

В первых десятилетиях XXI века актуальным остается формирование индивидуального стиля в творчестве не только художников, но и дизайнеров, фотохудожников и мастеров других видов искусств.

Стиль (от греч. *stylos* – буквально палочка для письма) означает почерк, совокупность характерных черт, приемов, способов, особенностей творчества. В искусстве различают виды стилей: *стиль эпохи* (исторический), *национальный стиль* (принадлежность тому или иному народу), *индивидуальный стиль* конкретного художника. Стиль выражает суть, уникальность художественного творчества в единстве его компонентов, содержания формы, изображения, выражения, личности и эпохи. Если сравнивать такие понятия, как *стиль* и *манера*, то *манера* (фр. *manière*, от лат. *manus* – рука) – это совокупность технических и стилистических приемов, характеризующих особенности художественного творчества, представляет особенные черты творческого процесса, а *стиль* – это единство, целостность и синтез всех компонентов художественного произведения, отличающих творческую манеру отдельного мастера, национальную или этническую художественную традицию, искусство эпохи, цивилизации и т. д., то есть в нем представляется конечный результат творческого процесса [1].

При этом метод и манера есть у каждого художника, но стиль в процессе творческой деятельности может не сформироваться. Стиль может возникать в отдельном произведении в том случае, если в процессе творчества художник проделывает определенную работу по разработке новой формы, отличной от реальной действительности и превосходящей ее по силе впечатления. Но стиль отдельного произведения не является основанием для утверждения, что художник имеет индивидуальный стиль творчества. Стиль формируется, когда авторская стилистика проявляется многократно, во всех произведениях художника. Стиль произведения изобразительного искусства проявляется через совокупность особенностей общего вида произведения и его частей, деталей изображения, колорита, композиции и т. п. В результате возникает индивидуальная форма изложения художника, отличающаяся от какого-либо конкретного направления частными характеристиками создаваемого. Многомерность личности художника, его индивидуальность и мировоззрение влияют на стиль творчества. Считается, что становление стиля связано с художественным мышлением мастера, когда черты стиля эпохи трансформируются на индивидуальном уровне творчества конкретного художника. Например, практически каждый художник и дизайнер 60-х годов XX века выражал свои мысли посредством плоских, ярких, скругленных форм, ритмичных композиций, и это соответствовало настроением времени – культу молодости, рок-н-ролла, уходу от буржуазной реальности. Состоявшийся стиль в творчестве – это признак «художественного согласия» творца, его эпохи, места действия, материала [2, с. 540].

С понятием *стиль* в изобразительном искусстве достаточно тесно связано понятие *стилизация*. Стилизация предполагает степень обобщения изображаемых элементов в композиции. Творческая стилизация обязательно носит индивидуальный характер, подразумевает авторское видение, переработку явлений окружающей действительности и использование элементов новизны. Стилизация имплицитно подразумевает простоту и выразительность форм, их обобщение, отказ от второстепенных элементов в изображении. Степень творческой стилизации может быть различной: от малой степени обобщения, когда незначительно изменяется форма, объем и цвет (декоративная стилизация), до максимальной степени обобщения, которая приводит к геометризации изображения (абстрактная стилизация).

Помимо творческой стилизации существует стилизация подражательная, предполагающая наличие готового образца для подражания и точно воспроизводящая стиль какой-либо эпохи, известного художественного течения, стиль знаменитого мастера, стили и приемы творчества

того или иного народа. В любом случае выбор вида стилизации и степени обобщения зависит от идейной установки автора графического произведения.

В процессе творческого становления перед художником, в том числе и графическим дизайнером, возникает сложная проблема поиска и формирования индивидуального стиля. Данная проблема в общем смысле может быть решена через освоение академической школы рисунка, живописи и композиции, через поиски и эксперименты в творчестве, через опыт творческой деятельности.

Для того чтобы у студента-дизайнера выработался свой стиль в графике, ему необходимо в учебно-творческом процессе систематически работать над поисками различных вариантов графической композиции. Работа по выработке стилистики начинается с простых упражнений и выполнения графических композиций натюрморта, городского мотива в пейзаже, животных, человека и т. д. Такие графические композиции выполняются с высокой степенью выразительности и декоративности, которая включает в себя элементы стилизации, абстракции, усиливающей ее эмоционально-чувственное восприятие. Основной целью графической декоративной композиции принято считать достижение ее максимальной выразительности и эмоциональности с частичным или полным отказом от достоверности изображения.

Работая над графической композицией, студенты сначала делают много поисков и решений отдельных элементов, позволяющих найти собственный прием стилизации. А далее графические элементы комбинируются в целостную графическую композицию на определенную тему. Рассмотрим процесс разработки графической композиции на основе японского пятистишия (танка) в рамках учебной дисциплины «Декоративная графика» у студентов направления подготовки 54.03.01 «Дизайн» (графический дизайн).

Разработка графической композиции по заданной теме выполняется последовательно. Подготовительный этап является самым сложным в выборе стилистики и заключается в том, что студенты-дизайнеры разрабатывают многочисленные графические монокомпозиции необходимых по сюжету элементов – образы растительных элементов, насекомых, людей и всех тех мотивов, которые соединяются в итоговой графической композиции. Чем больше вариантов стилистики будет отработано студентом в графических монокомпозициях, тем больше вероятность выработки выразительной авторской стилистики в дальнейшем. Рукотворность разработки также влияет на выразительность стилистики, так как позволяет в полной степени почувствовать возможности графических художественных материалов и выработать технику исполнения в композиции.

Создавая различные варианты элементов графической композиции, студент использует различные графические приемы построения композиции – геометризация, плановость, врезка, наложение, членение и др. Они позволяют выстроить композицию в соответствии с идейным замыслом. Выбор приемов в каждом случае индивидуален и продиктован, в том числе, и стилистическими характеристиками композиции. Стилистика всех мотивов в графических упражнениях может быть разнообразной с точки зрения использования графических и пластических средств выразительной обработки формы изобразительных элементов – точка, линия, пятно, цвет, фактура, текстура, рельеф и др.

На следующем этапе разработки графической композиции происходит отбор и анализ наиболее интересных по выразительности вариантов графической стилистики. Выбор наиболее выразительного варианта графической стилистики связан и с выбором наиболее выразительной графической композиции, наиболее полно отражающей авторскую идею в сюжете (рис. 2).

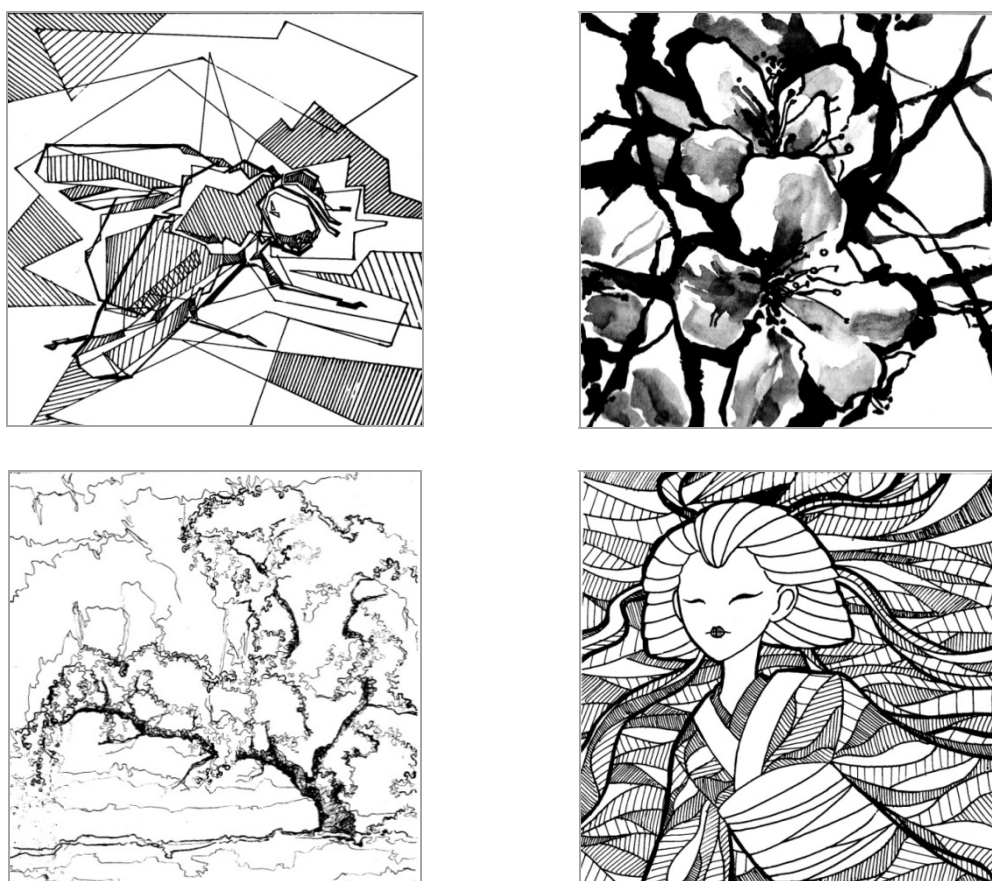


Рисунок 2. Варианты поиска стилистики в графической композиции

На заключительном этапе выбирается наиболее выразительная стилистика и создается сюжетно-тематическая графическая композиция

в определенном стиле, когда все элементы привязаны к единому графическому языку, который и создает стиль или стилистику графической композиции. В результате формируется общий стиль графического произведения (рис. 3). Именно этот стиль в дальнейшем станет идентифицироваться с художником и сделает его узнаваемым среди многочисленных графических произведений.

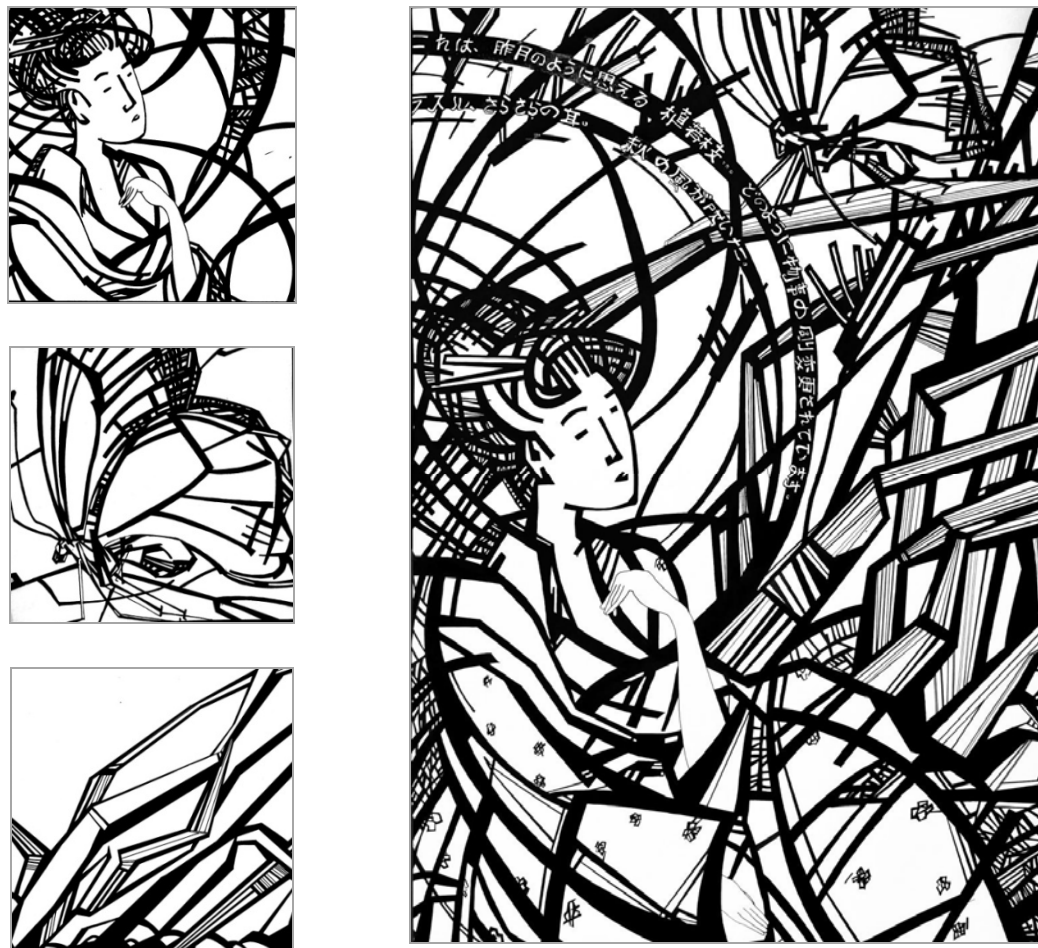


Рисунок 3. Разработка графической композиции по мотивам японского пятистишья (автор И. Кабаева)

Междисциплинарный подход в профессиональной подготовке студентов-дизайнеров позволяет укрепить авторскую стилистику при проектировании различных объектов дизайна – календарь, серия открыток, книжная иллюстрация, плакат и афиша, фирменный стиль и др. Графическая часть проектируемых объектов дизайна может включать ту стилистику, которая для студента уже понятна с точки зрения используемых выразительных средств, то есть она уже была многократно отработана в ручном исполнении в графических композициях и обработана в графическом редакторе (рис. 4).



Рисунок 4. Индивидуальная стилистика в афишах (автор И. Кабаева)

Если стилистика используется во всех объектах дизайна, то она становится принадлежностью художника-дизайнера и отражает его индивидуальный художественный почерк. Особенно важным в процессе формирования индивидуального стиля является выполнение студентом-дизайнером графической части выпускной квалификационной работы (дипломного проекта). Именно в графической части должен в большей степени проявиться индивидуальный стиль творчества, характерный для студента-выпускника. В этом и заключается высокий уровень профессиональной компетентности студента-дизайнера, который в полной степени подготовлен к творческой профессиональной деятельности.

Таким образом, разработка стилистики графической композиции в работах студентов-дизайнеров представляет собой длительный процесс поэтапного и последовательного выполнения графических монокомпозиций (упражнений), в которых вырабатываются особые технические и стилистические приемы, позволяющие сформировать индивидуальную стилистику творчества.

Литература

1. Полный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке / сост. М. Попов. – 3-е изд. – СПб., 1907.
2. Власов В. Г. Стили в искусстве: словарь. – СПб.: Лита, 2003. – 792 с.

References

1. Polnyy slovar' inostrannykh slov, voshedshikh v upotreblenie v russkom yazyke / sost. M. Popov. – 3-e izd. – SPb., 1907.
2. Vlasov V. G. Stili v iskusstve: slovar'. – SPb.: Lita, 2003. – 792 s.

УДК 659.13/17

ГРАФИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ПОЛОЖИТЕЛЬНОГО ОБРАЗА ТОВАРА В РЕКЛАМЕ

Алексеев Андрей Геннадьевич, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: alek-seev@mail.ru

В данной статье речь идет о применении различных графических средств дизайна, влияющих на восприятие зрителем рекламируемого товара; выявляются современные проблемы поиска новых изобразительных решений в рекламе и необходимость глубокого осмысления процессов дизайн-проектирования, воздействующих на психологию восприятия рекламы.

Автором статьи делается попытка найти взаимосвязь между компетентным подходом в создании образов рекламы и результатом влияния полученных образов на конечного потребителя.

Ключевые слова: геоны, силуэт, треугольник Канижа, начертательное письмо, средства композиции.

GRAPHIC RESOURCES FOR CREATING POSITIVE IMAGE OF THE GOODS IN ADVERTISING

Andrey G. Alekseev, Associate Professor of Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: alek-seev@mail.ru

The article considers the issues of using different graphic design resources influencing the perception of the advertised product by the viewer. The author reveals the modern problems of searching new visual solutions in advertising and necessity for deep realizing the design processes influencing the psychology perception of advertising.

The author tries to find a correlation between a competent approach in creating advertising images and the influence results of the obtained images on the consumer.

Keywords: geons, silhouette, Kanige triangle, descriptive letter, composition resources.

Памятники письменной истории, дошедшие до наших дней, говорят о том, что в Древнем Риме стены расписывались объявлениями о гладиаторских боях, финикийцы разрисовывали скалы, предлагая свои товары, а вывески, найденные на территории стран Средиземноморского бассейна, сообщают о различных предложениях коммерческого характера.

Первое начертательное письмо египтян было связано с обликом предметов, при помощи которых автор планировал рассказать необходимую информацию. Прочтение текста не должно было вызывать никаких затруднений, иначе общий смысл сообщения мог быть потерян. Работая над декорированием своего здания, египтянин не оставлял не затронутым ни одного угла на своей стене и двери [4].

Если человек хотел написать слово «лев» – он рисовал крохотную фигурку льва, если ему нужно было слово «ходить» – рисовал ноги. При начертании слов «великий» или «слава» приходилось прибегать к ребусу, то есть рисовать ряд предметов, каждый из которых представлял известную букву (рис. 1).

Таким образом, мы можем видеть, что у любого человека развито ассоциативное мышление. Все объекты, которые мы можем наблюдать вокруг, так или иначе пропускаются через призму наших ассоциаций. Подобные проявления сознания помогали выжить нашим предкам и по-прежнему играют важную роль в жизни современного человека.

Но мышление человека связано не только с созданием ассоциативных образов. В последние годы было выдвинуто множество предположений о том, как в действительности мы видим и распознаем объекты. Одна из ранних теорий говорила, что мозг выступает в роли хранилища, в котором находятся миллионы «образцов» объектов, и когда мы смотрим на объект, мы сопоставляем его с объектами, которые уже хранятся в нашей памяти до тех пор, пока не обнаружим аналогичный элемент. Последние исследования наводят на мысль, что мы находим знакомые формы во всем, что видим, и используем эти основные формы, называемые *геометрическими иконками (геонами)*, для распознавания объектов (рис. 2). Ирвин Бидерман (Irvin Biederman) выдвинул теорию геонов в 1985 году. Предполагается, что существует 24 распознаваемые базовые формы. Из них формируются блоки для построения всех объектов, которые мы видим и идентифицируем [1].



Рисунок 1. Начертательное письмо древних египтян

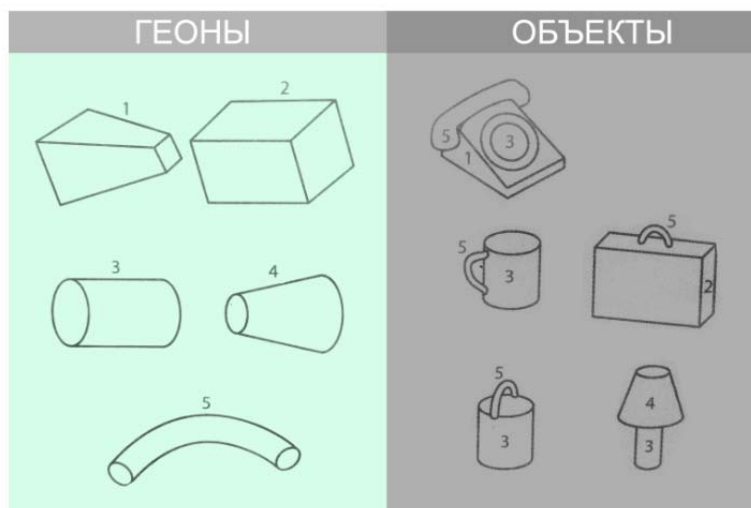


Рисунок 2. Система геонов и объектов

Но подобный эффект упрощения при восприятии объектов может проявляться и в обратном направлении. Человеческий мозг способен перестраивать простые формы, мысленно трансформируя их, в тот сложный объект, который кажется ему очевидным. На рисунке 3 показан подобный эффект. Мы видим набор простых элементов – овощей. Но они выстроены таким образом и в такой последовательности, что мы даже не сомневаемся, что перед нами не просто набор овощей, а самая настоящая корова (рис. 3).

Наш мозг устроен так, что он способен логически достраивать линии, которых в реальности не существует. Например, на рисунке 4 вы можете увидеть в первом случае белый треугольник, во втором – белый квадрат. Но если смотреть детально, то физически ни треугольника, ни квадрата там нет (рис. 4). Эти иллюзии называются треугольником и квадратом Канижа, по имени итальянского физиолога Гаэтано Канижа (Gaetano Kanizsa), который продемонстрировал данный эффект в 1955 году [1]. В современной рекламе мы тоже можем видеть проявление этого эффекта. На рисунке 5 при помощи шрифтовой и обычной графики изображена бутылка Кока-колы. Но смысл в том, что как таковой бутылки там нет. Если присмотреться внимательно, то мы не увидим законченного линейного образа, потому что его нет. Вместо этого мы можем видеть набор не соприкасающихся друг с другом элементов, из которых и собирается образ (рис. 5). При этом, чтобы получить законченный силуэт, нам приходится мысленно соединять не существующие линии. При помощи подобного приема можно создавать интересные графические образы, сочетая их с уже привычными, знакомыми силуэтами.



*Рисунок 3. Использование
геонов и объектов в рекламе*

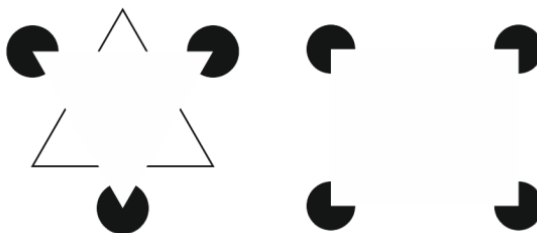


*Рисунок 4. Иллюзии: треугольник
и квадрат Г. Канижа*



Рисунок 5. Реклама Кока-колы

И если в давние времена для передачи рекламной информации наиболее мощными инструментами являлись силуэт и пятно, то сегодня к ним добавился еще и цвет. Поскольку для восприятия рекламы человеку дается крайне небольшой промежуток времени, чтобы удержать внимание, то именно цвет подходит для этого как нельзя лучше. Цвет является одним из главнейших художественных средств, который используют все дизайнеры и рекламисты. Цветовая информация наиболее быстро и просто доходит до зрителя. Ведь даже человек, не обладающий возможностью прочесть или услышать текст, может легко воспринимать цветовую информацию.

Цветам, равно как и символическим изображениям, свойственна определенная информационная нагрузка. В зависимости от тех ассоциаций, которые возникают у нас при виде того или иного цвета, мы можем абсолютно различно воспринимать цвета и относиться к ним, ведь сами по себе они ничего не означают.

Также стоит учитывать тот факт, что для жителей разных стран значение цвета будет различным. Но некоторые цвета мультикультурны (например, золотой цвет символизирует успех и высокое качество),

но большая часть цветов в каждой культуре несет собственную информационную нагрузку. Например, во многих странах белый символизирует чистоту и в белое одеваются невесты, тогда как в Индии белый – цвет траура. Счастье может ассоциироваться с белым, зеленым, желтым или красным в зависимости от того, в какой стране вы находитесь [3].

Но, несмотря на все существующие интерпретации и ассоциации, связанные с восприятием цвета, крупнейшие мировые производители напитков и еды, без сомнения, первое место отдают красному цвету. Ведь, как хорошо известно, именно красный цвет, вне зависимости от национальности или вероисповедания, вызывает у человека аппетит да и просто побуждает к действию (рис. 6).

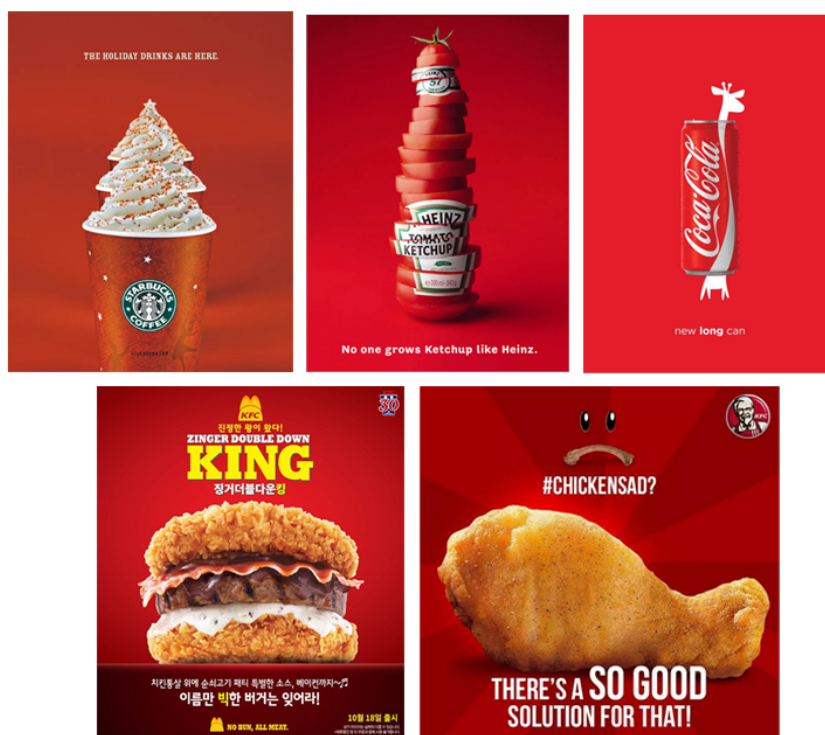


Рисунок 6. Использование красного цвета в рекламе

Не только цвет, композиция, линия и прочие средства создания графических образов обладают достаточной значимостью. К ним можно добавить шрифт. Он обладает силой воздействия и передачи информации не только потому, что передает эту самую информацию при помощи букв, которые можно прочесть. Сама форма шрифта, его размер, сочетания с другими шрифтами, расположение на листе, различные графические интерпретации могут воздействовать на зрителя в том ключе, который необходим [2].

Дизайнеры используют разные шрифты для того, чтобы создать настроение, произвести впечатление или вызвать нужные ассоциации. Некоторые семейства шрифтов связываются в нашем представлении с оп-

ределенной исторической эпохой (Old style или Modern), тогда как другие передают эмоциональный настрой [1].

И если вызвать желание можно при помощи цвета, а создать нестандартный образ при помощи ассоциаций, то какими средствами можно передать движение на статичном изображении? Ответ простой. Средствами композиции. Именно перемещая особым способом объекты на листе можно придать им движение. Наиболее часто это встречается в рекламе транспортных средств, поскольку для создания положительного образа автомобиля ощущение движения играет крайне важную роль.

На рисунке 7 представлена реклама автомобилей BMW. Как мы можем видеть, все три изображения имеют композиционное сходство (рис. 7). Автомобили располагаются на вытянутом горизонтальном формате. Это сделано для того, чтобы создать ощущение пространства. И все три из них довольно сильно сдвинуты в правый край листа. Подобный прием создает ощущение проехавшего мимо автомобиля, который едет так быстро, что мы едва успеваем повернуть голову. Именно значительный сдвиг объекта создает подобное ощущение. Точно такой же прием, но со сдвигом изображения в левый край, создает ощущение предчувствия, ощущение чего-то, что ждет впереди (рис. 8).

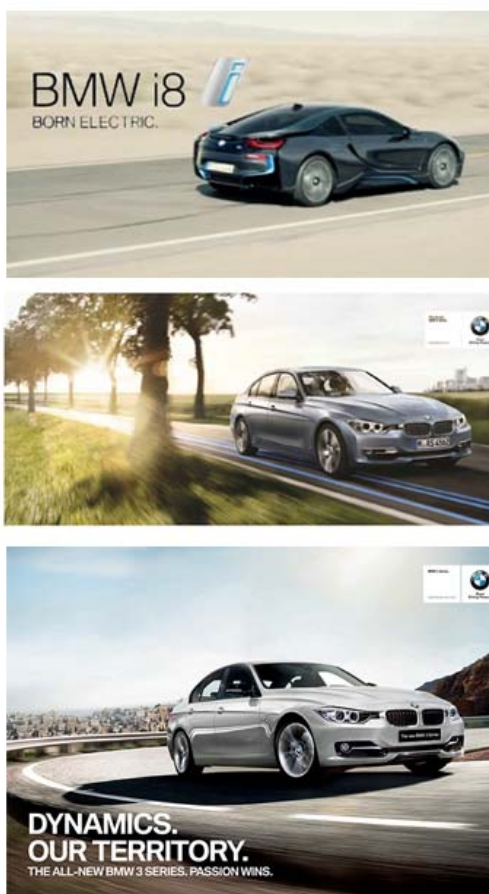


Рисунок 7. Реклама автомобилей BMW



Рисунок 8. Прием движущегося объекта в рекламе

Таким образом, можно сделать вывод, что для изменения восприятия человеком информации, передающейся при помощи графических средств, существует достаточно большое количество различных приемов, основанных на разных уровнях психологического восприятия. И лишь умелое и профессиональное их использование приводит к необходимому результату.

Литература

1. Уэйншенк С. 100 главных принципов дизайна. – СПб.: Питер, 2013. – 272 с.: ил.
2. Грановский Л. Г., Полукаров В. Л. Творческая реклама: эффективные принципы бизнеса. – М.: Дашков и К, 2003. – 260 с.: ил.
3. Райгородский Д. Я. Психология и психоанализ рекламы: учеб. пособие для фак. психологии, социологии, экономики и журналистики. – Самара: Бахрах-М, 2001. – 752 с.: ил.
4. Музыкант В. Л. Теория и практика современной рекламы. – М.: Евразийский регион, 1998. – Ч. I. – 400 с.: ил.

References

1. Ueynshenk S. 100 glavnykh printsipov dizayna. – SPb.: Piter, 2013. – 272 s.: il.
2. Granovskiy L. G., Polukarov V. L. Tvorcheskaya reklama: effektivnye printsipy biznesa. – M.: Dashkov i K, 2003. – 260 s.: il.
3. Raygorodskiy D. Ya. Psikhologiya i psikhoanaliz reklamy: ucheb. posobie dlya fak. psikhologii, sotsiologii, ekonomiki i zhurnalistiki. – Samara: Bakhrakh-M, 2001. – 752 s.: il.
4. Muzykant V. L. Teoriya i praktika sovremennoy reklamy. – M.: Evraziyskiy region, 1998. – Ch. I. – 400 s.: il.

КОНЦЕПЦИЯ ВЕБ-САЙТА ДЛЯ КЕМЕРОВСКОГО РЕГИОНАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ СОЮЗА ДИЗАЙНЕРОВ РОССИИ

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

Актуальной проблемой является разработка веб-сайтов для дизайн-сообществ. В статье дается обоснование концепции веб-сайта для регионального отделения Союза дизайнеров России. Дано обоснование основной идеи проекта и его художественно-графического решения.

Ключевые слова: веб-сайт, интернет-ресурсы, дизайн, концепция, идея проекта.

THE WEB-SITE CONCEPTION FOR KEMEROVO REGION DEPARTMENT OF RUSSIAN DESIGNERS' ASSOCIATION

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

The author considers an actual problem of developing Web-sites for design communities. The article proves the Web-site concept for the Regional Department of Russian Designers' Association and gives the study of the main project idea and its artistic and graphic solutions.

Keywords: Web site, Internet resources, design, concept, project idea.

В настоящее время публикуется довольно много литературы, посвященной разным аспектам сложной темы веб-дизайна, но можно отметить, что нет универсальных исчерпывающих источников информации с полностью устоявшейся актуальной системой терминологии, хотя работа в этом направлении ведется. Из-за интенсивного развития технологий в этой сфере теоретические источники могут частично терять свою актуальность, их своевременное восполнение – дело ежедневной практики профессионалов в области веб-дизайна.

Заслуживают внимания научные публикации А. Купера, Я. Нильсена, Х. Лоранжер, Д. Феличи, Б. Скотта, Т. Нейл, в которых рассматри-

ваются вопросы проектирования, взаимодействия, новые информационные среды, веб-типографика, проектирование пользовательских интерфейсов и др.

В настоящее время существует достаточно много полезных сайтов для дизайнеров, сделанных довольно качественно. Эти сайты призваны удовлетворять различные потребности и решать разные задачи, от удалённой работы до профессиональных развлечений. Такие веб-ресурсы могут быть как небольшими городскими, так и ориентированными на пользователей целой страны или даже всего мира. Анализируя практику проектирования аналогичных сайтов, мы будем опираться на ресурсы в разной степени схожие с нашим проектом по функциональному назначению, принципу работы и целевой аудитории. Таковыми будут являться: различные платформы для размещения дизайнерских портфолио, биржи фриланса, сайты творческих объединений, корпоративные сайты и личные сайты-портфолио дизайнеров. Рассмотрим некоторые из них.

Behance – это бесплатный проект для размещения в Интернете своего портфолио. Здесь можно опубликовать как изображения, так и видео. Сервис прекрасно подходит для всех работников сферы дизайна: иллюстраторов, фотографов, архитекторов, разработчиков интерфейсов, дизайнеров интерьера и одежды. Behance поможет удобно и быстро разместить примеры лучших авторских работ на обозрение пользователей.

Freelance.ru – одна из крупных бирж фриланса в Рунете для удалённого заработка. Изначально была форумом. Это один из наиболее посещаемых ресурсов такого типа. В месяц публикуется более тридцати тысяч предложений от заказчиков. Кроме того, присутствует магазин, в котором все фрилансеры могут выставить на продажу уже готовые работы, начиная от макетов сайтов и заканчивая изделиями ручного труда.

Weblancer.net – старейший игрок рынка, предоставляющий свои услуги уже более десяти лет. Здесь большое разнообразие вакансий и проектов, список которых регулярно обновляется. Новичкам фрилансерам здесь будет несложно начать развиваться благодаря отзывчивой техподдержке и «живому» форуму, где исполнители и заказчики могут общаться между собой. Хотя высокая посещаемость ресурса создает сильную конкуренцию.

Dunked. Этот сервис создан дизайнерами для дизайнеров. Он выполняет одну функцию, но выполняет её хорошо. Там нет блога и множества различных шаблонов, зато то, что есть, работает идеально, удобно и просто. Это сайт для размещения портфолио. Есть доступ к CSS, можно подключить свой домен.

Проведя анализ перечисленных выше сайтов, можно сделать вывод, что уже существует определенное количество довольно качественных онлайн-ресурсов, позволяющих дизайнерам размещать портфолио в Сети. Большинство ресурсов рассчитаны на очень широкую аудиторию, как правило, они объединяют в себе возможность размещения не только портфолио из сферы графического дизайна, собирают аудиторию со всего мира, а не только одного города. Эти ресурсы выполнены с целью решения разных задач: от создания в Сети чисто дизайнерских сообществ, где люди общаются, делятся опытом, показывают друг другу результат своей работы и получают оценки от коллег, до онлайн-платформ, призванных соединить заказчика и исполнителя путём предоставления удобных инструментов взаимодействия для обеих сторон.

Исходя из вышесказанного, можно отметить, что, несмотря на наличие данных интернет-ресурсов, идея нашего проекта обладает определенной новизной, которая заключается в создании сайта с более узкой направленностью, такой как графический дизайн, и для более узкой целевой аудитории – членов творческого Союза дизайнеров России, в рамках одного города или области.

Важнейший этап в дизайн-проектировании – разработка концепции проекта. В современной литературе существуют различные трактовки понятия «концепция». Г. С. Елисеенков и Г. Ю. Мхитарян дают следующее определение: «Концепция (лат. *conceptio* – понимание) может трактоваться следующим образом: система взаимосвязанных взглядов на явления и процессы, способ понимания, трактовки явлений, событий...» [1, с. 63]. Они отмечают, что возможна иерархия концепций – от более высокого уровня (концепции-направления) до более частного.

Концепция определяет и концептуальные подходы к проектированию. В данном проекте избраны следующие концептуальные подходы:

1. *Функциональный подход*, который отражает назначение объектов дизайна и условия их функционирования, так как важным результатом нашего проекта является функциональная сторона веб-сайта для Кемеровского регионального отделения Союза дизайнеров России и удобство пользования этим сайтом. Таким образом, функциональный подход основывается на концепции функционализма.

2. *Художественный подход*, который направлен на художественно-образное решение проектируемых объектов, в данном случае – веб-сайта, который должен быть не только удобным в пользовании, но и создавать запоминающийся визуальный образ. В основе такого подхода лежит художественная концепция дизайна.

Идея является концентрированным выражением концепции и представляет собой основную мысль, ее ценностное содержание и семантическое наполнение. Поиск идеи является главным этапом создания любого дизайнерского проекта, поскольку идея – это фундамент, на котором будет основано все то, что в дальнейшем мы назовем готовым продуктом. В данном случае продуктом является сайт для городского дизайн-сообщества.

Поэтому крайне важно с особым вниманием подойти к выбору методов поиска и формирования идей. Метод можно рассматривать как совокупность приемов и способов целесообразных действий, направленных на упорядочение проектного процесса и его результатов. Из всего многообразия существующих методов автор остановил внимание на методе ассоциации, как наиболее приемлемом в данном случае. Ассоциации возникают в процессе зрительного восприятия и создают связь с определенными образами, событиями, явлениями. Суть данного метода заключается в формировании проектной идеи на основе ассоциативного ряда. Для данного метода важным является определить ключевое понятие, которое послужит формированию визуальных образов и скорректирует концепцию проекта в целом.

Также автор использовал метод перебора вариантов, данный метод широко применяется практически во всех видах проектирования и является неотъемлемым этапом в начале любой проектной деятельности.

Еще один метод, использованный автором, – это метод инверсии, сутью которого является перестановка слагаемых. Данный метод позволяет преодолевать критические ситуации в проектировании за счет изменения угла зрения на объект работы, например, посмотреть на сайт глазами людей разных полов, возрастов, социальных категорий; за счет смены творческой установки и т. д. Свежий взгляд на предмет дает новые варианты решения той же задачи, развивая воображение, позволяет увидеть в уже отвергнутом предложении неиспользованные резервы.

Основная идея проекта – создание функционально обоснованного и художественно выразительного городского онлайн-ресурса для графических дизайнеров на базе Кемеровского регионального отделения Союза дизайнеров России, целью которого является объединение городского дизайн-сообщества при помощи единого информационного центра. Необходимо создать удобную функциональную и визуальную графическую среду для размещения исчерпывающей информации о Кемеровском региональном отделении Союза дизайнеров России, а также возможность

для размещения на этом ресурсе профессиональных портфолио членов союза. Кроме того, нужно обеспечить возможность для проведения на этом ресурсе онлайн-фестивалей и конкурсов при поддержке союза. Всё это будет способствовать созданию положительного эмоционального образа городского дизайн-сообщества, а также развитию здоровой конкуренции и, следовательно, повышению профессионального уровня дизайнеров города.

Данный проект представляет собой веб-сайт для городского дизайн-сообщества под эгидой Кемеровского регионального отделения Союза дизайнеров России. Исходя из целей и функционального назначения проекта было принято решение создавать его в нейтральном минималистичном стиле, чтобы его графическое оформление не мешало восприятию контента, в то же время было удобным в использовании.

Сайт имеет функционал, призванный решать основные задачи, такие как: представление в Сети информации о Кемеровском региональном отделении Союза дизайнеров России, а также о работе головного Союза дизайнеров России; предоставление возможности для размещения информации о членах регионального союза, с размещением ссылок на их дизайнерское портфолио; информирование о проведении профессиональных фестивалей и конкурсов в сфере дизайна. Данный сайт – это онлайн-площадка для проведения городских, региональных и всероссийских конкурсов в сфере дизайна, позволяющая осуществлять приём заявок на участие, размещение конкурсных работ участников в специальном разделе сайта, проведение онлайн-голосований за лучшие работы.

В соответствии с заявленным функционалом структура сайта имеет следующие основные разделы: «Новости», «О Союзе дизайнеров России», «Правила приема в члены Союза дизайнеров России», «Конкурсы», «Контакты».

Композиционное решение проекта уравновешенное, построенное по принципам модульной сетки, которая соблюдается на протяжении всех разделов сайта. В верхней части находится так называемая «шапка сайта», она содержит в себе логотип и название союза, а также кнопку для обратной связи. Ниже располагается горизонтальное меню по разделам сайта. В центральной части страницы содержится основная контентная область. В самом низу находится «футер», в котором дублируется логотип союза, кнопка обратной связи, а также меню по разделам сайта.

Основные разделы сайта и их содержание:

«Новости» – раздел представляет собой новостную ленту с информационными блоками, содержащими графическую обложку и место под

новостной заголовок, в верхней части новостной ленты расположен фильтр по темам новостей: «Все новости», «Выставки», «Конкурсы», «События».

«*О Союзе дизайнеров России*» – информационный раздел, содержащий в себе текстовую информацию, фотоматериалы и документы. Делится на подразделы: «Документация», «Члены союза», «Взносы», «Устав».

«*Правила приема в члены Союза дизайнеров России*» – раздел содержит текстовую информацию с правилами и графиком приёма в Кемеровское региональное отделение Союза дизайнеров России, а также положения головного союза о приёме.

«*Конкурсы*» – раздел содержит форму для подачи заявок на участие в конкурсах, с возможностью отправки конкурсных работ в электронном виде. Размещаются электронные каталоги работ участников конкурсов за разные годы.

«*Контакты*» – раздел содержит контактную информацию Кемеровского регионального отделения Союза дизайнеров России, а также информацию о партнерах.

Оптимально подобранная цветовая гамма сайта влияет на настроение пользователя, вызывая у него определенные чувства, а в целом – эмоциональное отношение к сайту. В этом процессе определенную роль играют психологические факторы, суть которых заключается в том, что, оказывая эмоциональное влияние на общее психологическое состояние зрителя, цвет способен вызывать различное настроение, повышать или понижать внимание. При помощи цвета можно вызвать у пользователя различные чувства. Эмоциональность восприятия цвета, цветографики, изображения проявляется через его ассоциативное влияние.

Цветовая гамма нашего проекта ограничивается тремя основными цветами: белый, чёрный, синий. Основное предпочтение отдаётся белому цвету, так как это максимально комфортный фон для просмотра тестового и графического контента, а графический контент является в нашем случае главным элементом, ничто не должно ему мешать и отвлекать внимание. Чёрный цвет используется минимально, в цвете текстов и некоторых графических элементах, таких как контурные рамки и кнопки. Синий цвет используется в качестве подсветки интерактивных элементов при наведении, а также в качестве фона «шапки» сайта, он призван немного оживить общее впечатление от сайта, вводится как приятный цветовой акцент в монохромном, по большей части, интерфейсе. Такая цветовая схема

преследует главную цель – сделать дизайн интерфейса максимально ненавязчивым, так как роль графического оформления интерфейса как самостоятельного элемента дизайна в данном случае значительна, художественно выразительна и функционально оправданна.

В конечном результате дизайн сайта создает его визуально-графический образ, который формирует эмоционально-чувственное представление о назначении, смысле, качестве и оригинальности данного объекта дизайнерского творчества. Диалог объекта сайта со зрителем происходит на рациональном уровне и на уровне чувств и эмоций, поэтому восприятие его визуально-художественного образа должно сопровождаться чувством эстетического удовольствия, которое, по выражению И. Канта, выходит за пределы понятия. При создании образа сайта было испробовано несколько стилизационных подходов, поскольку известно, что стилизация позволяет осуществить художественное обобщение предметов с помощью ряда условных приемов, путем упрощения рисунка и формы, объемных и цветовых соотношений.

Литература

1. Елисеенков Г. С., Мхитарян Г. Ю. Дизайн-проектирование: учеб. пособие. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2016. – 150 с.: ил.
2. Купер Алан. Об интерфейсе. Основы проектирования взаимодействия. – СПб.: Символ-Плюс, 2009. – 688 с.: ил.
3. Феличи Дж. Типографика: шрифт, верстка, дизайн / пер. с англ. и коммент. С. И. Пономаренко – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб.: БХВ-Петербург, 2014. – 486 с.: ил.

References

1. Eliseenkov G. S., Mkhitaryan G. Yu. Dizayn-proektirovanie: ucheb. posobie. – Kemerovo: Kemerov. gos. in-t kul'tury, 2016. – 150 s.: il.
2. Kuper Alan. Ob interfeyse. Osnovy proektirovaniya vzaimodeystviya. – SPb.: Simvol-Plyus, 2009. – 688 s.: il.
3. Felichi Dzh. Tipografika: shrift, verstka, dizayn / per. s angl. i komment. S. I. Ponomarenko – 2-e izd., pererab. i dop. – SPb.: BKhV-Peterburg, 2014. – 486 s.: il.

Раздел 3. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

УДК 304.3

ВИЗУАЛЬНЫЙ АСПЕКТ ГОРОДСКОЙ КУЛЬТУРЫ: ОТ МЕСТА ЖИТЕЛЬСТВА К МЕСТУ БЫТИЯ

Галаганова Елена Захаровна, заведующая научным и выставочным сектором, Кемеровский областной художественный колледж (г. Кемерово, РФ). E-mail: lezahava@mail.ru

Маркова Наталия Миниировна, заместитель директора по учебно-методической работе, Кемеровский областной художественный колледж (г. Кемерово, РФ). E-mail: nataly.mar77@mail.ru

В статье анализируются особенности визуального аспекта городской культуры промышленного города. Авторы на примере Кемерова рассматривают визуальное восприятие города и участие художников в этом процессе как объект социокультурного исследования. Художественный активизм предлагается авторами как инновация в сфере городской культуры. Фестивали визуальных искусств и художественные выставки функционируют как агенты городской культуры.

Ключевые слова: визуализация, городская культура, промышленный регион, Кемерово, художник, активизм, выставки.

THE VISUAL ASPECT OF URBAN CULTURE: FROM THE LOCATION TO THE PLACE OF EXISTENCE

Elena Z. Galaganova, Manager of Exhibition and Scientific Sector, Kemerovo Regional College of Art (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: lezahava@mail.ru

Nataliya M. Markova, Deputy Director on Educational and Methodical Work, Kemerovo Regional College of Art (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: nataly.mar77@mail.ru

The article analyzes the visual characteristics of urban culture. The authors examine visual reception and participation of the artists in this process, as an object of social and cultural study on the example of Kemerovo. The

authors offer artistic activism as an innovation in the field of urban culture. Visual art festivals and art exhibitions work as agents of urban culture.

Keywords: visualization, urban culture, an industrial region, Kemerovo, artist, activism, exhibitions.

На современном этапе развития и усложнения городской жизни проблемы городской культуры приобретают большую актуальность. Изучение и осмысление региональной культуры непосредственно связано с городской средой, поскольку именно городской образ жизни способствует во многом оформлению культурного пространства отдельных территориальных образований.

Работы Г. Миллера (XVIII век), П. Словцова (XIX век), где дается обзор городов и острогов, можно считать началом сибирской урбанистики. Ряд историков прошлого века системно рассматривают города Восточной Сибири (А. С. Бреславский, Т. В. Паликова, В. П. Шахеров) и Западной Сибири (Ю. В. Величко, Ю. М. Гончаров, В. А. Скубневский). Исследования в основном направлены на изучение культурного наследия, социокультурного облика территории до XX века, отдельных исторических процессов и персон.

Периодизации урбанистики Сибири Д. А. Ананьевым и Д. Я. Резунном представляют, на наш взгляд, недостаточно полную типологию дискурса о сибирском городе, ограничиваясь периодом до начала XX века.

Проблема города, городской культуры наименее изучена в культурологии как в масштабах всей страны, так и Сибири. Определением ее специфики занимались в XX веке Ж. Б. Балдандоржиев, Н. С. Галушина, Л. Н. Набилкина, Л. Е. Трушина. Обоснованное описание спектра возможных проблем культурологии города представлено Л. Е. Трушиной, хотя этот автор ограничивает предметы культурологии города изучением менталитета («души города»), стилистики и дизайна архитектуры, коммуникативных процессов, городского текста [5, с. 97].

Близкие к этому пониманию культурологического исследования сибирского города работы появились в начале XXI века. Они касаются изучения образа Сибири (Д. С. Панарина, Н. Н. Родигина) и ее отдельных городов – Екатеринбурга, Томска, Новосибирска (Т. А. Булатова, Е. В. Конева, Ю. В. Клочкова, Р. Ю. Порозов и др.).

Современная фундаментальная наука не выработала, к сожалению, единого требования к определению термина «городская культура». Из всего многообразия мы выбрали определение городской культуры как системы «выработанных в условиях городского образа жизни способов (к которым относятся в первую очередь нормы и образцы город-

ского поведения, парадигмы мышления и система ценностей, выработанная под влиянием специфического городского образа жизни), благодаря которым стимулируется и реализуется активность людей, живущих в городе» [3, с. 12].

Общими чертами городской культуры, отличающими ее от сельской, выступают такие признаки, как высокая плотность застройки городской территории; наличие большого числа транспортных магистралей социокультурного (дворы, улицы, проспекты, площади, парки) и инженерного (шоссе и транспортные развязки, железнодорожные узлы и вокзалы, водопроводные и телекоммуникационные сети) назначения.

По мнению Б. М. Соколова, городская культура представляет собой «третий», «отщепенческий» культурный слой, находящийся в пространстве между культурой дворянства и крестьянства [4, с. 96]. Отсюда его маргинализм и неустойчивость. Он тяготеет к социальному «верху», на который ориентируется, будучи, тем не менее, порождением крестьянской культурной среды.

Нам представляется неправомерным в рамках данной статьи семантическая локализация термина «городская культура» и ее определение как «культуры крупных и средних несельскохозяйственных поселений, обычно крупных индустриальных и административных центров» [2, с. 237].

Культурное пространство города организовано совсем иначе, чем на селе; широкие возможности выбора учреждений досуга, быта и культуры (парки культуры и отдыха, аттракционы, химчистки и прачечные, кафе и рестораны, театры и музеи, библиотеки, галереи, танцевальные залы и т. п.). Наконец, городскую культуру связывают со специфическим образом жизни, складывающимся в городе: «наличие огромного числа незнакомых людей (анонимность социальных отношений), благодаря чему индивид чувствует себя более свободным и раскованным и в то же время получает возможность создавать или выбирать круг общения по интересам» [1]. Отличительной особенностью городской культуры выступает одиночество в толпе, возможность долго ни с кем не общаться, замена личных контактов телефонными звонками, возможность почти бесконтрольно заниматься сомнительными и преступными делами.

Город, по удачному выражению Льюиса Мамфорда, является «символом возможностей». Город не только формирует особый, городской образ жизни, но выстраивает новую систему ценностей, способствуя разрушению традиционных укладов.

Город располагает не только уже существующими возможностями для полноценной самореализации людей, но и условиями для перехода на новый интенсивный уровень осмысления ценностей.

Современный сибирский город мы рассматриваем с позиций, предложенных Б. М. Соколовым и Л. Мамфордом. На протяжении всей истории, до XXI века, сибирский город считался провинциальным. Исключением был Томск – город университетский, город средних размеров, не промышленный и не сельскохозяйственный, Сибирские Афины. Особое место занимает Иркутск как перевалочный центр для ссыльных, с неопределенным статусом и социокультурной инфраструктурой. Новосибирск и Красноярск изначально создавались как административные центры, ставшие промышленными уже в годы советской власти. Именно благодаря последней в Сибири появляются малые и средние города.

В системе сибирских городов мы выделяем в качестве объекта исследования Кемерово, который обладает достаточным социокультурным опытом для анализа ситуации. Кемерово может служить моделью города, где традиционные ценности связаны с целью воспроизводства функций города как промышленного центра, на территории которого работают производства российского и международного значения. Важность индустриально-заводской функции сформировала соответствующий тип культуры, в которой образ жизни горожан связан как с действующими предприятиями, так и объектами индустриального наследия.

Промышленное освоение земли Кузнецкой началось в конце XVIII века. Первым интерес к разработке кузнецкого угля проявил уральский промышленник А. Н. Демидов. Позже Колыванско-Воскресенские заводы Демидова с прилегающими к ним недрами перешли в собственность императорской фамилии. С этого времени большая часть Кузбасса, вошедшая в Алтайский горный округ, находилась в ведении Кабинета его императорского величества.

После Октябрьской революции Кузбасс становится частью Западно-Сибирского края, затем – Новосибирской области. В это время организуется автономная индустриальная колония Кузбасса (АИК) во главе с голландским инженером Рутгерсом. В эти годы завершилось строительство коксохимзавода, шахты были оснащены передовой техникой. Революция в экономике ознаменовалась переходом к плановому ведению хозяйства. Кузбасс превращается в огромную строительную площадку. Продолжает развиваться угольная промышленность, закладываются основы металлургической и химической отраслей. Развивается энергетика. Индустриализация меняет облик края. Вокруг строящихся объектов вырастают рабочие поселки, очень скоро получившие статус городов. Накануне Великой Отечественной войны уже половина кузбассовцев проживала в городской черте.

В 1943 году, в обстановке коренного перелома на фронте, в целях увеличения добычи угля, выпуска металлов и военной продукции для нужд фронта на предприятиях Кузбасса, Президиум Верховного Совета СССР указом от 26 января принял решение о выделении из Новосибирской области Кузбасса и о создании на его территории Кемеровской области. В новую область вошли 17,5 % территории Новосибирской области, 9 из 12 городов областного подчинения, 17 из 20 рабочих поселков, 23 из 75 районов. Население Кемеровской области составило 42 % от численности всего населения Новосибирской области. Областным центром стал город Кемерово.

На сегодняшний день в городе Кемерово проживает более 556 тысяч человек. На такое количество населения работают 6 театров (из них 4 – профессиональные), 1 филармония, 5 библиотек, 6 музеев, 8 кинотеатров. Такое небольшое количество объектов культуры формирует определенную городскую культуру. Ее особенности объясняются не только этим. Следует добавить и объективные причины:

1. Преобладание промышленных профессий среди населения.
2. Постоянное пополнение числа жителей за счет миграции из малых городов и деревень области. Стабильно высокий процент миграции кемеровчан в другие города России.
3. Влияние буколической этики на инновационные процессы в социокультурной сфере города.

За последние пять лет социокультурная ситуация в городе несколько изменилась. Впервые за многие десятилетия сфера культуры рассматривается как важный компонент промышленного и социального развития города. Изменилась парадигма взаимоотношений городского объекта культуры и горожан.

Подтверждением перемен в городской культуре Кемерова является, на наш взгляд, обращение к историко-культурному наследию страны, к проекту «Художник и город», рожденному в России в 1917 году. Художественный активизм К. Малевича и М. Шагала в Витебске стал первым оригинальным опытом советского авангарда. Единичный опыт всегда запоминается и ценится. Сегодня витебский опыт пригодился во многих городах России, не только в Кемерове и не только в области стрит-арта.

Художник способен объединить город с помощью цвета и вывести это Общее из раздробленного, унылого состояния. Цвет появляется в архитектуре, прежде всего, в типовом гражданском строительстве. Цвет «выплескивается» на улицы, «приходит» в учреждения. Место проживания становится площадкой творческой реализации любого человека, на-

чина с художника. Созидательное движение побуждает личность к со-творчеству не по принуждению, а в силу привычки к самореализации.

Для сибирского города очень важен цвет на фоне долгой зимы и традиционной монотонной архитектуры промышленного города средних размеров. Кемерово никогда не был причастен к авангарду в отличие от Новокузнецка. Эстетический и художественный статус этих городов резко отличался всегда, на протяжении всей советской эпохи, и не в пользу областного центра. Проблемы в экономической и социальной сфере Кемерово последних двух десятилетий сказывались на уровне городской культуры. Пока не сработал известный экономический принцип отношения к культуре и искусству как статье доходов (социальных в том числе), а не только статье расходов.

Две институции заметно выделились на художественной карте города в 2012 году – антикафе «Кот да Винчи» и годом позднее – Кемеровский областной художественный колледж. Они выполняют разные социальные функции, имеют разных учредителей, находятся в разных концах города. Кафе находится в центре города на Советском проспекте, рядом с Областным музеем изобразительных искусств, а колледж – на проспекте Шахтеров.

Директор кафе Ольга Васильева, выпускница Кемеровского государственного университета культуры и искусств, пришла в 2012 году в этот проект с одной целью – объединить творческих людей города, прежде всего молодежь, и город в единое культурное пространство, отсекая понятия «окраина», «спальный район». Музыка, театр, кино, поэзия, стрит-арт и профессиональные художники как коллективная культурная инициатива нужны промышленному городу не меньше, чем элитарные ночные клубы и концерты в спортивно-развлекательных комплексах. Антикафе было местной инициативой, и она выдержала все испытания.

В 1917–1918 годах в Витебске художники впервые попытались расширить социальные рамки искусства, вывести его за пределы элитарного, музейного статуса. Искусство вышло на улицы. Весной 2012 года выпускники Кемеровского художественного училища (сегодня колледжа) Сергей Кукушкин и Евгений Кулюбакин вышли на Советский проспект и около входа в музей изобразительных искусств развернули свою мастерскую. До конца лета они приходили каждый день к музею и на глазах у прохожих работали как профессиональные художники – каждый занимался своим проектом. С. Кукушкин расписывал старые стулья (проект «12 стульев: реанимация»), а Е. Кулюбакин исполнял в разных живописных техниках серию холстов (всего было исполнено 18) «Театральная площадь в квадрате» (площадь перед драматическим театром нахо-

дится напротив музея, прохожие имели опыт знакомства с сибирским импрессионизмом). Позднее был устроен аукцион, несколько работ удалось продать.

С. Кукушкин продолжил сотрудничество с «Котом да Винчи», предложил собственные проекты, посвященные городу Кемерово. Первый «Внутри и снаружи» предполагал стилизованное исполнение в графике дворов и закоулков города, дополненное авторскими четверостишьями на каждом листе. Директор антикафе помогала с изданием и продажей открыток этих работ. Второй – «Артефикация» – посвящен полностью архитектуре и еще не завершен. Сергей проводит экскурсии для всех желающих по историческому центру города и рассказывает о послевоенных зданиях в стиле «сталинский ампи́р». Опять же в графической стилизованной манере исполняет фрагменты этой архитектуры и планирует выпуск открыток.

Летом 2016 года «Кот да Винчи» вместе с Фондом поддержки и развития творческой деятельности и спорта «Яркий город» стал инициатором Первого городского фестиваля «Детализация». В центре города на Театральной площади объединились музыканты и актеры, художники стрит-арта работали во дворах по всему городу, из работ молодых живописцев организовали творческий Арбат на улице Весенней. Дворы и улицы города искусство на несколько дней объединило в Общее – коллективное и доступное каждому. Это был первый опыт, первая попытка масштабного диалога Художника и Города.

Местной инициативой стали и проекты Кемеровского областного художественного колледжа. Ставка была сделана на выставочную деятельность как средство популяризации учебного заведения. Началось все в 2013 году с инновационного проекта «Кемеровское художественное училище: 40 лет спустя», больше похожего на отчетную передвижную выставку по художественным школам и школам искусств Кемеровской области. Через полгода особое внимание стало уделяться областному центру. Выставочная деятельность стала выступать как средство развития у жителей города культуры повседневного восприятия изобразительного искусства. Если зритель не идет к картинам, значит картины придут к зрителю. Привычка общения жителя промышленного города с профессиональным искусством за пределами музея или художественной галереи со временем позитивно влияет на личность человека, на его общую культуру, что не может не сказаться на уровне городской культуры в целом. Это подтверждают результаты пилотажного исследования.

Для экспонирования были выбраны учреждения города, обладающие выставочным оборудованием и имеющие возможность его приобре-

сти: Областной театр для детей и молодежи, Областная библиотека для детей и юношества, Областная научная библиотека им. В. Федорова, библиотека Государственной медицинской академии, Кооперативный техникум, Областной музыкальный колледж и Колледж культуры и искусств, Педагогический колледж, художественные школы, гимназия № 42, Кузбасский региональный институт работников профессионального образования. Такая «визуализация повседневности» дает повод для дальнейшей преобразовательной деятельности с участием профессионалов и любителей. Выставочным сектором Кемеровского областного художественного колледжа было организовано за последние три года в городе 25 художественных выставок преподавателей, студентов колледжа и совместных выставок в формате «Учитель и ученики». Важно, чтобы город не рассматривали только как место проживания.

Важно, чтобы место рождения стало точкой отсчета жизненного пути, становления и постоянного обновления бытия. Для практического подкрепления философского тезиса мы предлагаем обратиться к инновационному проектному опыту Волгограда и фестиваля «Извините, Вы не видели Лосева?», действующего с 2015 года. Цель проекта: создать коммуникацию в формате «общее дело» между музейным сообществом, художественными школами, вузами и горожанами. 15 мая 3000 профессиональных художников и любителей искусства выходят на улицы, в скверы и парки города на пленэр, чтобы писать город и прохожих. Так, как это делал когда-то местный живописец В. Н. Лосев. Проект активно освещается в СМИ, в социальных сетях Facebook и ВК. Исполненные этюды и наброски дарятся прохожим. Город становится центром событийного туризма, собирая поклонников импрессионизма и стрит-арта.

В качестве резюме накопленного в нашем городе небольшого практического опыта мы выделяем следующие позитивные моменты художественного активизма для совершенствования современной городской культуры с точки зрения ее визуального аспекта:

1. Развивается устойчивая мотивация на общение с искусством «внутри и снаружи» – в учреждениях и на улицах города.
2. Формируется потребность у профессиональных художников «выходить» за пределы привычного музейного пространства.
3. Развивается эстетическая культура жителей промышленного города – культура восприятия произведений искусства, визуальная культура повседневности, вкус.
4. Актуализируется система ценностей как основа новой городской культуры молодого поколения XXI века посредством реализации парадигмы «Художник и город» в условиях промышленного региона.

Литература

1. Браун О. Влияние городской культуры на картину мира горожан [Электронный ресурс]. – URL: <http://flogiston.ru/articles/social/braun>.
2. Драч Г. В. Культурология: учеб. пособие. –13-е изд. – Ростов н/Д.: Феникс, 2007. – 570 с.
3. Конкин А. И. Университет в системе городской культуры: автореф. дис. канд. филос. наук: 24.00.01 [Место защиты: Юж. федерал. ун-т]. – Ростов н/Д., 2007. – 36 с.
4. Соколов Б. М. Художественный язык русского лубка. – М., 2000. – 167 с.
5. Трушина Л. Е. Образ города и городской среды // Виртуальное пространство культуры: мат-лы науч. конф. 11–13 апр. 2000 года. – СПб.: С.-Петербург. филос. о-во, 2000. – С. 97–99. – (Сер. «Symposium», вып. 3).

References

1. Braun O. Vliyanie gorodskoy kul'tury na kartinu mira gorozhan [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://flogiston.ru/articles/social/braun>.
2. Drach G. V. Kul'turologiya: ucheb. posobie. – 13-e izd. – Rostov n/D.: Feniks, 2007. – 570 s.
3. Konkin A. I. Universitet v sisteme gorodskoy kul'tury: avtoref. dis. kand. filos. nauk: 24.00.01 [Mesto zashchity: Yuzh. federal. un-t]. – Rostov n/D., 2007. – 36 s.
4. Sokolov B. M. Khudozhestvennyy yazyk russkogo lubka. – M., 2000. – 167 s.
5. Trushina L. E. Obraz goroda i gorodskoy sredy // Virtual'noe prostranstvo kul'tury: mat-ly nauch. konf. 11–13 apr. 2000 goda. – SPb.: S.-Peterb. filos. o-vo, 2000. – С. 97–99. – (Ser. “Symposium”, vyp. 3).

УДК 73.03

СКУЛЬПТУРА КАК ЭЛЕМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

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

Статья посвящена описанию и характеристике традиционных и современных принципов размещения скульптуры в пространстве города. Автор выявляет историческую динамику развития скульптуры. Также

в статье представлены современные тенденции в создании и размещении скульптуры в городе.

Ключевые слова: монументальная и садово-парковая скульптура, пленэрная скульптура, тематика скульптуры, скульптурная композиция.

SCULPTURE AS AN ELEMENT FOR FORMING THE URBAN ENVIRONMENT

Valeriy V. Treska, Associate Professor of Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: dpi@kemguki.ru

Article describes the characteristic of the traditional and innovative principles for placing a sculpture in a city space. The author reveals a historical dynamics of sculpture development. Also the author presents modern trends in creating and placing a sculpture in the city.

Keywords: monumental and garden sculpture, plein air sculpture, theme of sculpture, sculpture composition.

Обращаясь к проблеме размещения скульптуры в современном городе, необходимо окунуться в прошлое. Известно, что скульпторы Древнего Египта и античного мира уже по сути выработали почти все типы скульптуры, а именно: фигуративные и архитектурные, портретные и аллегорические, камерные и великомасштабные, одно- и многофигурные, памятники-надгробия и памятники указатели. В искусстве Древнего мира скульптуры размещали в городах, пригородах и на природе. При создании скульптуры использовался разнообразный материал – бронза, камень, слоновая кость, золото. Скульптуры были конные и пешие, стоячие и сидячие.

И, тем не менее, нашему времени осталось в наследство еще немало вопросов, касающихся скульптуры в городе, и далеко не все они имеют однозначное решение. Вопрос о планировочном расположении скульптуры и ее архитектурном окружении в современном городе приобрел особую остроту.

Решение здесь зависит как от архитектурно-транспортной ситуации, так и от художественного облика скульптурной композиции, которая во многом определяется тем, кого и что изображает. Поэтому тематика скульптуры как в древнее, так и в нынешнее время играет определяющую роль. Скульптура монументальная, монументально-декоративная и садово-парковая, согласно своей тематике и назначению, должна найти

свое место в городе и работать на городскую среду, будь то площадь или сквер, въезд в город или набережная реки. От расположения скульптуры в городском пространстве зависит, будет ли скульптура работать и оправдывать свое предназначение, а проще говоря – жить или уйдет в забвение.

Безусловно ведущей темой скульптурных изображений был и остается образ человека. Образ человека стал постоянной темой в скульптуре России начиная с XVIII века. Известный своим интересом к развитию пластического образа в искусстве Петр I с пристальным вниманием и требовательностью относился к созданию Летнего сада и Петергофа, которые были наполнены скульптурами (рис. 1). Он отлично понимал, что сад в первую очередь является местом просвещения и воспитания.



Рисунок 1. Бонацца А. Статуя Флора. Петергоф, 1757

С приходом социализма в России, наряду с прочими глобальными изменениями, возник и ленинский план монументальной пропаганды. В скульптуре появился новый герой-прототип – революционер, борец за права угнетенных классов. Памятники с изображениями Брута, Спартака, Разина, Пестеля, Робеспьера, Дантона, Гарибальди и многих других были установлены в первые годы советской власти. Но по иронии

судьбы выдержали испытание временем и сохранились не они, а памятники деятелям культуры – А. Н. Островскому (рис. 2), К. А. Тимирязеву, А. И. Герцену, Н. П. Огареву [2, с. 8].



Рисунок 2. Андреев Н. А. Памятник А. Н. Островскому. Москва, 1929

В разные периоды развития общества городская скульптура также испытывала взлеты и падения (застой). Широко известен печальный опыт в развитии советской парковой скульптуры 1930–1950-х годов. Место героев греческой мифологии, оставленных нам в наследство прошлыми эпохами, заняли тиражные гипсобетонные «Пионеры», «Авиамodelисты», «Пловчихи», «Теннисисты» и т. д., распространившиеся по паркам, дворам, вокзалам.

С 1960-х годов в искусстве СССР началось возрождение городской скульптуры. Появились образцы уникальной авторской скульптуры, предназначенной для совершенно определенного места в городе, согласованной с архитектурной ситуацией и не только украшающей прилегающую среду, но и несущей определенное идейное содержание. В качестве примера можно назвать работы Б. Свинина «Похищение Европы», «Фархад», произведения М. Бердзенишвили – «Муза» (рис. 3), «Медея» [2, с. 7].



Рисунок 3. Бердзенишвили М. Статуя «Муза», 1971

Городская монументально-декоративная скульптура стала решать не только пластические задачи, связанные с облагораживанием среды, но и сюжетно-содержательные, в основе которых лежат литературные или же мифологические образы народного фольклора.

Великая Отечественная война также внесла свою лепту в скульптурное оформление городской среды. Появилась великомасштабность. Большими размерами скульптурных работ прославлялся простой, обыкновенный рядовой солдат, матрос или рабочий, возвеличивался образ Родины. По отношению к городам это не всегда было оправдано с точки зрения архитектуры, восприятия и транспортных развязок.

Преодолев тенденции к великомасштабности, скульпторы и архитекторы создавали памятники в городе соразмерные с человеком и действовали на основе контраста, а не подобия высотным зданиям. Так поступил О. Комов в памятнике М. И. Суворову и в памятнике Андрею Рублеву (рис. 4). Постамент стал ниже и проще, камернее, ближе к зрителю. А если попытаться в самой общей форме выразить содержательные изменения, оказавшие наибольшее влияние на скульптуру и внешний вид

памятника, то можно их определить, как «демократизацию» монументальной пластики. Эта «демократизация» и привела к приближению памятника к зрителю [3, с. 5]. Стало бытовать понятие: памятник не «над нами», а «среди нас». И если он был приподнят над площадью, то именно «над площадью», а не над людьми.



Рисунок 4. Комов О. К. Памятник Андрею Рублеву, 1995

Фактически с ростом транспортной насыщенности города исчезли городские площади в их традиционном понимании. Они превратились в автомобильные развязки, причем часто на двух-трех уровнях. Соответственно стали исчезать и привычные украшения площадей – фонтаны, монументы, зеленые островки. Широкое распространение получает установка памятников в начале бульваров и скверов. Все больше осознается то обстоятельство, что памятнику необходима собственная, причем, как правило, спокойная микросреда, некое переходное пространство, отделяющее его от динамично развивающегося города.

Таким образом, в последние десятилетия, в связи с развитием транспорта и теми принципами городской застройки, которые сегодня торжествуют, можно говорить о намечающейся явной несовместимости монументальной пластики и современного строительства.

Между тем памятник в городе необходим не только как эстетический, но и как нравственный элемент, как воплощение традиций и показатель уровня культуры. Это такая же неотъемлемая часть городской жизни, как театры, библиотеки, музеи. И то, что сегодня новые городские районы почти совершенно не осваиваются монументальной пластикой, не может не вызывать тревоги.

Последствия «сдвигания» памятников и монументальных скульптур на периферию площадей привели к явлению, касающемуся уже собственно композиции скульптуры. Если ранее памятники были рассчитаны на круговое восприятие и, как правило, имели интересные профильные и силуэтные точки рассмотрения, то теперь они становятся все более фасадными. Таким образом, не только ограничивается восприятие памятника, но меняется, а точнее обедняется, его композиционная структура.

Надо отметить тенденцию роста пленэрной скульптуры, которая началась еще в 70-е годы. Вот как описывает одну из первых скульптурных экспозиций на воздухе скульптор В. Цигаль: «Выставку “Рига – 72” мы открывали, стоя на мостовой перед зеленым сквериком, где прямо под открытым небом располагалась эта необычная экспозиция. В нашем вернисаже приняли самое активное участие прохожие... Они останавливались и с любопытством спрашивали: “Что случилось? Что происходит?”. И я невольно задавал себе этот же вопрос. А произошло большое интересное событие в жизни нашего искусства. Скульптура вышла из стен музеев и выставочных залов и шагнула на площади, улицы, бульвары города, чтобы ежедневно, ежеминутно общаться с людьми, украшать среду, где они живут, трудятся, отдыхают, чтобы добровольно переложить на свои каменные плечи часть духовного и эмоционального бремени эстетического воспитания жителей» [1, с. 112].

Первые выставки скульптуры на воздухе вызвали множество откликов и мнений. «Скульптура и цветы», «Скульптура на открытом воздухе», «Рижские пленэры» – выставки, проходящие под подобными названиями, говорят о том, что скульптура в открытом пространстве выделяется в качестве отдельного жанра из искусства ваяния со своими, только ему свойственными проблемами и решением этих проблем.

Какие же требования предъявлялись к этой, вновь открытой, скульптуре? По мнению скульптора М. Бабуриной, «скульптура для открытого пространства требует прежде всего большего мастерства. Но мастерство – это не только владение формой и материалом. Это прежде всего зрелость мировоззрения, сознание гражданственности искусства, ответственности перед зрителем» [1, с. 109].

Из общего понятия «пленэрная скульптура» постепенно стала выделяться «парковая скульптура». Однако вопрос правомерности разделения на парковую и непарковую также требует уточнения. Так, например,

российский скульптор Н. Матвеева считает разделение скульптуры на парковую и непарковую не верным. По ее мнению, хорошая скульптура всегда будет работать на воздухе» (см. [1, с. 109]). Скульптурные пленэры имели место во многих уголках СССР. Так, были созданы парки скульптур в Тбилиси, Бишкеке, Ереване. Наиболее направленно в этом плане работали молодые литовские скульпторы, создавшие уже два Парка скульптуры – в Клайпеде (рис. 5) и Алитусе.



Рисунок 5. Нарбутас М. Парк скульптур. Клайпеда, 1979

Много дискуссий шло о Клайпедском парке. Дело в том, что при закладке парка не была выработана какая-то программная платформа. Производились ли поиски специального природного пространства, наиболее отвечающего размещению скульптур? Нет. Все решалось спонтанно и было приспособлено к обстоятельствам. Восемьдесят скульптур тридцати трех скульпторов, созданных за шесть лет, разместили без всякой программы-проекта, хаотично, на весьма сжатом пространстве. Это пример неправильного подхода к делу и с воспитательной, и с этической точек зрения.

Любая скульптура в городе: монументальная, декоративная, лирическая, гротесковая, находящаяся удачно на своем пространстве и сделанная грамотно и с любовью, – обязательно найдет своего зрителя и по-

читателя. Потому что, украшая городские скверы, площади и парки скульптурой, мы ставим памятники и себе, увековечиваем в них свое время и свои представления о социальных и нравственных ценностях.

Литература

1. Скульптура в пленэре: альбом / Н. М. Бабурина. – М.: Изобраз. искусство, 1980. – 223 с.
2. Светлов И. Е. О советской скульптуре: очерки. – М.: Совет. художник, 1984.
3. Скульптура в городе / сост. Е. Романенко. – М.: Совет. художник, 1990.

References

1. Skul'ptura v plenere: al'bom / N. M. Baburina. – M.: Izobraz. iskusstvo, 1980. – 223 s.
2. Svetlov I. E. O sovetskoy skul'pture: ocherki. – M.: Sovet. khudozhnik, 1984.
3. Skul'ptura v gorode / sost. E. Romanenko. – M.: Sovet. khudozhnik, 1990.

УДК 7.012:745/749

ОСОБЕННОСТИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА РУССКИХ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ

Беляева Ольга Александровна, старший преподаватель, кафедра декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: olabele@yandex.ru

В данной статье представлен материал о традиционных народных промыслах, бытовавших на территории Западной Сибири. Декоративно-прикладное искусство, создавшееся крестьянами и кустарями и неразрывно связанное с историей народа, его обычаями, обрядами и верованиями, – это достояние традиционной культуры. Рассматривается специфика и особенности традиционного искусства исследуемого региона. Проводится анализ некоторых промыслов, получивших широкое распространение в Западной Сибири. Автор статьи приходит к выводу, что изучение накопленного материала и образцов народного декоративно-прикладного искусства дает возможность проанализировать пластические и выразительные особенности решения форм и декора. В связи с этим не-

обходимо уделять пристальное внимание особенностям традиционного народного искусства, поскольку достояние традиционной культуры сегодня получает новый импульс к возрождению и развитию.

Ключевые слова: народная культура, декоративно-прикладное искусство, Западная Сибирь, народное творчество русских.

FEATURES OF DECORATIVE AND APPLIED ARTS OF WESTERN SIBERIA RUSSIANS

Olga A. Belyaeva, Sr Instructor, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).
E-mail: olabele@yandex.ru

The article presents material on the traditional national crafts of Western Siberia. Decorative and Applied Arts were historically created by peasants and handicraftsmen. It is inseparably linked with national history, its customs, ceremonies and beliefs as a property of traditional culture. The author considers specificity and features of traditional art of the explored region and analyses some craft types which were widely adopted in Western Siberia. And also the author comes to a conclusion that studying the stored material and samples of national decorative and applied arts gives the opportunity to analyse plastic and indicative features of forms and a décor decisions. Therefore it is necessary to pay close attention to features of traditional folklore art because the property of traditional culture receives a new boost to revival and development today.

Keywords: folklore culture, decorative and applied arts, West Siberia, folk art of Russians.

Декоративно-прикладное искусство является неотъемлемой частью русской культуры. Каждый из регионов богат разнообразными промыслами и ремеслами: резьба по дереву, гончарство, вышивка, ткачество и ковроткачество. Они имеют свою историю развития и стилистические особенности. В настоящее время народная художественная культура исследуется в различных областях науки: этнографии, искусствоведении, культурологии.

Можно отметить ряд сибирских краеведов, историков, чьи публикации связаны с культурой русского населения: Н. А. Абрамов, И. И. Завалишин, Н. М. Ядринцев, Г. Д. Гребенщиков. В их научных трудах содержится фрагментарная информация о крестьянских и городских ремеслах и промыслах. Изучением материальной культуры русского населения Западной Сибири в XX веке занимались: М. М. Громыко, А. А. Лебедева,

В. А. Липинская, Л. М. Русакова, О. Н. Шелегина, Е. Ф. Фурсова и др., труды которых имеют большое значение, поскольку содержат информацию о бытовании и стилистических особенностях предметов. Как показывает анализ научных трудов, большинство из них касается истории и особенностей традиционной культуры и самобытности народного искусства. В данной работе предлагается обратить внимание на региональные особенности народного искусства и специфические особенности декоративно-прикладного искусства русского населения.

Заселение территории Западной Сибири происходило постепенно, несколькими притоками переселенцев с разных территорий Европейской части России. В XVI веке приток русского населения происходит «с верховьев Печоры на Обь и с верховьев Вишеры на Лозьву, Тавду и Иртыш» [3, с. 48–50]. В XVII веке основу переселенцев составили русские с Устюжского, Двинского, Сольвычегодского, Кевральского и других уездов, а также раскольники-старообрядцы. Замкнутость старообрядцев позволила сохранить самобытность предметов декоративно-прикладного искусства. В XIX веке население Сибири пополнилось выходцами из Тамбовской, Курской, Харьковской, Полтавской, Воронежской губерний и др. [8, с. 84]. В результате слияния культур выходцев из разных мест и коренного населения происходит смешение художественных традиций [2, с. 59]. Традиции каждого этноса сохраняли свои особенности, и в то же время, взаимодействуя между собой, этнические группы перенимали различные особенности культуры друг друга. Это наглядно прослеживается в истории декоративно-прикладного искусства, поскольку оно тесно связано с духовной культурой народа, отражает мировоззрение через проецирование ценностей в формах, символах и знаках. Таким образом, художественная культура Западной Сибири характеризуется неоднородностью в становлении и развитии, что в большей степени было обусловлено отдаленностью от культурно-административных центров (Томска, Тобольска, Омска, Тюмени, Барнаула).

Во второй половине XIX века развитие декоративно-прикладного искусства происходило главным образом в виде кустарного художественного производства. Возникновение промыслов в основном связано с природно-климатическими условиями и со спросом населения на необходимые бытовые вещи. Вместе с тем следует отметить и такие факторы, как социальное и экономическое развитие, которые повлияли на некоторые компоненты народного искусства. В первой четверти XIX века промышленность в Сибири была на низком уровне, поэтому преобладало товарное производство и ремесло. С открытием золотых приисков в Мариинской тайге в 20–30-х годах XIX века увеличилась численность рабочего

населения из ссыльнопоселенцев и крестьян. С проведением Сибирского тракта в притрактовых селах создавались целые ремесленные производства для обеспечения потребностей жителей тракта [7, с. 215]. Крестьяне изготавливали телеги, дуги, колеса и пр. Особенно доходным был дужный промысел. Работали в основном представители взрослого населения. Дуги декорировали резьбой и росписью. В росписи использовали яркие краски по черному или «золоченому» фону, встречаются дуги именные или украшенные резьбой. В орнаментации прослеживается преобладание растительных мотивов. Дуги продавались на рынках и ярмарках. Для приезжих дуги выступали не только как конная утварь, но и как сувениры. В крестьянских хозяйствах высоко ценились мастера, изготавливавшие для жизни предметы быта (прялки, ткацкие станки, посуду и пр.). Прялки и донца в Западной Сибири украшались растительными мотивами в виде произрастающих цветов или куста в вазоне (древо жизни), в виде четырех цветков, расположенных ромбом, встречаются композиции с птицами. Говоря о расписных предметах быта в убранстве крестьянского дома, нельзя обойти вниманием такое явление, как домовая роспись, встречающаяся на юге Западной Сибири. Расписные дома принадлежали, как правило, зажиточным крестьянам. Роспись выполнялась на переднем фронте избы, подшивке свесов кровли, а также в избе (дверях, шкафах-заборках, печках, голбцах, припечных досках, полатных брусках и потолках). Рисунки выполняли в яркой гамме контрастных цветов [4, с. 203–204]. Для домовой росписи характерны растительные мотивы: цветочные круги, гирлянды, букеты в вазонах, реже встречаются бытовые сцены. Изображения всегда были стилизованными и схематичными. В Забайкалье прослеживается влияние бурятских традиций, а у старообрядцев Алтая наблюдаются стилистические особенности вологодской, архангельской и ярославской росписи. Распространению, формированию и развитию росписи домов второй половины XIX века в значительной степени способствовал отхожий промысел. К примеру, тюменские мастера-красильщики расписывали избы на Алтае.

Особенно ярко специфика русского декоративно-прикладного искусства проявляется в обработке дерева, поскольку оно было самым доступным материалом для народного художественного творчества. Русские переселенцы принесли в Сибирь знание свойств древесины и опыт по ее обработке, а активные контакты с другими этническими группами сказались на введении новых форм и элементов в декоре. Резьба по дереву широко представлена в основных конструктивных элементах жилища (карнизы, наличники, крылец, цоколи, детали водосточных воронок и ворота). Первые сооружения по конструктивным особенностям и декора-

тивному оформлению немногим отличались от тех, что остались на родине переселенцев с северо-восточных и центральных территорий России. Это было связано со временем основания поселения, его географическим положением: чем больше отдаленность от городов, тем дольше сохранялись технологические и стилистические особенности в домовой резьбе. Относительная близость к развитым торговым районам значительно повлияла на характер декора жилища. Е. А. Ащепков отмечал, что при устойчивости архитектурного типа избы, наиболее существенные изменения произошли в архитектурно-декоративном оформлении [1, с. 32]. В резьбе прослеживается сдержанность композиции и простота форм. В обработке дерева сохранились многие орнаментальные мотивы. В Западной Сибири искусство художественной обработки бересты было на высоком уровне, что обуславливалось доступностью материала. Из нее изготавливали обувь, посуду, кузова, игрушки и мн. др. Излюбленными техниками декорирования берестяных изделий были: тиснение, резьба и роспись. Бытовые предметы украшали геометрическими и растительными мотивами, также встречаются композиции с изображением птиц и зверей. К примеру, изделия томских мастеров отличались четкостью и пластичностью, что свидетельствовало о высоком уровне промысла. Тобольские мастера обращались к сюжетным композициям, в них повторялись следующие композиционные схемы: композиции с крупной орнаментальной фигурой в центре; композиции, где по всему полю в определенном ритме изображались звездочки или розетки [5, с. 166].

Во всех крестьянских хозяйствах занимались изготовлением текстильных материалов. Женским населением создавались многие изделия декоративно-прикладного искусства, начиная с одежды и заканчивая предметами быта (полотенца, дорожки, ковры и пр.). В каждом населенном пункте были мастерицы, выполнявшие заказы на домотканые изделия, которые постепенно стали вытесняться фабричной продукцией. Ковроткачество было широко распространено в Тюменском округе, Тобольской губернии начиная с XVIII века. Здесь следует отметить ковровый промысел Тюменского уезда. По технике исполнения Тюменские ковры делились на две группы: гладкие (дорожки для полов, сундуков и т. д.) и ворсистые (применяли для экипажей, расстилали в горницах и как настенные украшения). Традиционным для ковров был темный цвет фона. Для наиболее ранних ковров было характерно изображение геометрических и растительных мотивов, чаще всего композиции были статичными. Тюменские ковры отличались яркостью цветов, что подчеркивалось темным фоном. В последующем орнаментальные мотивы усложняются, композиции становятся более динамичными. Традицион-

ные мотивы всячески варьируются: букет в центре, обрамленный букетиками цветов меньшего размера по углам или заполнение центрального поля ковра мелкими цветами. В конце XIX – начале XX века наряду с цветочными мотивами в декоре появляются сюжетные композиции. Узоры заимствовали со старинных вышивок, тканей или с модных зарубежных образцов дамского рукоделия. Одним из излюбленных рисунков было изображение конских голов в венках из цветов. Рисунок обрамлялся орнаментальной рамкой. Изменения композиций во многом было обусловлено требованиями рынка. Промысел развивался, ориентируясь на рынок сбыта, поэтому мастера уделяли большое внимание качеству изделий. Коврами торговали на ярмарках Тобольской губернии, вывозили в Центральную часть России и за границу. В середине XX века получило развитие производство ворсовых ковров в г. Ишим Тюменской области [6, с. 205–209].

Ремесла и промыслы в Западной Сибири были органично связаны с кустарной промышленностью России. Народное искусство не во всех районах функционировало в виде промыслов. Возникновение промысла было только там, где были все условия для этого: сырье, устойчивый спрос и т. п. В процессе своего становления народное искусство Западной Сибири ассимилировало влияние восточных и западных культур. Большое влияние на становление и формирование среды для развития промыслов Западной Сибири оказал поток мигрантов из разных частей России. Помимо этого взаимодействие с культурой разных этнических групп способствовало обмену в области быта, художественных традиций, что приводило к появлению новых художественных форм.

В целом необходимо отметить, что в Западной Сибири художественное декоративно-прикладное искусство развивалось, как и вся художественная культура, постепенно, и основную часть его составляли кустарные мастерские. Производимые ими предметы имели ярко выраженный региональный характер. Можно отметить следующие факторы, повлиявшие на развитие декоративно-прикладного искусства в Западной Сибири в конце XIX – начале XX века: состав населения, экономические предпосылки, приток квалифицированных специалистов из центральной части России.

В период социально-политических трансформаций в начале XX века и в годы Великой Отечественной войны вопросами сохранения традиционного искусства практически не занимались. Однако следует отметить, что в первой четверти XX века самобытное декоративно-прикладное искусство пользовалось большим спросом за рубежом. Поэтому советское руководство обратило внимание на эти процессы и под юрисдикцию

Института художественной промышленности попали некоторые промысловые центры: косторезный промысел Тобольска, Колыванская камнерезная фабрика на Алтае, Якутии и Чукотке, а также, ювелирные промыслы Якутии, Бурятии и т. д. К середине XX века возобновилась работа по комплектованию музеев экспонатами традиционного декоративно-прикладного искусства, ремесел и промыслов. При музеях организуются мастерские, в которых возрождали и пропагандировали народные промыслы. Художественные промыслы продолжали свое существование в форме предприятий и фабрик, налаживая массовое производство. Начинается производство ковровых изделий (шерстяных махровых и высоковорсовых ковров и дорожек) Омской фабрикой «Ковровые изделия». В Тюменской области организована Тобольская ковровая фабрика. Продолжая сложившиеся художественные традиции, сохраняя при этом близость к общерусскому характеру, в г. Прокопьевске Кемеровской области в 1973 году был организован «Прокопьевский фарфоровый завод», в 1973 году в Новосибирске – цех по производству керамики «Сувенир». В 80-е годы XX века в Кемерове появляется художественная фабрика «Весна», мастера которой занимались росписью по металлу.

В настоящее время декоративно-прикладное искусство Западной Сибири находится в постоянном развитии. Исторически-сложившимися традициями на территории Западной Сибири обладают: Колыванский камнерезный промысел им. И. И. Ползунова, возродившийся в 1999 году; Тобольская фабрика художественных косторезных изделий; Омская фабрика ковровых изделий; Сибирская ковровая фабрика в Тюмени. Отмечается большое количество мастеров, занимающихся народными ремеслами и промыслами. В Новокузнецке работает ТОО «Кузнецкая народная резьба», мастера которой занимаются домовой резьбой. В Мариинске, Кемерово, Томске работают мастера-берестяники, отличающиеся своей индивидуальностью в создании произведений декоративно-прикладного искусства.

Таким образом, следует отметить, что на территории Западной Сибири декоративно-прикладное искусство характеризуется большим разнообразием стилистических особенностей и форм организации, начиная с ремесел и заканчивая коллективным творчеством.

Литература

1. Ащепков Е. Русское народное зодчество в Западной Сибири. – М., 1950. – 140 с.
2. Бардина П. Е. Русское население Причулымья: Что ни деревня, то обычай // Земля асиновская: сб. науч.-популяр. очерков к 100-летию

- Г. Асина / отв. ред. Я. А. Яковлев. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1995. – С. 59–64.
3. Водарский Я. Е. Население России в конце XVII – начале XVIII века (численность, сословно-классовый состав, размещение). – М.: Наука, 1973. – 160 с.
 4. Живова Л. В. Домовая и прялочная роспись в Заринском районе Алтайского края. Находки домовой росписи на территории района // Этнография Алтая и сопредельных территорий: мат-лы междунар. науч. конф. – Барнаул: Изд-во: Алт. гос. пед. ун-т, 2011. – С. 203–212.
 5. Миненко Л. В. Историческая динамика и трансформация декоративно-прикладного искусства в современных условиях (XVIII–XX века): дис. канд. культурологии: 24.00.01. – Кемерово: КемГУКИ, 2004. – 229 с.
 6. Народные художественные промыслы РСФСР: учеб. пособие для учащихся художеств., художеств.-промышл. и училищ приклад. искусства / ред. В. Г. Смолицкий. – М.: Выс. шк., 1982. – 213 с.
 7. Очерки культурогенеза народов Западной Сибири. Орнамент / ред. О. М. Рындина. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1995. – Т. 3. – 640 с.
 8. Соловьева Е. И. Промыслы сибирского крестьянства в пореформенный период. – Новосибирск: Наука, 1981. – 330 с.

References

1. Ashchepkov E. Russkoe narodnoe zodchestvo v Zapadnoy Sibiri. – M., 1950. – 140 s.
2. Bardina P. E. Russkoe naselenie Prichulym'ya: Chto ni derevnya, to obychay // Zemlya asinovskaya: sb. nauch.-populyar. ocherkov k 100-letiyu G. Asina / отв. ред. Ya. A. Yakovlev. – Tomsk: Izd-vo Tomsk. un-ta, 1995. – S. 59–64.
3. Vodarskiy Ya. E. Naselenie Rossii v kontse XVII – nachale XVIII veka (chislennost', soslovno-klassovyy sostav, razmeshchenie). – M.: Nauka, 1973. – 160 s.
4. Zhivova L. V. Domovaya i pryalochnaya rospis' v Zarinskom rayone Altayskogo kraya. Nakhodki domovoy rospisi na territorii rayona // Etnografiya Altaya i sopredel'nykh territoriy: mat-ly mezhdunar. nauch. konf. – Barnaul: Izd-vo: Alt. gos. ped. un-t, 2011. – S. 203–212.
5. Minenko L. V. Istoricheskaya dinamika i transformatsiya dekorativno-prikladnogo iskusstva v sovremennykh usloviyakh (XVIII–XX veka): dis. kand. kul'turologii: 24.00.01. – Kemerovo: KemGUKI, 2004. – 229 s.
6. Narodnye khudozhestvennye promysly RSFSR: ucheb. posobie dlya uchashchikhsya khudozhestv., khudozhestv.-promyshl. i uchilishch priklad. iskusstva / red. V. G. Smolitskiy. – M.: Vys. shk., 1982. – 213 s.

7. Ocherki kul'turogeneza narodov Zapadnoy Sibiri. Ornament / red. O. M. Ryndina. – Tomsk: Izd-vo Tomsk. un-ta, 1995. – Т. 3. – 640 s.
8. Soloveva E. I. Promysly sibirskogo krest'yanstva v poreformennyu period. – Novosibirsk: Nauka, 1981. – 330 s.

УДК 738.6

АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ ЖАНР В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКЕ (НА ПРИМЕРЕ СТУДЕНЧЕСКИХ РАБОТ)

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

Данная статья посвящена анализу видовых, художественно-образных, конструктивных и технологических характеристик анималистического жанра в художественной керамике. В статье представлен опыт художественно-творческой практики разработки анималистической круглой скульптуры на кафедре декоративно-прикладного искусства в Кемеровском государственном институте культуры. Особое внимание обращается на обоснование понятия «тектоника формы», с которым связана разработка художественных произведений в жанре анималистики.

Ключевые слова: звериный стиль, керамика, анималистический жанр, круглая скульптура, интерьерная пластика, сувенирная пластика, тектоника, художественный образ.

THE ANIMALISTIC GENRE IN MODERN CERAMIC ART (ON THE EXAMPLE OF STUDENTS' WORKS)

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

The author analyses the species, artistic, imaginative, constructive and technological characteristics of the animalistic genre in ceramic art. The article presents the experience of artistic and creative practices of animalistic round sculpture development at Department of Decorative and Applied arts at Keme-

rovo State University of Culture. Special attention is paid to justifying the tectonics form concept associated with developing artistic works in the animalistic genre.

Keywords: animal style, ceramics, animal genre, round sculpture, interior plastic, gift plastic, tectonics, artistic image.

Анималистический жанр занимает особое место в современном декоративно-прикладном искусстве. Создание круглой скульптуры в анималистическом жанре в художественной керамике связано: с одной стороны, с творческим потенциалом художника, а с другой стороны, с производственными возможностями технологии художественной керамики. К российским художникам XX – начала XXI века, обращавшимся к жанру анималистики, следует отнести представителей московской школы керамики – В. А. Малолетков; красноярской школы керамики – А. Мигас, Е. Краснова; кемеровской школы керамики – Е. Балаганская, Е. Носова и др.

В современной художественной керамике при разработке объемной керамической формы в анималистическом жанре художник руководствуется многими художественно-образными и технологическими аспектами. По функциональному назначению круглую керамическую скульптуру в анималистическом жанре можно разделить на следующие виды: *интерьерная пластика* (рис. 1) и *сувенирная пластика* (рис. 2).



Рисунок 1. Декоративная пластика
(КХУ, студенческая работа)



Рисунок 2. Сувенирная пластика
(КемГИК, студенческая работа)

Интерьерная пластика напрямую связана с формированием пространственной среды, интерьерами зданий различного назначения и стилистического решения. Разнообразная стилистика интерьеров привела к тому, что возникла необходимость дополнения внутреннего пространства предметами декоративно-прикладного искусства, в том числе выполненными в анималистическом жанре. Это керамическая скульптура животных разного размера (большая и малая форма). Изделия из натуральных природных материалов, таких как керамика, наполняют современное пространство определенным духом, позволяют завершить образ создаваемого интерьера в определенной стилистике (этнический стиль, стиль кантри, экологический стиль и др.). В этом случае функциональная привязка разрабатываемой керамической формы в интерьерное пространство имеет первостепенное значение. Функциональное назначение пространства интерьера и его стилистическая направленность влияют на тематику анималистической керамической формы, ее размеры и цветовое решение. Разнообразны способы формообразования интерьерной скульптуры: формование на гончарном круге, лепка из пласта, ленточный способ, литье. Технология декорирования интерьерной пластики анималистического жанра предполагает разнообразные технические приемы: лощение, использование фактуры, рельефная обработка, процарапывание, роспись глазурями, ангобирование и др.

Другое направление развития в жанре современной керамической анималистики – это *сувенирная пластика*. Сувенир является инструментом просвещения и может быть рассчитан как на широкую аудиторию, так и на разные возрастные группы. В настоящее время особенно развивается такой вид сувенирной пластики, как музейный сувенир, который выполняет коммуникативную функцию. Поэтому анималистическая сувенирная пластика может быть разнообразной как по форме, так и по техническому исполнению: лощение, фактурная и рельефная обработка, сграффито, роспись глазурями и ангобами и др.

Совокупность основных составляющих анималистического жанра в современной керамике – функция изделия, образ формы изделия, технология разработки образа в материале – определяет такое понятие, как *тектоника формы*. Тектоника (от др.-греч. – строение, построение) – это построение конструкции изделия в целом. Тектоника обозначает зрительное воплощение внутренней конструкции формы через соотношение отдельных частей формы или членение на составляющие элементы. Именно она определяет, насколько форма изделия должна соответствовать его конструкции (или внутренней структуре), а также технологии изготовления и природе материала. Также тектоника обуславливает связь

важнейших характеристик изделия – его конструктивной основы и формы во всех ее сложных проявлениях (например, в пластике, пропорциях, повторях, характере и т. д.).

В анималистической керамике, независимо от ее видовой направленности, важна стилистика художественного образа, создаваемого художником-керамистом. Композиционные задачи, которые ставят перед собой студенты-прикладники на проектировании и композиции по керамике, реализуются в материале на объемной форме. Все изобразительные средства участвуют в разработке объема – форма, цвет, тон, фактура и др. Художественный образ животного, создаваемого художником, предполагает определенные функции движения объемной формы с учетом особенностей материала, и это позволяет наделить предмет определенным духом и смыслом. Рассмотрим форму как основное изобразительное средство. Создаваемый объект может трансформироваться, изменять свои пропорции в соответствии с идейным замыслом (прием гиперболизации, стилизации, разномасштабности и др.). Например, уменьшение или увеличение каких-либо частей тела может быть продиктовано подчеркиванием одной характерной особенности и нивелированием другой, существенно не значительной.

В истории мирового искусства анималистический жанр в скульптуре присутствовал постоянно. Ярким примером анималистики является так называемый «звериный стиль», распространенный в скифской культуре (рис. 3).



*Рисунок 3. Мифологический зверь в позе вечного движения.
Скифский «звериный стиль». Бронзовая бляха. Курган Кулаковский, V век до н. э.*

На бронзовых предметах представлены образы животных – и реальные, и фантастические. С одной стороны, они подчинены текучей вязи орнамента, с другой стороны, смысловая составляющая стилизованным вытянутых фигур уходит в мировоззрение того времени. Весь путь человеческого бытия заключался в служении богу, поэтому физическое в изображении, не подчеркивалось. Духовное начало утверждалось в бестелесности изображаемых форм. Таким образом, еще в Средневековье, можно проследить отношение к форме как механизму воздействия: с одной стороны, эмоциональное начало (передача характеристики изображаемого животного); с другой стороны, предельная декоративность и упрощение формы – это требование художественного материала, его технологических особенностей [1; 2].

Рассмотрев основные способы разработки анималистической скульптуры, остановимся на выборе тематики в этом жанре. Особое значение имеет обращение к национальным колоритным образам, дошедшим до нас от предшествующих культур. На территории Сибири наследниками этнических стилей являются такие народности, как шорцы, ханты, манси, телеуты. Изображения животного у древнего человека являлось воплощением каких-либо сил, объектом поклонения. Образованию большого узнаваемого характерного стиля с доминирующим излюбленным сюжетом животного способствовало появление на территории Сибири скифов. Памятники скифской материальной культуры в основном представлены в металле. Керамика имеет другие существенные технологические особенности. Поэтому характерные черты можно увидеть в интерпретации декора современной керамической пластики.

Основой для стилизации могут послужить и другие древние культуры – кельтов, индейцев Северной Америки, культуры Африки и др. Примером обращения к культуре кельтов может являться выпускная квалификационная работа Т. В. Агеевой «Кельтские мелодии» (рис. 4). Это интерьерный ансамбль декоративных форм окарин. Обобщенная монументальная тяжеловесность грубого шамота объясняется недостаточной движущей способностью материала, необходимостью упростить внутреннюю камеру свистули и подчеркнуть грубый, необузданный дух природной стихии, воплощенный в воинственных образах птиц, позаимствованных из кельтской мифологии. С одной стороны, орнаментальная вязь служит украшением стилизованных форм, а подчеркивание пластики решает проблему материала и формы; с другой стороны, орнаментальная ажурность задает и усиливает мелодичность, отвечая образной состав-

ляющей. Таким образом, орнамент эмоционально окрашивает создаваемый сюжет древнего исторического сказа.



*Рисунок 4. Декоративный ансамбль окарин.
«Кельтская мелодия» (автор Т. В. Агеева)*

Рассматривая в целом круглую скульптуру в анималистическом жанре, необходимо отметить основные ее особенности. Она предполагает, прежде всего, стилизацию – обобщение и выявление характерных особенностей. Анималистический жанр привлекает разнообразием природных форм, которые возможно воплотить в яркие декоративные образы прикладного искусства. В настоящее время особенностью этого жанра в керамике является новый подход к решению пластических задач, который сформировался в искусстве XX века под влиянием идей конструктивизма. Отказываясь от многословной детализации, художники искали новые формы пластической выразительности, создавали удивительно живые и в то же время наделенные большой декоративностью образы. Но простота и ясность формы современных керамических произведений сближает их с рисунками, семантикой, знаковыми символами древних эпох. Сегодня они используются в проектировании декоративного стиля в керамике. За многие тысячелетия человечеством накоплен огромный опыт в изображении и интерпретации форм животного мира, и этот опыт интерпретируется современными художниками декоративно-прикладного искусства в художественном материале.

Литература

1. Скифо-Сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. – М.: Наука, 1976.
2. Мартынова А. И., Молодина В. И. Скифо-сибирский мир. Искусство и идеология. – М.: Наука, 1987. – 182 с.

References

1. Skifo-Sibirskiy zverinyy stil' v iskusstve narodov Evrazii. – M.: Nauka, 1976.
2. Martynova A. I., Molodina V. I. Skifo-sibirskiy mir. Iskustvo i ideologiya. – M.: Nauka, 1987. – 182 s.

УДК 738.6

СОЗДАНИЕ ОКАРИН И ИХ РАЗНООБРАЗИЕ

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

Современное общество, благодаря увеличению роли искусства, все чаще обращается к этнической культуре и народным традициям. Это проявляется как в стремлении наполнения быта необычными вещами, так и в желании обогащения духовно-нравственной стороны жизни человека. И особое место в этих процессах играет музыкальный инструмент – окарина, которая имеет универсальные функции и пригодна для использования как профессиональными музыкантами, так и любителями.

Целью данной статьи является изучение отличительных черт и разнообразия форм окарин как отдельного направления художественной керамики. Метод анализа позволил выявить специфику создания окарин, разнообразие форм и художественных образов. Окарина как художественная форма музыкального инструмента прошла долгий путь становления и развития, меняя свою форму, строение и назначение. Первоначально она служила связующим звеном для общения с духами, в настоящее время приобрела функцию профессионального фольклорного музыкального инструмента. В статье анализируется индивидуальный и неповторимый стиль творчества различных мастеров декоративно-прикладного искусства России, создающих окарины.

Ключевые слова: окарина, форма, настройка, художественный образ.

CREATING OCARINAS AND THEIR DIVERSITY

Tatyana V. Ageeva, Instructor, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).
E-mail: tvarik@mail.ru

Modern society, due to increasing role of art, is increasingly facing to ethnic culture and folklore traditions. It can be seen in the desire to fill everyday life with unusual things, and to enrich the spiritual and moral life of people. And ocarina, musical instrument, influences these processes; it has universal functions and is suitable for using by professional musicians and amateurs.

The aim of this article is to study the distinctive features and the diversity of forms of ocarina, as a separate direction of artistic ceramics. The method of analysis allows revealing the specifics for creating ocarinas, the variety of forms and the artistic images implemented in these forms. Ocarina as an artistic form of a musical instrument has a long way of formation and development, changing its form, structure and purpose. Originally it served as a link for communicating with spirits, now it has the function of a professional folklore musical instrument. The article examines individual and unique creativity style of the various Russian masters creating ocarina.

Keywords: ocarina, form, setting, artistic image.

Художественная керамика как вид декоративно-прикладного искусства имеет множество направлений, связанных с содержанием и технологией производства художественных изделий. И одним из таких направлений художественной керамики является создание фольклорных музыкальных инструментов. Среди разнообразия музыкальных инструментов выделяется особый духовой музыкальный инструмент – окарина, несущий в своей форме и содержании соединение отработанной веками архаичной формы и современного прочтения этнических образов.

Окарина (от итал. *ocarina*, с болонского диалекта – «маленький гусь») – современный духовой музыкальный инструмент, род свистковой сосудообразной флейты с устройством для вдувания воздуха и несколькими отверстиями. Название «окарина» стало общепринятым среди профессиональных музыкантов. Оно появилось, когда в середине XIX века итальянец Джузеппе Донати изобрел глиняную свистковую флейту в форме вытянутого яйца с носиком, в котором располагалась свистковая часть. На создание музыкального инструмента его вдохновили простые глиняные свистульки в форме птичек. В результате кропотливой работы

им был создан инструмент с прекрасным строем и диапазоном чуть больше октавы. Настоящее новаторство Донати заключалось в создании целого оркестра из пяти (а позже из семи) окарин, охватывающих диапазон, достаточный для исполнения оперной музыки [2].

Развитие художественной керамики позволило сохранить окарины в истории. Многочисленные археологические раскопки доказывают, что подобные инструменты были распространены у многих народов. Назывались они по-разному: в Андах – «кепа» или «чулу», в Китае – «сюнь», в Казахстане – «сасырнай». На территории России окарина была распространена на территории Алтая. В 1977 году в уезде Хэмуду, провинции Чжецзян, во время археологических раскопок был найден керамический сюнь, возраст которого, согласно радиоуглеродному анализу, составляет более 7 тысяч лет. Он имеет форму шара и всего одно отверстие. Инструменты с большим числом отверстий – от 1 до 5 – были найдены близ деревни Баньбо, провинции Шэньси. Их возраст около 5 тысяч лет. Также были найдены сюни различных форм – шар, груша, яйцо, рыба, и в основном с плоским основанием [4].

Окарины разных форм и диапазона находят на территории Индии, Египта, Средней Азии, Японии и многих других регионов мира. Отдельно стоит упомянуть о глиняных флейтах индейцев древней Мезоамерики. Первые американские керамические флейты появились не раньше 3 тысяч лет назад, а уже к 600 году до н. э. диатонические окарины майя имели полноценное свистковое устройство и позволяли извлекать пять нот. Более того, многочисленные находки в Колумбии глиняных флейт с аналогичным строем позволяют утверждать, что уже в те времена существовала общепринятая интервальная система, позволявшая делать инструменты, звучащие друг с другом в гармонии [2].

Глиняную игрушку находили в раскопках X–XVII веков (Москва, Рязань) – это были свистульки (кони, птицы, фигурки людей). Они вылеплены из глины, обожжены, иногда украшались росписью и глазурью. В музее археологии и этнографии Сибири Томского государственного университета находятся окарины, датируемые XV веком. В коллекцию музея они попали в результате раскопок позднесредневекового селища Избрижье, находящегося в Тверской области.

Следует отличать окарины от свистулек. Окарина – это предварительно настроенный музыкальный инструмент, имеющий свой тональный строй, где каждое отверстие выдает определенную ноту. В настоящее время распространены два типа аппликатуры, то есть способов расположения и порядка чередования пальцев при игре на окарине: *последовательная*, когда для того, чтобы сыграть гамму, необходимо поочередно

открывать каждое из отвечающих за свой тон отверстий; *перекрестная*, когда ноты извлекаются различным сочетанием закрытых и открытых отверстий, количество которых меньше, чем диапазон флейты.

Перекрестную систему еще называют английской, так как популярной она стала благодаря англичанину Джону Тэйлору, создавшему в 1963 году окарину с четырьмя игровыми отверстиями, способную воспроизводить хроматический звукоряд в пределах октавы [2].

Современные окарины поражают своим разнообразием. Традиционно они выполняются из керамики, дерева. Однако изобретение полимеров и современных технологий обработки позволило изготавливать окарины из пластика, что сделало их недорогими и качественными. Каждый материал имеет свои положительные и отрицательные стороны и дает особое звучание окарине.

Традиционной формой окарины принято считать шар, яйцо, веретенце. Это не останавливает мастеров от экспериментирования с другими формами. Наиболее благодатный в этом смысле материал – глина, позволяющая воплотить любую форму и образ в ней. И помимо общепринятых форм появляются также окарины, в основе которых лежат тор, рог, пирамида и камера, изогнутая в форме дуги. От объема камеры зависит тональность издаваемых ею звуков: чем меньше объем камеры, тем выше звучание нот. Большие камеры издают низкие звуки. Самый низкий звук – ключ, определяющий тональность окарины, – извлекается при полностью закрытых отверстиях, а самый высокий – при всех открытых. В порядке увеличения размера инструмента и убывания высоты звучания существуют окарины сопрано, альт, тенор и бас. Максимальный диапазон звучания окарины – полторы октавы. Ограниченный диапазон – это единственный недостаток окарин, обычно их настраивают в пределах одной октавы. Изготовить две одинаковые по звучанию окарины невозможно, в этом заключается индивидуальность и непредсказуемость каждого отдельного инструмента. На конечный результат и, как следствие, на звук влияют несколько показателей: разность качества глины, ее усадка, спекание, условия обжига.

Следует обратить внимание и на свистковое устройство окарины. Именно от свистка, от его конструкции, параметров относительно камеры зависит качество звука. Свисток может быть как прикрепленным к камере, так и вытянутым из самой камеры (как это делают в народных свистульках). Есть также свои тонкости в настройке режущего язычка в свистке, в его расположении. Немалое значение имеет совокупность конфигурации, внутреннего объема и толщины стенок. Также на звук влияет покрытие глазурью или пропитка поверхности. Покрытая глазу-

рю окарина издает более звонкий звук, чем та же окарина, окрашенная молочением или вощением. Огромную роль играет аккуратность исполнения, так как любые дефекты внутри окарины, возле свистка и в щели воздуховода способны лишить качества звучания или воспроизводимого диапазона частот.

В свистковом устройстве окарины звук возникает за счет пульсации воздуха, попадающего из зоны нормального давления в воздушную струю, где давление понижено. Зона пониженного давления возникает на срыве струи воздуха при выходе из канала воздуховода ниже четкой кромки. Чем четче кромка, тем легче создается разрежение. Излишки воздуха отбрасываются острым язычком наружу, а струя воздуха, обегая камеру изнутри, попадает в зону разрежения на выходе канала. Так и возникает звуковая волна [1].

Расположение отверстий в окаринах определяется исключительно удобством положения рук играющего на музыкальном инструменте. Порядок отверстий теоретически может быть произвольным: во флейте, где звучит столб воздуха, положение и порядок отверстий являются принципиально важными, в окарине звучит замкнутый объем и суммарный диаметр открытых отверстий. Высота звучания зависит от диаметра отверстий. И чем больше будет отверстий, тем большим будет диаметр каждого последующего. Это отличительный признак настроенной окарины. Окарина – это простой для самостоятельного освоения музыкальный инструмент. При всех закрытых отверстиях необходимо найти оптимальную силу выдоха, позволяющую извлекать ровный глубокий звук. Сильный поток воздуха заставляет окарину свистеть, слабый – шипеть. Также следует учитывать, что неплотно закрытые отверстия дают фальшивые ноты. В настоящее время довольно просто найти аппликатуры известных песен для окарин, они доступны и для профессионала, и для любителя, но не исключается музыкальная импровизация. Также существует много приемов «украшательства» – произношение различных звуков, трелей.

Многие современные мастера декоративно-прикладного искусства обращаются к созданию окарин. Среди них особо выделяется *Евгений Васильевич Иванов* из мастерской «Феникс» в Нижнем Новгороде. Изготовление эксклюзивных керамических музыкальных инструментов является одним из главных направлений его деятельности. Свои окарины он создает на гончарном круге, собирая их из нескольких элементов, чаще всего используя тор и конус. Это особые, необычные по форме и звучанию инструменты – большие, гладкие, из белой глины, с прорезным или наклепным этническим рисунком славянской и кельтской тематики. Для контраста рисунки окрашиваются коричневой или зеленой глазурью [3].

Виктор Таницура – мастер из города Волжский Волгоградской области – создает керамические окарины из красной глины. Это небольшие округлые и яйцеобразные формы, с большой аккуратностью и тщательностью украшенные ажурными орнаментами, напоминающими деревянную резьбу. Для декора автор использует древнеславянские обережные символы. Орнаменты оттеняются темной краской или медной зеленой глазурью. Окарины полностью покрываются ганозисом – смесью отбеленного воска и отбеленного льняного масла, что придает им особую эстетику. Автор использует английскую перекрестную систему настройки, позволяющую извлекать из инструмента диапазон в полную октаву посредством пяти игровых отверстий.

Ольга Кумани – мастер-самоучка из села Аскат в Горном Алтае – творит в собственной мастерской «Арт-Сарай». Изделия этого автора отличаются большим разнообразием форм, покраски и мотивов. Она создает простые традиционные формы окарины – яйцеобразные, рожки, веретенца, – нанося на них этнические мотивы Алтайского края – орнаменты, петроглифы и изображения тотемных животных, антропоморфных существ. Используются разные техники покраски. Лощение придает окаринам идеально гладкую, чуть матовую поверхность. С помощью молочения (окунания в жирное молоко) достигается цвет от оттенков серого до чёрного. Некоторые окарины покрываются воском, что придает им равномерный блеск. В сочетании с кожаными шнурами и керамическими бусинами изделия выглядят очень экзотично. Мастер использует различные системы настройки окарин – английскую перекрестную с пятью отверстиями, традиционную европейскую, где задействовано восемь отверстий, и современную европейскую с двенадцатью отверстиями и диапазоном на полторы октавы. Ее инструменты пользуются популярностью в различных музыкальных коллективах.

Валентин Шкандыбин из Ростова-на-Дону, известный любителям редких музыкальных инструментов по всей России, не только делает редкие музыкальные инструменты из керамики, дерева, рога, но и учит этому ремеслу других. Наиболее ярко его мастерство проявилось в создании окарин. В его мастерской этнических ремесел Шкандыбиных «Степной Дух» можно встретить как традиционные по форме окарины, так и вытянутые, напоминающие флейту. Инструменты покрываются геометрическими и растительными орнаментами. Молочение и обжиг на костре придают им особый неповторимый вид.

Нина Бескровных из села Камлак в Горном Алтае делает традиционные яйцеобразные окарины и рога с английской перекрестной системой настройки, а также с традиционной европейской системой настройки

музыкальных инструментов. На окарины она наносит петроглифы и изображения стилизованных козликов, а также отпечатывает на поверхности таежные травы и рельефные листья. Обжиг форм выполняется на костре, что дает неожиданные эффекты. Поверхность окарин покрывается воском. Автор также выполняет окарины особой формы, так называемые терменвоксы – окарины в форме бутылочки с одним большим отверстием, которое закрывается ладонью. Управляя с помощи ладони площадью отверстия, на таком инструменте можно добиться плавного изменения тональности звука. Конечно, мелодию на такой окарине сыграть сложно, но импровизировать на терменвоксе очень интересно.

Наталья Калганова из Тольятти использует в создании окарин сибирскую тематику. В ее мастерской «Ailandas» рождаются музыкальные инструменты в виде рыбок, желудей, елочных шишек, древних идолов. На простых по форме окаринах она изображает сибирских животных и стилизованные травы и листья. Отдельные элементы рисунка мастер покрывает цветными глазурями, а в дальнейшем использует технический прием – молочение. Кожаные шнуры, цветные бусины дополняют образ окарин.

Молодой художник-керамист из города Кемерово *Татьяна Агеева* создает небольшие окарины с английской перекрестной системой настройки. По форме они напоминают греческие амфоры с абстрактным геометрическим орнаментом. На окарины-веретенца автор наносит прорезные линии, уподобляя окарины спиралевидным раковинам.

Особо стоит отметить окарины в виде стилизованных сибирских животных. Автор обращается к образам рыси, волка, зайца, лосихи, лисы, медведя (рис. 1). Камера окарин подчиняется замыслу в создании художественного образа, сохраняя в целом яйцообразный или треугольный объем. Отверстия вписываются в общий орнамент в виде полосок, солярных знаков и ромбов, покрывающий окарины-фигурки. В настройке используется традиционная европейская система.



Рисунок 1. Агеева Т. Окарины в виде стилизованных сибирских животных

Таким образом, следует сделать вывод, что создание окарин – это сложный процесс, включающий в себя множество этапов. Совокупность различных характеристик: форма, декор, размер камеры, количество отверстий, система настройки музыкального инструмента – все это определяет конечный результат. Если рассматривать разработку окарин как отдельное направление художественной керамики, то оно, прежде всего, направлено на сохранение традиций и их развитие в авторской интерпретации. Создание окарины – это обращение к древним этническим корням в процессе формообразования и декорирования. И в то же время окарина является современным музыкальным инструментом, имеющим множество вариаций в процессе создания формы и определенного художественного образа в этой форме. Керамическая окарина – это музыкальный инструмент, отражающий мировоззрение и мироощущение мастера-художника, в котором через художественную форму и декорирование выражено своеобразие авторской стилистики.

Литература

1. Моляров В. И., Козырев Г. Ф., Бутушкин С. И., Усков А. С. Искусство игры на окарине. – М.: Соврем. музыка, 2014. – 135 с.
2. Окарина [Электронный ресурс] // Этнофония. – URL: <https://ethnophony.ru/instruments/ocarina>.
3. Окарина [Электронный ресурс] // Этно-Кузня: мультимедийная усадьба. – URL: <http://kuznya.ru/ocarina>.
4. Сюнь [Электронный ресурс] // World Music Cultures Center. – URL: <http://www.worldmusiccenter.ru/instruments/syun>.

References

1. Molyarov V. I., Kozyrev G. F., Butushkin S. I., Uskov A. S. Iskusstvo igry na okarine. – M.: Sovrem. muzyka, 2014. – 135 s.
2. Okarina [Elektronnyy resurs] // Etnofoniya. – URL: <https://ethnophony.ru/instruments/ocarina>.
3. Okarina [Elektronnyy resurs] // Etno-Kuznya: mul'timediynaya usad'ba. – URL: <http://kuznya.ru/ocarina>.
4. Syun' [Elektronnyy resurs] // World Music Cultures Center. – URL: <http://www.worldmusiccenter.ru/instruments/syun>.

**РАЗВИТИЕ ДЕКОРАТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ ШКОЛЬНИКОВ
15–17 ЛЕТ НА ЗАНЯТИЯХ РЕЗЬБОЙ ПО ДЕРЕВУ
В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Егорова Светлана Евгеньевна, студентка 4-го курса, направление подготовки «Педагогическое образование», профиль «Художественное образование», Институт искусств, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ). E-mail: egorovosveta@rambler.ru

В данной статье раскрывается актуальность реализации разработанных методических рекомендаций по развитию декоративного мышления у учащихся старшего подросткового возраста на занятиях резьбой по дереву для учреждений дополнительного образования. Автором статьи делается вывод, что учебный процесс выстраивается на основе мотиваций и самостоятельной работы учащихся, но важную роль в организации учебного процесса будет играть компетентность педагога. Задача педагога – способствовать развитию таланта учащихся с учетом их интеллектуально-творческих потребностей. Именно в данных условиях и происходит развитие декоративного мышления.

Ключевые слова: декоративное мышление, обучение резьбе по дереву, самостоятельная работа, подростковый возраст.

**DEVELOPING DECORATIVE THINKING OF 15–17 YEAR
STUDENTS AT WOOD CARVING SLASSES FOR ADDITIONAL
EDUCATION INSTITUTION**

Svetlana E. Egorova, the 4th-year Student, Direction “Pedagogical Education”, Profile “Art Education”, Institute of Arts, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: egorovosveta@rambler.ru

This article reveals the relevance for implementing the methodical recommendations for developing decorative thinking of teenage students at wood carving classes for additional education institutions. The author concludes that the educational process is based on motivations and students’ independent work, but the teacher’s competence will play an important role in organizing

the educational process. The teacher's task is to promote the development of students' talent, taking into account their intellectual and creative needs. So these factors provide the development of decorative thinking.

Keywords: decorative thinking, wood carving teaching, independent work, teenage age.

Декоративное мышление школьников развивается в процессе их обучения резьбе по дереву при соблюдении таких составляющих данного процесса, как понимание возможностей художественного материала, с которым учащимся предстоит работать на учебных занятиях в учреждениях дополнительного образования, и эффектов фактуры этого природного материала при выполнении различных художественных декоративных изделий. Развитие декоративного мышления учащихся старшего подросткового возраста связано с развитием психических процессов личности в процессе творческой деятельности (образное пространственное, конструктивное мышление, воображение, мелкая моторика рук и др.).

Вопросам обучения художественной обработке дерева посвящены научные труды Р. А. Бардиной, И. Я. Богуславской, С. В. Иванова, Л. Э. Калмыковой, Г. С. Масловой, И. П. Работновой, Б. А. Рыбакова, В. В. Стасова, В. М. Шугаева и др.

Актуальность исследуемой проблемы вызвала необходимость разработки методических рекомендаций для последовательного обучения учащихся старшего подросткового возраста резьбе по дереву в учреждениях дополнительного образования. Процесс обучения художественной резьбе по дереву необходимо выстраивать поэтапно – от теории обработки дерева к практике освоения приемов и видов резьбы и выполнения декоративных изделий.

Дерево является универсальным природным материалом, который обрабатывался человеком еще в глубокой древности. Широко и разнообразно использовалась древесина русскими мастерами. С помощью топора и ножа, а также других дополнительных инструментов русский человек изготавливал необходимые для своей жизни: жилища и хозяйственные постройки, мосты, ветряные мельницы, защитные крепостные сооружения, орудия труда, мебель, посуду, детские игрушки и мн. др. [1, с. 10].

При работе с древесиной учащиеся узнают многое о свойствах данного материала, способах его применения, технологии обработки. Древесина обладает такими важными свойствами, как прочность, мягкость (именно это и привлекает мастеров), а также для нее характерно наличие дополнительной фактуры, что, безусловно, придает декоративным изде-

лиям выразительность. На первых этапах освоения техники художественной резьбы лучшими материалами являются следующие породы древесины: липа, ольха, кедр и осина. Однако при работе с той или иной породой дерева нужно учитывать, что такой материал, как древесина имеет свою текстуру и зачастую нагроможденный элементами орнамент в сочетании с ярко выраженным природным рисунком дерева может привести к полному отсутствию гармонии между орнаментом и фактурой. Также при работе с древесиной стоит обратить внимание на плотность ее слоев. В случае с хвойными породами вести инструмент по поверхности (сосны, кедра или лиственницы) равномерно и плавно невозможно, так как их древесина обладает разной плотностью слоев и смолистостью. Ее можно использовать для работы с крупномасштабными монументальными изделиями: они не требуют особой детализации и имеют практический характер. Особое внимание в таких работах уделяется большой форме. А если выполняется рельефная резьба, то главной задачей становится грамотное владение приемами для выявления деталей объемных форм [2, с. 100].

Художественную резьбу по дереву можно разделить на пять видов: плосковыемчатая резьба, рельефная резьба, прорезная резьба, плоскорельефная резьба, скульптурная резьба. Главным критерием, по которому разделяются все виды резьбы, является расположение орнамента относительно поверхности выбранного фона. В случае с прорезной резьбой фон вообще может отсутствовать и выполнение декоративного изделия будет строиться на самих элементах орнамента. Каждый из перечисленных видов резьбы имеет свою разновидность и направленность. Однако для изготовления тех или иных изделий используются комбинации этих видов. Достаточно частым является сочетание плосковыемчатой и рельефной, плоскорельефной и плосковыемчатой резьбы. Комбинирование двух видов резьбы в одном изделии используется для придания декоративной работе колорита и гармонии элементов в композиции. Объемная форма не всегда помогает реализовывать гармоничное соединение элементов в изделии, и лучшим решением для этой проблемы становится введение в декоративную композицию плоских элементов [3, с. 150].

Обучение художественной резьбе по дереву начинается с геометрической резьбы. Именно эта разновидность плосковыемчатой резьбы позволяет изучить основные приемы и получить навык резьбы по дереву. Первые учебные занятия резьбой лучше выполнять на кедре или осине. Древесина осины мягкая и однообразная по текстуре, отличается белизной, чистотой, а режется осина довольно легко. Кедр – порода ядровая, с широкой бело-розовой заболонью. Древесина кедра мягкая, легкая,

красивая по цвету и текстуре, хорошо режется, легко обрабатывается на токарном станке. Учащимся предстоит через многократные упражнения последовательно освоить технические приемы и выполнить с использованием мягких пород деревьев элементы геометрической резьбы – сколошки, бусины, змейки, витейки, лесенки, соты, разные виды розеток и пр. В дальнейшем в процессе обучения идет постепенное усложнение практических упражнений и заданий, а значит происходит совершенствование умений, в которых раскрывается фантазия учащихся, и это помогает им создавать самостоятельные декоративные композиции.

Изучение техники резьбы по дереву начинается с ознакомления учащихся с необходимыми для работы инструментами и материалами: ножи-резак, стамески, киянки, лобзики, струбцины и различные породы древесины. Созданию изделия предшествует эскиз формы и декора. Чтобы учащиеся грамотно выполняли эскизную часть, стоит учитывать необходимость в зарисовках с натуры. Работы по резьбе чаще всего представляют собой растительный орнамент, поэтому поиск примеров сочетания растительных форм выстраивается с помощью эскизных зарисовок с натуры. Это развивает наблюдательность, воображение, образное мышление у учащихся, что в свою очередь является основой для развития декоративного мышления.

Важно при обучении резьбе по дереву учитывать традиции этого ремесла, которые сложились на протяжении многих веков у русского народа. Поэтому учащиеся должны не только выражать собственный замысел при создании декоративного изделия, но и отражать традиции художественной резьбы по дереву в собственной интерпретации. Задача педагога – ориентировать учащихся на глубокое самостоятельное изучение образцов народного декоративного-прикладного искусства и создание на этой основе собственных декоративных изделий.

Важным моментом в развитии декоративного мышления у учащихся старшего подросткового возраста следует считать систематическую работу со специализированной литературой по данному виду декоративно-прикладного искусства (методические пособия по резьбе по дереву, энциклопедии и справочники и т. п.). Для реализации творческой идеи и воплощения ее в природном художественном материале учащиеся должны использовать наглядный материал по художественной резьбе по дереву (видеоматериалы о мастерах-резчиках, наглядные пособия, таблицы, инструкционные карты и др.). Эффективность воспитательного воздействия на учащихся средств декоративно-прикладного творчества зависит от правильного планирования работы. Надо предусматривать все основ-

ные формы занятий: беседы с показами лучших образцов народного искусства, практические работы по составлению эскизов, подготовка и участие в выставках по декоративно-прикладному творчеству [5, с. 252].

Отметим, что развитие декоративного мышления – это самостоятельный и индивидуальный процесс для каждого учащегося. А самостоятельная работа – это вид учебной деятельности, который выполняется учащимися без непосредственного вмешательства преподавателя в творческую работу или корректируется им с помощью специальных учебных материалов. Самостоятельная работа – это продукт деятельности самого учащегося, в процессе которой происходит формирование нового уровня декоративного мышления. Использование различных видов самостоятельной работы помогает педагогу усиливать процессы развития декоративного мышления. Самостоятельная работа разделяется на следующие виды: тренировочные, проверочные и воспроизводящие. Формами же самостоятельной работы выступают разного рода экскурсии, домашние задания, а также участие в разных творческих мероприятиях (творческие просмотры, мастер-классы, выставки, конкурсы и др.).

Учащимся старшего подросткового возраста (15–17 лет) полезны учебные занятия с чередованием различных видов деятельности. Занятия резьбой по дереву способствуют постоянной смене видов деятельности в силу своей специфики: работа на станках сменяется работой ручными инструментами и выполнением различных технических приемов: вырезание, строгание, выпиливание и т. д. В процессе обучения резьбе по дереву могут возникать периоды спада интереса у учащихся во время учебных занятий. И поэтому, для того чтобы активизировать творческую деятельность учащихся, можно воспользоваться оправдавшим себя на практике методическим приемом – предложить учащимся другой вид деятельности, например, работу на токарных станках [4, с. 240].

Кроме того, в этом возрасте происходят объективные изменения в жизни подростка, когда появляется необходимость выбора профессии, а устойчивый интерес к занятиям резьбой по дереву может для кого-то из них определить выбор профессии на всю жизнь.

Таким образом, к организационно-педагогическим условиям для успешного обучения резьбе по дереву учащихся старшего подросткового возраста и, как следствие, развития декоративного мышления следует отнести следующее: подготовка рабочего помещения для учебных занятий группы учащихся (специализированная мастерская); организация рабочего места для каждого учащегося; соблюдение чистоты рабочих мест и их соответствие нормам техники безопасности (наличие инструкции по технике безопасности); материальное оснащение учебной мастерской

(столярные верстаки, наборы инструментов для художественной резьбы, материалы для резьбы и др.); наличие справочно-информационной литературы, альбомов с рисунками для выполнения первых учебных работ; организация выставки образцов работ (работы учащихся прежних лет с указанием названий работ и фамилий авторов); использование методических плакатов, методических стендов с образцами материалов; организация самостоятельной работы учащихся; систематическая работа учащихся со специальной литературой и др.

Литература

1. Барадулин В. А. Основы художественного ремесла. – М.: Просвещение, 1979.
2. Воронов В. А. Энциклопедия прикладного творчества. – М.: Олма-Пресс, 2000.
3. Глозман А. Е. Глозман Е. С. Школа резьбы по дереву. – М.: Эксмо, 2007. – 144 с.: ил.
4. Глозман А. Е., Глозман Е. С., Ставрова О. Б., Хотунцев Ю. Л. Технология. Технический труд. 5 кл. – М.: Мнемозина, 2004. – 223 с.: ил.
5. Неменский Б. М. Педагогика искусства. – М., 2007. – 252 с.

References

1. Baradulin V. A. Osnovy khudozhestvennogo remesla. – M.: Prosveshchenie, 1979.
2. Voronov V. A. Entsiklopediya prikladnogo tvorchestva. – M.: Olma-Press, 2000.
3. Glozman A. E. Glozman E. S. Shkola rez'by po derevu. – M.: Eksmo, 2007. – 144 s.: il.
4. Glozman A. E., Glozman E. S., Stavrova O. B., Khotuntsev Yu. L. Tekhnologiya. Tekhnicheskiy trud. 5 kl. – M.: Mnemozina, 2004. – 223 s.: il.
5. Nemenskiy B. M. Pedagogika iskusstva. – M., 2007. – 252 s.

УДК 008 37.013/ 378.147

ПРОБЛЕМЫ В ОБУЧЕНИИ СТУДЕНТОВ ДИСЦИПЛИНЕ «МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА»

Миненко Людмила Владимировна, кандидат культурологии, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский госу-

дарственный институт культуры (Кемерово, РФ). E-mail: minenko-Ludmila@mail.ru.

В статье рассматриваются проблемы методической работы в центрах дополнительного образования и описывается опыт проведения аудиторных учебных занятий со студентами кафедры декоративно-прикладного искусства по дисциплине «Методика преподавания декоративно-прикладного и народного творчества».

Ключевые слова: методика, дополнительное образование, образовательная программа, конспект урока, декоративно-прикладное творчество.

THE PROBLEMS OF TRAINING STUDENTS ON THE DISCIPLINE “METHODS OF TEACHING DECORATIVE, APPLIED AND FOLK ARTS”

Lyudmila V. Minenko, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: minenko-Ludmila@mail.ru.

The article considers the problems of methodical work in the centers of additional education and describes the experience of conducting academic classes with the students of Department of Decorative and Applied Arts in the discipline “Teaching technics for decorative, applied and folk arts”.

Keywords: methodology, additional education, educational program, abstract of a lesson, decorative and applied arts.

Методика преподавания декоративно-прикладного искусства и народного творчества, основанного на традиционной народной художественной культуре, – сравнительно молодой раздел в образовательной деятельности, отвечающий современным реалиям времени. Цель методики преподавания – формирование личности студентов (будущих педагогов центров и учреждений дополнительного образования), носителей национальной культуры, способных передать народную художественную культуру будущим поколениям, и перед преподавателем дисциплины «Методика преподавания декоративно-прикладного и народного творчества» в высшей школе ставится множество дидактических задач. На сегодняшний день нет единого учебника, в котором бы с современных позиций

раскрывалась сущность методической работы в дополнительном образовании детей и нашли отражение следующие вопросы: психологические основы преподавания декоративно-прикладного искусства (ДПИ) и декоративно-прикладного творчества (ДПТ); современные формы преподавания в дополнительном образовании; принципы и методы обучения ДПИ и ДПТ; планирование учебных занятий в соответствии с современными требованиями; требования к структуре образовательных программ нового поколения; примеры анализа уроков и других учебно-методических материалов; разработка наглядных методических пособий; оценка деятельности учащихся и др. Все эти знания можно почерпнуть лишь из методических пособий по отдельным темам и в описании опыта работы в учреждениях дополнительного образования на страницах Интернета (образовательные порталы, сайты учреждений дополнительного образования детей, электронные журналы «Педагогика искусства», «Дополнительное образование и воспитание», «Народное творчество. Личность. Искусство. Время», «Художественный совет», «Художественная школа», электронный вариант газеты «Искусство» и др.) [1–8].

В настоящее время актуальной проблемой является профессиональная подготовка методистов для дополнительного образования, к которым предъявляются дополнительные компетенции в связи с внедрением новых профессиональных стандартов. Поэтому постоянно возникает потребность повышения квалификации данной категории профессиональных кадров.

Кроме того, сегодня нет единообразия в составлении образовательных программ и других нормативных документов для дополнительного образования в учреждениях культуры. Эта тема активно обсуждается на лекционных и практических занятиях студентами вуза, которые включаются в обсуждение назревших проблем по вопросам методической деятельности. Опыт показал, что наряду с лекциями по дисциплине «Методика преподавания ДПИ и НДПТ», проведение студентами уроков в форме деловой игры по различным видам творчества в учебной аудитории дает несомненный положительный результат. Подготовленный студентом урок (после прочтения лекции о современных требованиях и структуре урока) обязательно анализируется педагогом и самими студентами. Цель такого урока – помочь студентам овладеть особенностями педагогического мастерства, закрепить основные компоненты структуры урока. Он проводится на основе разработанного плана-конспекта по лю-

бой выбранной теме декоративно-прикладного искусства и народного творчества и для определенной возрастной группы обучающихся (детей, учащихся, студентов). Урок содержит три блока – организационный, основной, заключительный, а также шесть этапов в соответствии со структурой комбинированного типа урока. Они направлены на сообщение темы и цели, объяснение нового материала, показ наглядных пособий и упражнений, способствующих овладению конкретными навыками по теме, использование разнообразного дидактического материала, который может быть взят на вооружение студентами-заочниками, работающими в области декоративно-прикладного творчества. Предусмотрены разнообразные физкультминутки, которыми также можно обмениваться в процессе моделирования уроков. Заключительный этап подводит итог деловой игры, на котором обсуждаются реально достигнутые результаты.

После проведенного урока в форме деловой игры в группе студентов проходит анализ и самоанализ под руководством преподавателя, разбираются различные педагогические ситуации – особенности проведения урока – положительные его стороны, наиболее удавшиеся структурные элементы, а также то, что требует доработки. В обсуждении принимают участие все студенты группы. На проведение и обсуждение урока отводится 10–15 минут. Кроме того, каждый студент готовит методическую папку, которая содержит следующее: образовательная программа своего учреждения дополнительного образования (УДО), инструкционно-технологические карты к уроку, конспект урока, дидактический материал.

Таким образом, происходит не только обучение, но и обмен практическим опытом, наработка технологий по тому или иному виду декоративно-прикладного творчества. Накопленный методический материал оказывает существенную помощь студентам, не имеющим опыта работы в УДО при разработке документов и учебно-методических материалов, а также дает возможность педагогам со стажем сравнить свой опыт работы и позаимствовать понравившиеся идеи других педагогов в своей профессиональной деятельности. В результате изучаемого курса, кроме теоретических основ (принципы, методы, средства, технологии обучения и др.), практических занятий, студенты должны *знать*: структуру и содержание урока по различным видам декоративно-прикладного искусства и народного творчества; *уметь*: разрабатывать конспект урока, наглядные пособия и методические рекомендации для разработанного и проводимого урока; проводить и анализировать урок.

Приведем примеры фрагментов структуры учебных уроков, разработанных студентами и анализ допущенных ошибок:

Блок 1. Организационный

Задание № 1. Отметить ошибки в организационной части уроков, что пропущено?

(Приветствие, проверка отсутствующих, визуальный осмотр учащихся и помещения, подготовка рабочего места).

Урок № 1

Этап	Содержание учебного занятия	Примечание
I	<i>Организация учащихся на работу</i> - Здравствуйте, ребята! Я рада видеть вас! Вижу, вы настроены на работу	1 мин.

Урок № 2

Этап	Содержание учебного занятия	Примечание
I	<i>Организационный момент:</i> - Здравствуйте, ребята! Рада вас видеть. Сегодня мы продолжим увлекательный разговор о жизни и верованиях наших предков – древних славян	Иллюстрации 1–2 мин.

Блок 2. Основной

Задание № 2. Правильно ли начата основная часть урока? Правильно ли написан конспект урока в этом блоке:

Урок № 1

Этап	Содержание учебного занятия	Примечание
II	<i>Сообщение темы и целей занятия. Актуализация имеющихся знаний учащихся:</i> Тема занятия: «Боги славянского пантеона». Цель: разработать эскиз куклы по мотивам славянской мифологии. - У вас есть возможность сделать неповторимую куклу того божества, которое вам понравилось. Но прежде чем приступить к ее изготовлению, нужно нарисовать эскиз. - Кто ответит, что такое «эскиз»? (<i>Предварительный набросок работы</i>). - Правильно! Вам нужно нарисовать фигуру бога или богини в традиционной славянской одежде. Приступаем к работе	2 мин. На доске написана тема занятия и понятия: «эскиз», «образ». Рассказ о практической значимости эскиза

Урок № 2

Этап	Содержание учебного занятия	Примечание
III	<i>Усвоение новых знаний. Вводная беседа</i> - Ребята, посмотрите на иллюстрации на доске и скажите, что украшает одежду славян? - Правильно, это узор, орнамент. На прошлом занятии мы разработали эскиз славянского бога в традиционном костюме, а орнамент для него мы выполним сегодня. - Как вы думаете, какую он выполняет функцию? <i>(Был не только украшением, но и заговором от злых сил природы, «оберегом». Поэтому вышивались узоры там, где кончалась одежда: воротник, подол, манжеты).</i> - Как вы думаете, что такое «оберег»? <i>(Оберег – это талисман, способный охранять от темных сил и бедствий).</i> Самым простым оберегом с давних времен считалась вышивка. Она традиционно присутствовала на любой ткани, полотенце, одежде. Главное в вышивке-обереге – цвет и узор. Она является прекрасным примером использования орнамента. <i>Орнамент</i> – это узор, состоящий из повторяющихся в определенном порядке элементов, предназначается для украшения различных предметов (утварь, оружие, одежда, изделия ДПИ). Наши далекие предки украшали свои изделия простейшими орнаментами. Человек пытался разобраться, как устроен мир, найти объяснение непонятному, загадочному и таинственному. Он стремился привлечь к себе добрые силы природы, а от злых – защититься. Свои понятия о мире человек выражал условными знаками: прямая горизонтальная линия обозначала землю, волнистая горизонтальная – воду, вертикальная линия превращалась в дождь; огонь, солнце изображались крестом. Из этих элементов и их сочетаний и выстраивался узор. Слова «узор», «узорочье» происходят от слов «зоря», «гореть», «солнце» и идут от обще-	11 мин. Показ иллюстраций (одежда, предметы быта, на которых изображен орнамент). Ответы учащихся. Новые понятия написаны на доске. Иллюстрации одежды и отдельных элементов вышивки. Презентация «Одежда славян».

Этап	Содержание учебного занятия	Примечание
	славянских понятий «свет», «блеск», «тепло». Узоры вышивок связывались с культом солнца и неба, они становились его знаками-символами. Наш материальный мир в настоящее время украшают и растительные, и сюжетные орнаменты, но самый древний орнамент – геометрический. - Мы познакомимся с основными символами, славянского узора. 1. <i>Солярные символы (свастика):</i> <i>Диск, круг</i> – символ солнца. Колокрес (крест в круге). Знак солнца. Преграда и отвращение зла, знак закрытости. <i>Конь</i> – знак солнца, солнечных богов. 1. <i>Стихийные символы:</i> <i>Крест</i> – символ огня и солнца; Крада («решетка») – знак огня. Крада – жертвенный или погребальный костер. <i>Огневик</i> – огненный символ бога Рода. Волнистая линия – знак воды. Дождь изображается вертикальными линиями, реки, подземные воды – горизонтальными, «хляби небесные» – горизонтальными. Громовник (шестиконечный крест в круге или шестиграннике). Знак грома (и Перуна). Использовался как оберег от молнии, также является воинским оберегом. Квадрат (или ромб), поделенный крестом на четыре части, – вспаханное поле. Если внутри есть точки – засеянное поле. Это знаки земли и плодородия. Месяц – знак луны, месяца. Известны подвески «лунницы». Дерево (чаще всего елочка) – символ взаимосвязи всего в мире, символ долгой жизни. Спираль – символ мудрости; Треугольник – символ человека; Боги. Женщина с поднятыми ладонями – <i>Макошь</i>, с опущенными – <i>Лада</i>. Чаще всего они изображены с оленями по бокам (символ <i>Рожаниц</i>). - Скажите, какие цвета используют в вышивке?	Иллюстрации символов орнамента. Раздаточный материал на партах (символы славянского орнамента). Иллюстрации готовых изделий.

Этап	Содержание учебного занятия	Примечание
	Значение цвета в вышивке: 1) Белый – чистота и священность. 2) Красный – огонь (и солнце как небесный огонь), кровь (жизненная сила). 3) Зелёный – растительность, жизнь. 4) Чёрный – земля. 5) Золотой – солнце. 6) Синий – небо, вода. Орнамент предполагал ярусное деление. Подол – первый ярус, он ближе к земле. На нем, как правило, ромботочечные или крестообразные композиции (символы земледелия, плодородия, огня). В вышивке головных уборов преобладают солярные знаки, изображения птиц и т. д. Через такую композицию костюм уподоблялся мировому дереву. - Давайте немного отдохнем	Значения цвета в вышивке вынесены на доску. Проведение физминутки

Блок 2. Основной

Задание № 3. *Какая из практических работ выполнена наиболее правильно:*

Практическая работа урока № 1

Этап	Содержание учебного занятия	Примечание
IV	<i>Практическая работа</i> - Вот мы и познакомились с символами традиционной вышивки. Напоминаю, наша задача – выполнить по образцам ее элементы на подготовленном эскизе, разработанном нами на прошлом занятии. <i>Подготовка к практической работе</i> - Ребята, будем работать на миллиметровой бумаге. Бумага имеет клеточки, что напоминает текстуру канвы, по которой рукодельницы вышивают крестиком. Воссоздадим процесс вышивки. Орнамент выполняете цветными карандашами. Не забывайте, что цвет в вышивке имеет большое значение. Знаки солнца, воды, ростков – это элементы, из которых можно сочинить много красивых орнаментов, чередуя, повторяя знаки.	30 мин. Раздаю миллиметровую бумагу; на столах – миллиметровая бумага, цветные карандаши

Этап	Содержание учебного занятия	Примечание
	<i>Последовательность работы:</i> - Выбрать орнамент. - Наметить карандашом элемент орнамента. - Обвести его цветными карандашами. - Перевести орнамент с миллиметровой бумаги на одежду в эскизе славянского бога. - Приступаем к работе	

Практическая работа урока № 2

Этап	Содержание учебного занятия
V	<i>Подготовка к практической работе</i> Правила и советы при работе с пластиком (полимерной глиной): 1. Периодически руки смачивать водой. 2. Раскатывать самозатвердевающую глину нужно с большой осторожностью – силу нажима нужно увеличивать постепенно, чтобы не порвать края пласта. 3. Если требуется получить гладкую поверхность, то после высыхания изделие можно зашкурить. 4. Новые цвета получаются при смешивании исходных цветов. Если перемешать два цвета не до конца, то получится мраморный эффект. 5. Хранить неиспользованные куски глины нужно в пищевой пленке, чтобы предотвратить их высыхание. Вариант хранения полимерной глины – упаковать в сухую ткань и положить в полиэтиленовый пакет. 6. После работы нужно помыть стеки, руки, убрать рабочее место
VI	<i>Практическая работа</i> - Приступаем к работе. Заготовку облепляем тонким пластом пластика. Набирая необходимый объем, соблюдаем пропорции головы. Каждый этап работы проверяем по схемам. - Напоминаю, что линия глаз располагается ровно посередине, на схеме это показано. В разном возрасте эта линия находится на разных уровнях. По линии расположения глаз при помощи стека сделайте углубления. Приклеиваем в этих местах бусины. Определяем среднюю линию лица, для того чтобы его черты были симметричны. - Приступаем к работе над глазами. Расчистите бусины стеком, из тонкого жгутика формируем веки.

Этап	Содержание учебного занятия
	- Формируем нос. Расстояние от надбровной дуги до подбородка разделите пополам – это линия кончика носа. Формируем переносицу, кончик носа и крылья носа. - Наращиваем щеки. - Намечаем линию рта. Просматривая профиль, убедитесь в необходимости добавления объема. Верхняя губа более широкая, чем нижняя, как бы нависает над ней. Подбородок, нижняя челюсть. Определитесь с формой подбородка, вылепите и оформите линию нижней челюсти

Блок 3. Заключительный

Задание № 4. Какие структурные элементы в заключительном этапе пропущены?

Урок № 1

Этап	Содержание учебного занятия	Примечание
VI	<i>Подведение итогов занятия</i> - Ребята, убираем свои рабочие места. Мойте руки, стеки, оставшуюся глину убирайте в пакет. Заготовки головы ставим сушиться на подоконник. - Вы хорошо потрудились, справились со сложным заданием. Посмотрите, какие замечательные кукольные личики у вас получились. У каждого свои неповторимые черты лица и мимика, эмоции. - Давайте подведем итоги того, чему вы научились, с чем познакомились на занятии	2 мин. Провожу мини-выставку работ учащихся. Провожу рефлексию

Урок № 2

Этап	Содержание учебного занятия
V	<i>Подведение итогов занятия</i> - Занятие подходит к концу. Проведем небольшую выставку работ, посмотрим, что у нас получилось. Посмотрите, какая красивая, яркая вышивка у вас получилась! - Молодцы! Очень аккуратные работы. Ребята, давайте повторим, что нового узнали на занятии? (<i>Понятие «орнамент», его роль, символы вышивки, ее особенности</i>). С каким видом ручного творчества познакомились? (<i>Вышивка</i>). - Какие символы использовали в работе? Какая перед нами стояла задача? Справились с ней? Конечно, справились! - Спасибо за работу! До свидания!

Все проводимые уроки сопровождаются показом презентаций по содержанию урока с использованием иллюстративного материала по теме.

Литература

1. Гуров В. Инновационная деятельность педагога // Дополнительное образование. – 2008. – № 2. – С. 16.
2. Кленова Н. В. Основные понятия сферы методической деятельности учреждений дополнительного образования детей // Дополнительное образование. – 2008. – № 8. – С. 16.
3. Кодолов С. М. Система контроля и оценки результатов деятельности участников образовательного процесса // Дополнительное образование. – 2005. – № 8. – С. 17.
4. Кони́на Е. Ф., Песяк Н. И. и др. Методическое обеспечение образовательного процесса // Дополнительное образование. – 2006. – № 2. – С. 15.
5. Копылова Е. Н., Фрыгина Т. М. Формы методической работы с педагогами декоративно-прикладного творчества // Дополнительное образование. – 2008. – № 2. – С. 17.
6. Михайлова Н. А. Современные научно-методические подходы к выявлению и оценке результативности детских объединений // Дополнительное образование. – 2008. – № 7. – С. 17.
7. Перминова Л. М. Дидактическая модель обучения: методология, структура // Инновации в образовании. – 2016. – № 2. – С. 58–69.
8. Седых И. Ю. Проблемы оценки качества образования // Инновации в образовании. – 2016. – № 1. – С. 68–78.

References

1. Gurov V. Innovatsionnaya deyatel'nost' pedagoga // Dopolnitel'noe obrazovanie. – 2008. – № 2. – S. 16.
2. Klenova N. V. Osnovnye ponyatiya sfery metodicheskoy deyatel'nosti uchrezhdeniy dopolnitel'nogo obrazovaniya detey // Dopolnitel'noe obrazovanie. – 2008. – № 8. – S. 16.
3. Kodolov S. M. Sistema kontrolya i otsenki rezul'tatov deyatel'nosti uchastnikov obrazovatel'nogo protsessa // Dopolnitel'noe obrazovanie. – 2005. – № 8. – S. 17.
4. Konina E. F., Pesyak N. I. i dr. Metodicheskoe obespechenie obrazovatel'nogo protsessa // Dopolnitel'noe obrazovanie. – 2006. – № 2. – S. 15.
5. Kopylova E. N., Frygina T. M. Formy metodicheskoy raboty s pedagogami dekorativno-prikladnogo tvorchestva // Dopolnitel'noe obrazovanie. – 2008. – № 2. – S. 17.

6. Mikhaylova N. A. Sovremennye nauchno-metodicheskie podkhody k vyyavleniyu i otsenke rezul'tativnosti detskikh ob"edineniy // Dopolnitel'noe obrazovanie. – 2008. – № 7. – S. 17.
7. Perminova L. M. Didakticheskaya model' obucheniya: metodologiya, struktura // Innovatsii v obrazovanii. – 2016. – № 2. – S. 58–69.
8. Sedykh I. Yu. Problemy otsenki kachestva obrazovaniya // Innovatsii v obrazovanii. – 2016. – № 1. – S. 68–78.

УДК 75.01

ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕДАЧИ ФОРМЫ В ЖИВОПИСИ И РИСУНКЕ В СОВРЕМЕННОЙ ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ

Шушарин Павел Аркадьевич, старший преподаватель, кафедра декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: dpi@kemguki.ru

В статье описан спектр проблем передачи формы в живописи и рисунке. Также автор обращается к характеристике практики современного преподавания и методики обучения передачи формы. В статье проведен экскурс в историю искусства, в рамках которого автор проследил исторические варианты передачи формы в живописи и рисунке.

Ключевые слова: тон, цвет, свет, тень, силуэт, пространство, фон.

GENERAL PROBLEMS FOR TRANSFERRING FORM IN PAINTING AND DRAWING AT MODERN HIGHER EDUCATION INSTITUTION

Pavel A. Shusharin, Sr Instructor, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: dpi@kemguki.ru

The article considers the issues of transferring silhouette in painting and drawing. Also the author studies the practices of modern teaching and the methodic for transferring forms. Within the art history the author examines the variants for transferring forms in painting and drawing.

Keywords: tone, color, light, shadow, silhouette, space, background.

Живописный этюд головы человека – основное задание двух семестров второго курса кафедры декоративно-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры. Предполагается, что у студентов второго курса, как правило, должны быть знания и опыт в изображении головы и фигуры человека. Но наблюдая процесс выполнения студентами этюдов головы человека, можно заметить ряд ошибок на разных этапах работы.

Если рисунок у одних студентов сделан относительно неплохо, (передан ракурс, пропорции, характер модели), то, когда они начинают работать в цвете, проявляется неумение одновременно с цветом искать верный тон постановки. В результате многие учебные работы становятся очень слабыми с точки зрения трактовки формы. Моделировка формы тоном не соответствует реалистичному восприятию, теряются и цветовые контрасты. На учебных занятиях по академическому рисунку задания ограничены по времени, поэтому студенты в основном рисуют линейно – конструктивным методом с легкой светотеневой моделировкой формы, то есть не делают тоновых академических рисунков, более длительных по времени. Вследствие этого студент не усваивает основное задание – лепку головы человека тоном «гризайль». Чтобы исправить этюд, необходимо одним цветом разобрать по тону работу, сохранив характер модели, вести поиск «большой» формы головы. Для начала необходимо найти три тоновых отношения (пятна): первое – свет на голове, второе – собственная тень, третье – фон за головой. На этой стадии следует выполнить следующие действия: уточнить характер модели, найти тоновую пластику пятен, анатомическую моделировку головы [3].

Найденную массу формы головы делим на два (обобщенных) пятна – освещенную и теневую часть, без проработки деталей, только силуэты пятен. Работая в пятне на свету и в тенях, моделируем тоном детали. Голова человека – это сложная для изображения в цвете форма, состоящая из множества плоскостей, на которые под разными углами падает освещение. В конце тоновой моделировки делаем обобщения на свету и в тенях, стараемся передать пространственную и перспективную связь парных элементов головы, то есть положение головы в пространстве (плановость). При этом не забываем подчинять детали «большой форме» головы (свету и тени). Если на этой стадии работы над этюдом все сделано правильно, приступаем к лепке формы цветом.

В рамках практики обучения студентов передаче формы большое значение приобретает изучение истории искусств, аналитическое восприятие произведений искусства с точки зрения понимания и передачи художником формы.

Упрощенная до графического символа-знака форма у пещерного человека развивалась (рис. 1) и становилась объемной (статуэтки, керамика). Цветовая палитра была очень скромной и ограниченной. Проходили тысячелетия, человеческий строй развивался вместе с изобразительными искусствами. Появилась архитектура, скульптура, росписи на стенах и керамике. Художник в те времена исполнял религиозную функцию культового служащего. Палитра в живописи стала разнообразнее, форма трактовалась в графических искусствах достаточно условно, декоративно, символично, монументально с большим отбором второстепенных деталей.



Рисунок 1. Наскальный рисунок

В композиции доминировали фигурные и знаковые горизонтальные фризовые расположения элементов композиции, иногда в несколько рядов. Изображения, похожие на знак, наиболее понятные человеку, делались в аксонометрическом ракурсе, доминировала линия и стилизованный силуэт без проработки глубины пространства. Пространство передавалось наложением одной фигуры на другую и масштабом фигур (рис. 2).



Рисунок 2. Фрагменты росписей из египетской гробницы

Через росписи на предметах можно было узнать о назначении предмета, его функции. До наших дней сохранились в основном предметы искусства древних культур в виде украшений из металла, керамических и каменных изделий и другой мелкой пластики. Их находят, как правило, в древних захоронениях при археологических раскопках. В архитектурных исторических комплексах также находят настенные рельефы и скульптуру. Расцвет скульптуры и архитектуры в Европе приходится на регион Средиземного моря. Классический период развития Древнегреческой цивилизации – V–IV века до н. э. Греческое искусство ознаменовано появлением канонов в архитектуре и скульптуре, торжествовал принцип – идеальное тело человека и душа в нём, человек подобен богу и поэтому находится в центре внимания художника. Портретное искусство в скульптуре получает свое развитие позднее, во времена расцвета Римской империи (с конца I века до н. э. до 476 года н. э.). С падением Римской империи в изобразительном искусстве наступает период упадка реализма в трактовке формы.

С появлением новой религии искусство отходит от любования формами в сторону духовной содержательности, более упрощенных форм, лаконизма в деталях, повествовательности, появляется иконная обратная перспектива, образы с икон как бы смотрят на человека, человек рассматривается как что-то несущественное, в сравнении с образом на иконе. Основным заказчиком художников становится церковь с новыми канонами и приоритетами в трактовке формы и содержания. Просветительская религиозная философия влияет на изобразительное искусство и на архитектуру городов и храмов.

Эпоха Возрождения делает резкий скачок в изобразительном искусстве. На всех этапах Возрождения виден интерес художников к реалистической трактовке форм в изображении человека. Линейная перспектива, открытая в то время, и сейчас служит для обучения художников. Искусство того периода все меньше говорит о человеке, а рассказывает о том, что его окружает. Настенная фресковая живопись с многофигурными библейскими сюжетами и появлением портретов требует профессиональных навыков, появляются школы мастерства. Художники набирают подмастерьев, передают им секреты своего творчества. Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонарроти, Рафаэль Санти, Сандро Боттичелли и другие оставили множество своих работ, на примере которых воспитано не одно поколение художников (рис. 3, 4, 5).



Рисунок 3. Рафаэль Санти. Афинская школа



Рисунок 4. Микеланджело да Караваджо. Обращение Савла



Рисунок 5. Микеланджело Буонарроти, ок. 1504–1506

Форма в работах художников эпохи Возрождения приобретает реалистический характер. Пропорции фигуры человека начинают строить по правилам, открытым и уточненным художниками Ренессанса, появляется анатомическая моделировка формы тела человека. Начинают использовать ракурс в изображении формы человека. Все это способствует разви-

тию изобразительного искусства. Любая картина строится на контрастах (противоречиях). Микеланджело создает свои картины, максимально передавая форму тела человека, образуя тоном мышечный рельеф фигуры на максимально плоском фоне, этим акцентируя взгляд зрителя на фигуре человека. Позднее Караваджо использует черные фоны для максимального контраста в изображении фигуры человека, одновременно усиливая контрасты плоского и объемного, цветного и нецветного, светлого и темного. Изображение фигуры человека максимально приближается к реализму. Головы и лица передают эмоции, художники мастерски справляются с ракурсами фигур. Микеланджело в своих живописных работах соединил линейный рисунок и тоновую рельефную моделировку человеческого тела, умело используя ракурс, создавал сложные многофигурные композиции. Росписи Сикстинской капеллы делались в течение нескольких лет, знание пропорций и анатомии тела человека в этих работах помогли Микеланджело передать и воплотить революционные для того времени идеи. Ранее изображение обнаженной фигуры человека было под запретом и выполнялось только по церковным канонам. Темпера живопись требует умения и сноровки в работе, так писать мог только человек необычайно одаренный пластически, скульптор. Несомненно, проделанная им работа послужила хорошей школой как для Микеланджело, так и для его учеников и последователей.

Все это еще раз подтверждает то, что для грамотной и успешной передачи формы в живописи студенты должны владеть академическим рисунком, знать теорию линейной и воздушной перспективы, пластическую анатомию и цветоведение. От умения найти в листе композицию головы или фигуры человека с выбранного ракурса также может зависеть судьба будущего этюда. Предполагается, что глаз человека устроен так, что сначала воспринимает силуэт пятна, а детали замечает позже. Форма бывает плоской и воспринимается силуэтом, объемная (рельефная) форма состоит из множества темных и светлых плоскостей, объединенных силуэтами света и тени. Чтобы глаз мог реалистично воспринимать форму в пространстве, следует методом сравнения показать изменение силы освещения и затемнения этих плоскостей на форме. Это светотеневая моделировка, методика которой используется до сих пор. Но при этом еще необходимо передать положение формы в пространстве, то есть грамотно (правильно) расставить акценты и нюансы. Светотеневая моделировка должна быть различной в зависимости от пространственных планов: ближний план – очень контрастная прорисовка (прописка) формы, дета-

лей с учетом всех градаций света, тени и цвета; средний план (в сравнении с ближним) – более легко, только обозначаем свет и тень; дальний план – слабая светотеневая моделировка на нюансах, почти плоско. Используются принципы различных контрастов: светлого – темного, объемного – плоского, теплого – холодного, цветного – нецветного, ближнего – дальнего и т. д. На форму, расположенную в пространстве, влияет множество факторов, которые студент должен знать и учитывать при выборе ракурса [3, с. 13]. Все эти условия влияют и на композицию формы на плоскости листа.

Задача преподавателя – выбрать подходящую натуру, правильно ее поставить, чтобы через освещение наиболее полно раскрыть характер модели, костно-мышечный рельеф, ее антропоморфные данные. Необходимо соблюдать и знать пропорции (каноны), если это фигура человека, здесь опять поможет пластическая анатомия [1, с. 46].

Очень полезной для студентов является практика копирования работ старых мастеров, поэтому в художественных высших учебных заведениях существует «копийная» практика в музеях. Эта практика себя оправдывает, студенты после копирования работ мастеров добиваются успеха в проработке деталей в своих работах, пытаются подражать манере письма мастеров, меняют технологию живописи.

Рисование головы человека как сложной изобразительной формы начинают с подготовительных упражнений. Античная капитель, маска животного, гипсовые части головы человека, маска античной головы, обрубочная гипсовая голова, череп человека в разных поворотах, анатомическая голова Гудона, гипсовые античные головы разной сложности предшествуют этой работе. В конце второго курса начинается рисование головы человека с натуры. Рисунок – это основа живописи, и хорошо, если задания по рисунку и живописи будут близки по времени выполнения и поставленным перед студентами задачам. Чтобы качественно усвоить этот материал, студенты параллельно с рисованием должны изучать курс по пластической анатомии человека, выполнять большое количество самостоятельных рисунков по данным темам. В живописных постановках необходимо также ставить гипсовые головы и череп человека для закрепления ранее пройденного материала в рисунке. Межпредметная связь в учебных заданиях должна ускорить процесс усвоения и закрепления студентами получаемых знаний.

При построении формы головы человека студент должен найти композицию в листе с выбранного ракурса, то есть определить масштаб головы, линию горизонта и привязать к ней все элементы головы, сохранив пропорции, грамотно передать положение головы в пространстве, учитывая перспективные сокращения, правильно показать связь парных элементов головы с линией горизонта и осями симметрии. Анатомический, пластический, тоновой и конструктивный анализ формы головы также необходим в академическом рисунке и живописи (рис. 6). В завершении работы над головой человека важно сделать грамотный отбор деталей, это позволит лучше передать положение головы в пространстве, ее форму и объем [2, с. 39]. Тоновое решение формы в рисунке и живописи развивает у студентов наблюдательность, мышление и творческий подход в решении учебных постановок.



Рисунок 6. Маска головы Давида (студенческая работа)

В заключение необходимо отметить, что в результате сокращения часов аудиторных занятий в соответствии с новыми федеральными государственными образовательными стандартами увеличивается количество

часов по самостоятельной работе студента. В сложившихся условиях копирование работ великих мастеров рисунка и живописи может стать хорошей основой для развития профессионального мастерства. Эта работа связана с изучением истории искусств, с посещением выставок в художественных музеях. Но практические навыки по рисунку и живописи лучше формировать на занятиях с натуры, на которых студенты получают основы методики и технологии работы над натурными постановками, а последующие постановки решают более сложные задачи, развивающие способности студентов в построении композиции, передаче формы, объема, пространства и т. п.

Литература

1. Баммес Г. Изображение человека: основы рисунка с натуры. – СПб.: Дитон, 2012. – 312 с.
2. Ли Н. Г. Основы учебного академического рисунка: учебник. – М.: Эксмо, 2010. – 480 с.
3. Волков Н. Н. Цвет в живописи. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1984. – 144 с.
4. Могилевцев В. А. Основы живописи: учебник. – СПб.: 4арт, 2012. – 96 с.

References

1. Bammes G. Izobrazhenie cheloveka: osnovy risunka s natury. – SPb.: Diton, 2012. – 312 s.
2. Li N. G. Osnovy uchebnogo akademicheskogo risunka: uchebnik. – M.: Eksmo, 2010. – 480 s.
3. Volkov N. N. Tsvet v zhivopisi. – 2-e izd. – M.: Iskusstvo, 1984. – 144 s.
4. Mogilevtsev V. A. Osnovy zhivopisi: uchebnik. – SPb.: 4art, 2012. – 96 s.

Раздел 4. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ И ФОТОГРАФИИ

УДК 77.041

ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ТЕКСТОВОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Гук Алексей Александрович, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: guk56mai@mail.ru

Несмотря на широкое распространение фотографии в современной культуре, ее текстуальность изучена сегодня явно недостаточно. Между тем анализ фотографического текста дает ключ к пониманию и объяснению ее функционального воздействия на культурные процессы в целом и на искусство в частности. В статье обозначаются диалектические взаимосвязи понятия «фототекст» и таких понятий, как «фотопроизведение», «фотообраз». Определяя в общем плане понятие «фототекст», автор выявляет его специфические качества, заключающиеся, с одной стороны, в особом реализме изобразительной структуры (зеркальность), а с другой стороны – в статично-моментальном представлении визуальных образов. Главным качеством фотографического текста при этом становится событийность, понятая как «со-бытие» автора фотографии и объекта ее отображения. Фототекст претендует стать художественным феноменом, если в его структуре присутствует помимо денотативного смыслового пласта, еще и коннотативный пласт содержания, определяющий взаимодействие изобразительных элементов на формальном уровне (формотворчество). Вместе с тем художественность фототекста относительна для определенной категории зрительской аудитории. Формирование фотографического текста впервые в истории культуры сопряжено не только с искусством формотворческих действий фотографа, но с элементами случайности, с его способностью предвидения ситуации и с мгновенной интуитивной реакцией на нее. Фотографический текст, идеально приспособленный для визуального представления объекта, в меньшей степени может использоваться как повествовательная структура. В ней момент осмысления и рассказывания возникает лишь на этапе рецепции фотографического произведения-текста.

Ключевые слова: фотопроизведение, фототекст, структура, фото-образ, событийность, художественность, формотворчество, осмысление, фотоповествование.

PHOTOGRAPHIC WORK AS A TEXT FORMATION

Aleksey A. Guk, Dr of Philosophical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: guk56mai@mail.ru

Despite widespread using photography in modern culture, its textuality isn't studied well. Meanwhile, the analysis of the photographic text gives the key to the understanding and explaining its functional impact on cultural processes in general and art in particular. The article identifies the dialectical relationship of the concept "photo text" and such terms as "photo work" and "photo image". Defining in general the concept "photo text", the author reveals its specific qualities, on the one hand, a certain realism fine structure (reflectivity), and on the other hand, in the static snapshot for representing visual images. The main quality of the photographic text is eventfulness, understood as "co-existence" for the author of photo and the object of its reflection. Photo text pretends to be an artistic phenomenon, if the structure has the denotative meaning of a formation, and also the connotative layer of content that defines the interaction between visual elements on a formal level (art forms). However, the artistry of photo text is relative to a certain category of the audience. Formation of the photographic text for the first time in the history of culture is associated not only with art forms action of the photographer, but with elements of chance, with his ability to foresee the situation with the immediate intuitive reaction to it. The photographic text is ideally suited for the visual representation of the object, to a lesser extent can be used as a narrative structure. The moment of reflection and storytelling arises only at the stage of photographic images-text reception.

Keywords: photo work, photo text, structure, photo image, eventfulness, artistry, art forms, reflection, photo narration.

Понятия «текст», «текстуальность» активно начали разрабатываться в 60-х годах XX века вместе с развитием такого научного направления, как структурализм, представляющего одно из направлений семиотики. В настоящее время актуальность этих категорий для изучения культурных явлений только усилилась, благодаря научным интенциям теперь уже постструктуралистов.

Каждый феномен культуры, а тем более художественный артефакт может быть препарирован и интерпретирован как текстовое образование. Рассматривая фотографическое произведение как текст, исследователь делает более выпуклым и явным всю совокупность связей внутренних элементов фотоизображения, что в свою очередь обнаруживает его идейно-смысловую содержательность и эмоциональную выразительность. Кроме этого фотографическое произведение в целом и отдельные его элементы обнаруживают связь с внешним контекстом, с определенной социально-культурной средой, также формирующей процесс его постижения.

Понятие «фототекст» находится в диалектических отношениях с понятиями «фотопроизведение» и «фотообраз». Фототекст можно рассматривать как фотографическое произведение, если иметь в виду его материальность и объективность существования. То есть фотопроизведение представляет собой материализованную структуру.

Фототекст есть также целостный фотографический образ. Таковым он предстает в виде идеально-субъективной, умозрительной формы. Иначе говоря, фотообраз выступает в качестве целостной структуры сознания.

В собственном смысле фототекст представляет собой визуальную структуру или совокупность структурных элементов, имеющих активные связи как внутри этой структуры, так и вне ее. В последнем случае фототекст выступает как интертекст.

В настоящее время феномен фотографии вызывает интерес у многих исследователей. Это связано с ее ролью в современной культуре, в которой визуальность становится ведущей формой коммуникации и творчества. Современные ученые с различных позиций пытаются понять и объяснить культурный потенциал фотографии, основания для изучения которой заложили в свое время многие известные теоретики. Среди них можно назвать такие имена, как З. Кракауэр, А. Базен, Р. Арнхейм, Р. Барт, С. Сонтаг, В. Флюссер, П. Бурдьё и т. д. Каждый из них создает определенную теоретическую концепцию, в их работах демонстрируются культурологический, искусствоведческий, социологический, психологический, философский и другие подходы. В них применяется структурный анализ как фотографических произведений, так и фотографии в целом, но при этом исследователи не используют понятие «фототекст» и не пытаются вписать фотографию в теорию текстуальности. Таким образом, наша задача состоит в том, чтобы выявить особенности фотографического текста, механизмы формирования структуры фотографической образности и возможности фотографического смыслообразования и повествования.

Фототекст идеально предназначен для показывания объекта, его представления и названия. Эту же функцию выполняют и другие типы изображений (рукотворные, динамические). Отличие фототекста от традиционных рукотворных изображений (живописных, графических) состоит в том, что фототекст является *безусловным* изображением, то есть *зеркально точным, документальным*. По сравнению с другими безусловными изображениями, но имеющими динамическую природу (кино, телевидение, видео), фототекст – это *статичное* изображение. Учитывая эти особенности, мы можем сказать, что в понятии фототекст неразрывно слиты особая реалистичность его элементов и их статичное представление.

Отсюда основным качеством фотографического текста является его *событийность*. На это обстоятельство указал в свое время Г. Пондопуло, отмечая как специфическое качество фотографического видения его историзм [4, с. 61]. В нашей трактовке «событийность» является скорее онтологическим качеством, которое предстает как *со-бытие*. Что означает совместное, одновременное существование автора фотографии и съемочного объекта.

Производя отбор отдельных визуальных элементов в рамках фотографического кадра, фотограф тем самым организует их взаимодействие так, что возникающая между ними связь начинает ощущаться и осмысляться как семантически значимая. При этом не обязательно использовать остро ракурсную съемку, эффектное освещение, сверхкрупный план. Достаточно правильно выбранной съемочной точки или удачно выбранного момента съемки, чтобы фотографическое изображение стало информационно-смысловым поводом.

При таком подходе авторское отношение настолько завуалировано, не проявлено, что у зрителя возникает ощущение, что диалог с ним ведет сама действительность, отображенная на фотоснимке. В определенном аспекте это так и есть. Дело в том, что окружающая человека реальность в целом уже наделена некими значениями на конвенциональной основе. Воспринимая фотографический текст, человек вычленяет в нем инварианты отдельных его элементов, то есть их общезначимое содержание, которое и становится средством информационно-коммуникативного воздействия.

Внося организованность через репрезентацию неоформленной и случайной реальности, автор тем самым делает ее информативной, упорядочивая ее связи. Степень этой информативности, по словам А. Моля, будет тем выше, чем неожиданней и оригинальней будут соположены элементы реальности в том или ином сообщении [3, с. 102–104]. В данном случае речь идет об обострении коммуникативности в денотативно построенных текстах.

Фототекст становится художественным явлением в том случае, когда у него появляется еще один пласт содержания. Его можно назвать *формотворческим*. В одном пласте отражается объективное знание о съемочном объекте, его общезначимое содержание, в другом – знание об авторе, его отношении и намерении относительно этого объекта. Во взаимодействии этих двух пластов и формируется поле искусства, пространство художественности фотопроизведения. Художественная фотографичность возникает как результат усилий фотографа, устремляющегося от иконической семантики текста к значимости его формообразующих элементов. Данная оппозиция в чем-то коррелирует с представлениями Р. Барта о «studium» и «punctum», которые он изложил в своей знаменитой работе *Camera lucida* [1].

В художественном фототексте используются те же самые типы знаков, что и в информационно-коммуникативном. Различие состоит в способе их подачи, кодировании. Вследствие этого семантическая информация приобретает большую емкость, неоднозначность, глубину и эмоциональную выразительность. Между информационно-коммуникативными и художественными текстами не существует четкой границы, а также объективных критериев их различения. В сознании отдельного индивида тот или иной фототекст может предстать либо просто информационным, либо художественным, в зависимости от подготовленности зрителя.

В фотографическом тексте-изображении могут присутствовать три типа связей – внешние смысловые, определяющие его общезначимые отношения с реальностью, фабульность; внутренние смысловые, создающие дополнительную семантику, рожденную взаимодействием его значащих элементов; внутренние изобразительные, определяющие взаимодействие элементов на формальном уровне и способствующие появлению разнообразных ассоциаций, чувств, эмоций [2, с. 97]. Фотообразы могут наполняться добавочными значениями – символическими, метафорическими – через своеобразный рисунок освещения, через выразительность колористического решения, через неожиданный ракурс и т. д. Сущность творческого действия (жеста) и характер формообразования текста-произведения задает при этом авторская преднамеренность. Посредством ее происходит не только отбор семантически значимого визуального материала, но и организуется значимость используемых средств выразительности, чтобы сам процесс формообразования нес в себе эстетическую информацию.

В художественном фототексте коммуникативная функция отчасти блокируется, ослабляется. Вместо нее на первый план выдвигается функ-

ция формотворческая. Метод, которым достигается этот эффект – интерпретация. О принадлежности фотографического текста к миру искусства или сферы коммуникации свидетельствует характер его структурной организации. Если в нем доминируют внешние семантические связи, то такой текст выступает как информационный и однозначный, если внутренние изобразительные связи, то – как многозначный и художественный. Внутренние взаимосвязи в фототексте носят эксплицитный характер, способствуя становлению собственно фотографической информации. Переструктуризация изобразительных элементов фототекста посредством системы изобразительно-выразительных средств является необходимым условием художественного фотомоделирования.

Формирование художественного фотографического текста связано не только с формотворческими действиями его автора, но и с такими качествами, как способность вживаться в события, сверхвосприимчивость, интуитивная догадка и т. д. Об этом писал У. Эко, правда, относительно художественных действий телевизионного режиссера [5, с. 222–223]. Это новые качества, которые несет с собой также и фотографическое творчество. Оно в определенной степени отражает быстроту реакции фотографа на происходящее. В связи с этим актуальным для формирования и восприятия фотографического текста становится проблема *осмысления* как основы фотографического повествования.

У фотографа в момент съемки чаще всего нет времени для размышления, если, конечно, речь не идет о постановочной фотографии, которая, по нашему мнению, манифестирует отход от собственной природы. В силу дефицита времени осмысление фотографом происходящего перед камерой становится невозможным в полной мере, если понимать осмысление как процесс развертывания, считывания смысловой содержательности и эмоциональной выразительности. Осмысление может присутствовать в зрительском восприятии фотографического текста тогда, когда для этого есть достаточное количество времени и возможность подключать свой социальный и культурный опыт. Формирование, постижение фотографического текста включает два момента: рациональный и эмоциональный. На этапе фотографического творчества доминирует эмоциональный момент, на этапе восприятия – рациональный.

Возможность фотографического повествования возникает при этом лишь в случае совокупного использования фотоизображений (серия, фотоочерк и т. д.). Единичное фотографическое произведение производит впечатление странного взаимодействия спонтанности и искусственного приема, которые обеспечиваются наполовину реальной действительностью и наполовину искусством авторских действий.

Выводы:

1) Фотографический текст представляет собой уникальное структурное образование, включающее в себя зеркально точные и статичные элементы визуальности, которые формируют его событийность.

2) В структуре фотографического текста выделяются денотативные элементы, которые имеют общую содержательность для большинства реципиентов и коннотативные элементы, обеспечивающие план авторского выражения. Фототексты первого уровня создают возможность коммуникативного взаимодействия, фототексты второго уровня выражают отношение авторов к отображаемому через формотворческие действия.

3) Формирование и освоение фотографических текстов включает два момента: рациональный и эмоциональный. На этапе фотографического созидания доминируют эмоциональные моменты, на этапе восприятия фотографического текста – рациональный.

Литература

1. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. – 272 с.
2. Лапин А. И. Фотография как...: учеб. пособие. – М.: Изд-во Москов. ун-та, 2003. – 296 с.
3. Моля А. Теория информации и эстетическое восприятие [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.koob.ru/mole>.
4. Пондопуло Г. К. Фотография и современность. – М.: Искусство, 1982. – 174 с.
5. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике [Электронный ресурс]. – СПб., 2004. – 384 с. – URL: <http://www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/speckurs/eco.pdf>.

References

1. Bart R. Camera lucida. Kommentariy k fotografii. – M.: Ad Marginem Press, 2011. – 272 s.
2. Lapin A. I. Fotografiya kak...: ucheb. posobie. – M.: Izd-vo Moskov. un-ta, 2003. – 296 s.
3. Mol A. Teoriya informatsii i esteticheskoe vospriyatie [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.koob.ru/mole>.
4. Pondopulo G. K. Fotografiya i sovremennost'. – M.: Iskusstvo, 1982. – 174 s.
5. Eko U. Otkrytoe proizvedenie. Forma i neopredelennost' v sovremennoy poetike [Elektronnyy resurs]. – SPb., 2004. – 384 s. – URL: <http://www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/speckurs/eco.pdf>.

ФОТОГРАФИЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ И ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ

Гулик Владимир Лаврентьевич, доцент кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: v.l.gulik@yandex.ru

Понятие «художественная фотография» до сих пор не имеет чёткого определения и точных критериев её отличия от других сходных явлений, таких, например, как модельная фотография, реклама и фотожурналистика. Поэтому актуально разобраться в признаках художественности фотографии и возможности её реализации в различных видах фотографического творчества. В статье предлагается понятие «функциональная фотография» как признак отсутствия в ней художественности. В то же время отмечается неоднозначность в этом смысле фотожурналистики, поскольку там возможно создание произведений искусства в парадигме фотография-документ. Что касается художественной фотографии, то приводятся её признаки, предложенные российским автором Антоном Вершовским, а реализация возможности художественности в фотографии рассматривается на примере двух таких полярных явлений, как пикториализм и постмодернизм.

Ключевые слова: фотография художественная, возможность художественности, пикториализм, репрезентация, выразительные средства, постмодернизм, рэди-мейд.

ARTISTIC AND FUNCTIONAL PHOTOGRAPHY

Vladimir L. Gulik, Associate Professor of Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: v.l.gulik@yandex.ru

The concept “art photography” still does not have a clear definition and precise criteria for its difference from other similar phenomena, such as model photography, advertising and photojournalism. Therefore it is important to realize the features of the artistry of photography and the possibility for its implementation in various types of photographic art. The article suggests the concept “functional photography” as a feature for absence of artistry in it. At the same time there is ambiguity of such phenomenon as photojournalism, because it is possible to create works of art in the paradigm of the photo-document. As for artistic photography, the author gives its features suggested by the Russian

scientist Anton Vershovski, and realizing the possibility of art in photography is considered on the example of two such polar phenomena as picto-realism and postmodernism.

Keywords: artistic photography, artistic opportunity, picto-realism, representation, expressive means, postmodernism, ready-made.

*Нет более массового искусства,
чем фотография, и, в то же время,
нет искусства более далекого от масс.*

А. Вершовский

*Фотография (художественная) гораздо
больше скрывает, чем показывает.*

С. Сонтаг

В живописи и графике принято делить произведения на станковые и прикладные. Для того чтобы отличить фотографию художественную от прочих видов фотографии, мы также на основе признака полезности (утилитарности) выделили фотографию функциональную и фотографию художественную, то есть предназначенную для выставок, галерей, конкурсов и т. д. Разумеется, что одного признака функциональности не достаточно, чтобы определить, что есть фотография художественная, но об этом позже.

Функциональная фотография

Определение функциональной фотографии должно включать в себя все виды фотографии, выполняющие ту или иную прикладную задачу, в том числе фотографию юридическую (криминальную и «на паспорт»), техническую, научно-исследовательскую и т. д. Их суть и цель очевидна и здесь нет претензий на художественность. Однако существуют три разновидности функциональной фотографии, в которых художественность так или иначе проявляется. Это – *рекламная фотография, любительская фотография и фотожурналистика.*

Рекламная фотография предназначена сугубо для практических целей: реклама одежды, пищи, поп-кумиров общества и т. д. Она по определению функциональна. «Элита этой категории формирует вкус публики и занимает верхние строчки во всевозможных рейтингах», – утверждает А. Вершовский [1, с. 16]. В то же время рекламные фотографы далее уже сами становятся заложниками сформированного ими же вкуса. Кроме того, они весьма зависят от вкуса заказчиков. Все это неизбежно ведет

к скатыванию в китч. Яркий пример тому – Ля Шапель, мультимиллионер, заработавший свои капиталы на китчевой фотографии. И лишь немногим фотографам, уже ставшим знаменитыми, удастся вырваться из этого порочного круга и диктовать толпе свои вкусы (Ричард Аведон, Ирвинг Пенн, Хельмут Ньютон). Таким образом, художник обязан быть свободным в средствах воплощения собственных замыслов, иначе он не художник.

О фотографии любительской. Сейчас модно, особенно в среде фотожурналистов, с пренебрежением обзывать ее «любительщина». Но любительская фотография может быть разной: и высокохудожественной (что в свое время доказали советские, а затем и российские фотоклубы), и такой, которая заслуживает вышеупомянутого выражения. Вкусы последней сформированы, как правило, фотографиями рекламной и модельной съемки и, по сути, друг от друга ничем не отличаются, кроме, пожалуй, только уровнем профессионализма и качеством аппаратуры.

Что касается фотожурналистики, то она вполне функциональна, поскольку призвана нести информацию в массы. Вместе с тем она также неоднозначна. Во-первых, фотожурналистику создали и прославили выдающиеся адепты. В период господства фотографии-документа во многих статьях, книгах и высказываниях специалистов была разработана схема: фотография – документ – образ, то есть, разработан миф об автоматическом возникновении образности вследствие документальной природы фотографии. Во-вторых, произведения искусства у фоторепортеров чаще всего получались как продукт побочный, напрямую не связанный с редакционными заданиями, например, снимки Ю. Смита «Дорога в рай», В. Бишофа «Японские монахи», некоторые фото Й. Куделки и практически все позднее творчество Трента Парка.



*Рисунок 1. Бишоф В.
Японские монахи*



*Рисунок 2. Трент Парк,
из серии «Dread-Life», 2001*

Фотография художественная

По мнению Ю. Гавриленко, «фотография является художественной, если в ней присутствует художественная форма, то есть обнаруживается формальный язык искусства» [2]. Современные теоретики делают попытки выделить признаки художественности фотографии. Например, с точки зрения А. Вершовского, художественность фотографии проявляется в том случае, если она способна «доставить эстетическое наслаждение развитому восприимчивому зрителю», если она объединена в целое «композиционными и смысловыми связями между элементами» и если «несёт красоту и смысл, отличные от тех, которые уже содержались в реальности» [1, с. 22].

Фотографическая триада «объект – изображение – субъект» сразу дает возможность деления художественной фотографии на две большие категории: *объектная* и *субъективная*.

В субъективной фотографии главное – внутренний мир автора. Она очень разная и каждый автор для ее реализации изобретает свой собственный язык, который бывает и привлекательным, и интересным (серия «Автопортреты» Ноэль С. Освальд, Манн Рэй «Сон»).



Рисунок 3. Ноэль С. Освальд. Автопортреты



Рисунок 4. Манн Рэй. Сон

Эволюция художественной фотографии

Этапы эволюции художественной фотографии предлагается рассмотреть посредством анализа двух полярных явлений – *пикториализма* и *постмодернизма*, поскольку остальные из них достаточно подробно изучены и описаны в фотографической литературе.

Пикториализм, зародившись как возможность художества в только что изобретённой фотографии, но существующей ещё без собственной системы выразительных средств, первоначально заимствовал их у живописи. Это первая волна фотопикториализма.

Вторая его волна (последняя треть XIX века) имела совершенно иную мотивацию. К этому времени уже произошло начальное осознание сущности фотографии как медиума: механистическая природа, автоматизм фиксирования изображения, отсутствие понятия оригинала. Как альтернативу «настоящим фотографам» и сущностным свойствам фотографии пикториалисты предложили, так называемые, «облагороженные методы печати» [3, с. 35].

На тот момент пикториалисты, будучи знакомы с опытом, наработанным в области фотографических выразительных средств «настоящими фотографами» и опытом художников-импрессионистов, всё-таки предпочли подражание барбизонской школе живописи в то время уже давно изжившей себя.

В чём же заключалось это пикториалистов? Прежде всего, в сопротивлении фотографии как способу репрезентации, как варианту потери понятия оригинала в искусстве. В результате они пришли к миксту, сме-

шению: не отказываясь от фотографии как способа репрезентации, как механистического способа получения изображения на этапе негативного процесса, пиктореалисты решили взять реванш на стадии процесса позитивного, который они обозначили как «облагороженные методы печати». Метод заключался в самостоятельном изготовлении фотобумаги на основе солей хрома, дальнейшей печати на ней и последующим восстановлением в своих правах понятия оригинал при помощи руки, кисти, карандаша, угля, темперы или гуммиарабиковых и масляных красок. Таким образом, получалось действительно оригинальное произведение, которое невозможно было повторить. И в таком вот почти неизменном виде пикториализм второй волны просуществовал весьма долго – почти до середины 1930-х годов и не благодаря своим эстетическим достоинствам, а тому, что адепты этого направления были людьми состоятельными и умели пропагандировать пикториализм в печати весьма широко.

Таким образом, фотопикториализм являл собой бегство от реализма, которое выражалось в том, что нарушалась всякая связь между изображением и вещью а, значит, происходил разрыв с исконной сущностью фотографии. Уникальность фотопикториализма проявлялась в слиянии возможностей машины и творческих действий человеческой руки. Как отмечает А. Руйе, «в самом основании пикториализма лежит жёсткое отвержение чистой фотографии: машины, регистрации, объективности, автоматизма, буквальной копии» [4, с. 318]. Вообще, пикториализм – это хвала подражательности, смешению, то есть эстетической нечистоте. По словам З. Кракауэра, «всякое искусство эстетически полноценно лишь тогда, когда оно оперирует собственной системой выразительных средств» [3, с. 36].

Другим полюсом по отношению к пикториализму в смысле реализации возможности искусства является *постмодернизм*. Суть его заключается в том, что в XX веке происходит утрата традиционных определений таланта, внутреннего мира художника и, главное, дематериализация произведений искусства.

Постмодернизм появился в 1913 году, когда Марсель Дюшан в качестве объекта искусства выставил велосипедное колесо. То есть коренное отличие постмодернизма от классики и модерна состоит в замене произведений-предметов (скульптура, картина), созданных для взгляда на высказывания без определённой материальной формы (реди-мейд, пер-

форманс), которые предназначены для рефлексии мысли. А. Руйе пишет, что «“реди-мейд” Марселя Дюшана вводит в искусство фундаментальный принцип селекции-запечатления, свойственный фотографии и противоположный функционированию живописи» [4, с. 370].

Ещё один признак постмодернизма – цитирование. Особенно оно распространено в литературе. В фотографии Синди Шерман с 1977 по 1980 год работает над серией «Кадры фильмов без названия». Эти снимки имеют вид кадров из второсортных фильмов, однако они полностью придуманы, поставлены и сняты самой С. Шерман в соответствии с изображениями кино, жёлтой прессы и телевидения.



Рисунок 5. Untitled Film Still № 1, 1977

Другой существенный признак современного постмодернизма состоит в том, что «делается акцент на отступление к локальным, интимным и повседневным интересам, а фотография используется для того, чтобы дать им тело и форму» [4, с. 455]. Так в 1986 году Нэн Голдин выпускает «Балладу о сексуальной зависимости» («The Ballade of Sexual Dependency») – хронику сугубо частной жизни. Как отмечает А. Руйе, «отныне все произведения наполнены маленькими жизненными драмами. Социальная история меркнет перед индивидуальной повседневностью, локальная констатация занимает место глобального рассказа» [4, с. 456].

И, конечно же, говоря о постмодернизме нельзя обойти вниманием такую фигуру, как Энди Урхол. «Завод, – заявляет он, – это то место,

где конструируют вещи. Именно там я делаю, или, скорее, конструирую, мои работы. В моём художественном труде живопись могла бы занимать слишком много места, но это, во всяком случае, несовременно. Современны механические средства. Используя их, я могу принести искусство многим людям. Искусство предназначено для всех» (цит. по [4, с. 384]). В своих работах Э. Урхол делает двойной отбор. Технический отбор состоит в том, чтобы использовать фотографическую сериграфию на полотне, а иконографический состоит в том, чтобы извлекать их прессы фотографии наиболее знаковых фигур (Мерлин Монро, Элвис Пресли и т. д.) и происшествий (стихийных бедствий, самоубийств и т. д.).



Рисунок 6. Энди Урхол. Мерлин Монро

«В этой концепции искусства фотография играет главную, хотя и неявную роль – роль главного инструмента в деле отделения искусства от живописи», – констатирует А. Руйе [4, с. 384]. И далее: «Не всё является искусством, но всё может им стать – точнее любая вещь может стать материалом искусства, если она включена в художественную процедуру. Искусство становится вопросом процедуры и доверия к ней» [4, с. 371].

Таким образом, пикториалисты в фотографии так стремились быть похожими на высокое искусство, что потеряли фотографию, но к живописи не пришли. Так что даже если они и реализовали возможность художественности, то эстетически неполноценно. Постмодернисты стремились быть ни на кого не похожими, и это им удалось настолько, что они ушли далеко от традиционного искусства и оказались весьма мало понимаемы и с трудом воспринимаемы современниками. Однако же их искусство соответствует современному состоянию общества. И всё же возможность художественности наиболее полно была реализована в золотой середине – в промежутке между фотографическими пикториализмом и постмодернизмом.

Литература

1. Вершовский А. Стрит-фотография: Открытие плоскости. Кн. 1. – М.: Дабл вижн, 2012. – 204 с.
2. Гавриленко Ю. Что такое фотография? [Электронный ресурс]. – URL: http://www.artperekhod.ru/02_Project/06_Gorod/23_foto.html.
3. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. – М.: Искусство, 1974. – 388 с.
4. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством / пер. с фр. М. Михайловой. – СПб.: Клаудберри, 2014. – 712 с.
5. Сонтаг С. О фотографии / пер. с англ. В. П. Голышева. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 272 с.

References

1. Vershovskiy A. Strit-fotografiya: Otkrytie ploskosti. Kn. 1. – M.: Dabl vizhn, 2012. – 204 s.
2. Gavrilenko Yu. Chto takoe fotografiya? [Elektronnyy resurs]. – URL: http://www.artperekhod.ru/02_Project/06_Gorod/23_foto.html.
3. Krakauer Z. Priroda fil'ma. Reabilitatsiya fizicheskoy real'nosti / per. s angl. D. F. Sokolovoy. – M.: Iskusstvo, 1974. – 388 s.
4. Ruye A. Fotografiya. Mezhdru dokumentom i sovremennym iskusstvom / per. s fr. M. Mikhaylovoy. – SPb.: Klaudberri, 2014. – 712 s.
5. Sontag S. O fotografii / per. s angl. V. P. Golysheva. – M.: Ad Marginem Press, 2013. – 272 s.

У ИСТОКОВ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Мерзликина Анна Юрьевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры фотомастерства, Московский государственный институт культуры (г. Москва, РФ). E-mail: merzlikina.a.u@gmail.com

В статье рассматривается проблема зарождения фотографического образования в России XIX века. Определена структура профессионального труда в области фотографии и требования, предъявляемые к специалистам. Проведена классификация зарубежных фотографических учебных заведений с указанием их специфики. Дан анализ деятельности Русского технического общества в сфере организации системы отечественного фотообразования. Описаны учебные планы первых фотографических учебных заведений России. Приведены постановления I съезда русских деятелей по фотографическому делу.

Ключевые слова: фотография, профессия, фотографическое образование.

THE ORIGINS OF THE RUSSIAN PHOTOGRAPHY EDUCATION

Anna Yu. Merzlikina, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Photography Art, Moscow State University of Culture (Moscow, Russian Federation). E-mail: merzlikina.a.u@gmail.com

The article considers the origination of photography education in Russia in XIX century. The author defines the structure of professional work in photography sphere and requirements for the specialists. Also the author classifies and specifies foreign photography educational institutions. The Russian Technical Society activity for organizing the system of Russian photography education is analyzed. The article describes educational curriculums of the first Russian photographic educational institutions, and gives the resolutions of the 1st Congress of Russian photographers.

Keywords: photography, profession, photography education.

Последнее десятилетие XIX века ознаменовалось чрезвычайным развитием фотографии, благодаря сделанным в ней упрощениям и усовершенствованиям. Применение фотографии расширило средства и мето-

ды научных исследований. Фотография развила способы тиражирования и распространения изображений, связав процессы, основанные на физических и химических законах, с механическими, типографскими и другими печатными станками. Фотография во всех ее разнообразных проявлениях создала новые отрасли профессионального труда, основанного на науке, искусстве и навыках.

Профессиональная и любительская фотография в тот период стала доступна достаточно широким массам населения. Всякий, хотя бы немного образованный человек мог достаточно быстро овладеть необходимыми навыками и не только приноровиться в обычном употреблении фотоаппарата, но и в применении его в целях науки и искусства.

За этой, так сказать, практической стороной фотографии стояла другая, значительно большая область – область профессионального труда. Исследователи того времени так определяли ее структуру:

- производство фотоматериалов и фотооборудования, так как почти вся работа тогда уже производилась на готовом материале, а это производство требовало специальных знаний и подготовки;
- воспроизведение и тиражирование изображений фотографическими и фотомеханическими способами для различных научных и художественных изданий;
- так называемое «профессиональное фотографирование», то есть съемка портретов и пр. для заказчиков.

Все три отрасли профессионального труда нуждались в людях, специально подготовленных в образовательном и воспитательном отношении. Ученичество же в этой области профессионального знания в России находилось в самом зачаточном положении. Большая часть фотографов, к сожалению, была совершенно лишена возможности основательно изучить свое дело, в виду полного отсутствия учебных заведений по данной специальности, и вся подготовка была основана на практическом навыке и на знании нескольких рецептов. Весьма редки фотографы, которые упорным трудом, настойчивостью и любознательностью достигали вершин профессии.

А между тем особо высокие требования к специалистам предъявляла в то время обширная отрасль фотографии, известная под общим названием «фотомеханическое воспроизведение». К ней относились следующие специальности: фотолитография, фототипия, фотогравюра, или гелиогравюра и фототипографюра. Эти направления профессионального фотографического труда требовали значительно большего количества знаний и навыков, чем «обыкновенная» фотография. Фотомеханическое воспроизведение заключало в себе и специальную фотографическую

часть, и производство матрицы, и травление на разных металлах, а также гальванопластику, требовало знания печатающих механизмов, художественного вкуса при печати, знания красок, бумаги.

Россия остро нуждалась в высококлассных специалистах-техниках. Неотягощенное особыми специальными знаниями практическое обучение в мастерских не могло быть признано достаточным, в особенности в тех отраслях, которые постоянно совершенствовались. Почти все существующие в тот момент предприятия фотомеханической печати приглашали техников из-за границы или пользовались трудом соотечественников, изучавших специальность в соответствующих учебных заведениях Европы.

Издатели и владельцы печатных и фотографических заведений терпели убытки вследствие неподготовленности печатников и мастеровых (не только в отношении знания и опытности, но и в отношении выдержки характера). Русские издатели должны были нередко делать заказы клише и оттисков за рубежом. В то же время в Европе уже существовала система фотографического образования: учреждены государственные и частные школы с обучением по одной или нескольким специальностям фотографического дела.

Можно провести классификацию зарубежных фотографических учебных заведений конца XIX века, определив пять основных позиций.

Во-первых, образованы кафедры в высших технических учебных заведениях (например, в Вене, Карлсруэ, Дрездене, Праге, в Берлинском университете и в шести университетах Америки).

Во-вторых, обучение фотографии шло на специальных отделениях при технических учебных заведениях (в высших технических школах, институтах и университетах Лейпцига, Лондона, Цюриха).

В-третьих, в Вене создано высшее фотографическое учено-учебное заведение «Lehr und Versuchsanstalt für Photographie und Reproductionsverfahren».

В-четвертых, образование можно было получить в профессиональных фотографических школах (например, в Париже, Нью-Йорке, Брюсселе, Генте, Ганновере, Веймаре).

И, наконец, в-пятых, существовала возможность обучения на публичных общедоступных курсах (в Париже при девяти учебных заведениях).

Типы специальных фотографических школ и отделений при учебных заведениях за границей были весьма разнообразны, также как их программы, и соответствовали и целям учебных заведений, и местным

потребностям. Например, высшее фотографическое учебное заведение в Вене было синтезировано с научной опытной лабораторией, предназначенной для удовлетворения потребностей всех специальностей вуза. В середине девятых годов там даже оснастили оборудованием особый типографический отдел.

Фотохимическое отделение в Высшей технической школе в городе Шарлоттенбург имело задачей преимущественно научную разработку фотографии в применении к спектральному анализу. В фотографическом отделении лейпцигской Академии художеств основным направлением деятельности являлось изучение способов воспроизведения и тиражирование снимков произведений искусств. Фотографические школы в Ганновере и Веймаре имели основной целью изучение портретной фотографии и были учреждены для учеников фотографических заведений.

Английская фотографическая школа при Политехническом институте Лондона представляла собой учебное заведение свободного типа. Она давала возможность изучать самые разнообразные специальности всем желающим (причем, как мужского пола, так и женского), определяя лишь группы дисциплин, необходимых для полноты изучения выбранного профиля. А вот школа при Академии художеств в Лейпциге, функционировавшая в режиме полного учебного дня, запрещала какие-либо посторонние работы даже в свободное время. Это, впрочем, не исключало возможности изучения теории фотографии в условиях вечерней формы обучения. Надо отметить, что почти во всех зарубежных учебных фотографических заведениях создавалась возможность изучения фотографии для людей, которые не могли быть учениками полного дня ни по своему положению и образованию, ни по своим служебным обязанностям.

Еще одна характерная особенность европейского фотографического образования того периода заключалась в том, что во всех школах (в особенности германских, австрийских и бельгийских) рисование являлось основной дисциплиной и считалось необходимой основой для изучения фотографии.

Вот, в кратких чертах, положение преподавания фотографии за границей в последнее десятилетие XIX века.

Россия представляла в этом отношении полную противоположность. Кроме специальных курсов (преимущественно практических направлений), в Институте путей сообщения в Санкт-Петербурге, в стране не было ни одного фотографического учебного заведения. Фотографы получали знания, в основном, путем обмена опытом, а также из периодической литературы. Тогда в нашей стране выпускалось более двадцати фотографических журналов, которые освещали технические аспекты,

а также публиковали научно-популярные статьи, посвященные теоретическим и практическим вопросам фотографического мастерства.

Но особую роль в обучении и эстетическом воспитании фотографов играли в то время фотографические общества. В 1872 году в Москве возникает объединение фотодеятелей при Обществе распространения технических знаний, а немногим позже в Петербурге учреждается V отдел по светописии и её применениям (иначе фотографический отдел) в составе Императорского русского технического общества. Данные объединения популяризировали фотографию, устраивая для этого публичные лекции, конкурсы фотографических снимков, проводя обучающие курсы для начинающих фотолюбителей, устраивая различные фотовыставки. Они стали интеграционными центрами, в которых любители и профессионалы фотографии вынашивали новые идеи, задавали определенный уровень оценок фотографической продукции, занимались организацией творческих фотовыставок. Учредителем и руководителем (до 1916 года) V отдела был В. И. Срезневский, он же стал автором ряда статей и докладов в «Трудах Технического общества».

Устав Русского технического общества предусматривал распространение технических знаний. Поэтому все отделы стремились к тому, чтобы распространять сведения по своей специальности. Существовала в структуре Общества Комиссия по техническому образованию, но она, сама по себе, не могла бы действовать в достаточной полноте и мере, если бы не работа восьми специальных отделов по различным отраслям техники.

V отдел с первого (1878) года своего существования поставил на очередь вопрос о фотографическом образовании. В то время шла активная подготовка к открытию училища технического рисования барона Штиглица, и V отдел представил Совету учебного заведения докладную записку с рекомендацией ввести в курс преподавания фотографию, в виду того что «ее применение в высшей степени важно в деле технического рисования». Это ходатайство осталось, к сожалению, без результата.

Позднее, когда в 1880 году был учрежден журнал «Фотограф», V отдел помещал в нем статьи, касающиеся преподавания за границей. С 1881 по 1884 год В. И. Срезневский, учредитель и редактор журнала, публиковал первый русский справочник – «Справочную книжку фотографа», выдержавшую несколько изданий.

В 1882 году, на съезде в Москве при участии представителей техники и промышленности в V отделе вопрос организации научной подготовки по фотографии был предметом особых докладов и обсуждений. Кроме членов Русского технического общества, были приглашены наиболее вы-

дающиеся российские фотографы-специалисты и любители. Срезневский был одним из организаторов первого съезда деятелей печатного дела, его секретарём и редактором его трудов. Труды этого съезда были напечатаны и изданы.

В 1889 году Русское техническое общество организовало фотовыставку, имевшую образовательный характер. На выставке была представлена вся система фотографических процессов. Члены РТО объясняли публике сущность фото процессов, читали лекции, проводили практические занятия. Эта выставка стала этапом развития технического музея и яркой демонстрацией работы, проводимой V отделом в деле распространения фотографических знаний.

В 1890 году на съезде по техническому и профессиональному образованию в Санкт-Петербурге был обнародован доклад, который представил современное положение преподавания фотографии. Немногим позже появились «Труды Организационного комитета и Труды Первого съезда по техническому и профессиональному образованию в России» под редакцией В. И. Срезневского.

В 1892 году V отдел открыл фотографические курсы, содержавшие 17 полуторачасовых лекций и 18 трехчасовых практических занятий в павильонах Технического общества, которые были перестроены для целей преподавания фотографии. Успех этих курсов не был выдающимся: на лекциях присутствовали 1384 посетителя, так что на каждую лекцию приходилось в среднем по 82 человека, а практические занятия собрали всего 29 участников (из них 4 – дамы). Некоторые из тех, кто прошел курс лекций и практических занятий, позднее посвятили себя фотографическому делу. Идея о повторении этого курса в ином формате была выдвинута в 1895 году, но по некоторым обстоятельствам так и не осуществилась. А вот в 1896 году открытие лекций и практических занятий по фотографии при V отделе было обеспечено.

Таким образом, V отдел Русского технического общества постоянно заботился о том, чтобы вопрос о фотографическом образовании был не только поставлен, но и, по мере сил отдела, решался.

В 1895 году В. И. Срезневский посетил некоторые европейские фотографические школы и другие учебные заведения. Был собран обширный материал, с которым он выступил на заседании отдела. Доклад показал, насколько хорошо поставлено преподавание фотодела за границей. Срезневский выразил мысль о необходимости учреждения в России учебного заведения, которое восполнило бы существующий пробел в отечественном фотографическом образовании. Было обосновано предложение о необходимости двух видов преподавания:

- как расширение существующей в Санкт-Петербурге Школы печатного дела;

- как самостоятельное училище в одном из городов центра России.

V отдел образовал комиссию, которая выработала подробные учебные планы для этих учреждений. Учебный план для Школы печатного дела – при условии расширении учебной программы – предусматривал изучение таких дисциплин, как «Фотография» (2 часа), «Химия, в применении к фотографическим занятиям» (5 часов), «Фотомеханические способы печати», «Ретушь», «Практические занятия по фотографии и фотомеханической печати» (14 часов) и др.

По уставу, посещать Школу печатного дела могли ученики, которые днем работали в типографиях, литографиях и других печатных заведениях, а вечером приходили на занятия. Владельцы типографий принимали активное участие в жизни школы, направляя ее деятельность и помогая спонсорскими средствами. Некоторые выпускники, уже получившие одно свидетельство на звание мастера, продолжали обучение в Школе на других специальностях.

Проект учебного плана для среднего фотографического училища, рассчитанный на 158 часов, включал в себя, наряду с другими предметами, «Рисование», «Фотомеханические процессы и технику печатного дела», «Ретушь», а также практические занятия в химической лаборатории (12 часов) и практические занятия по фотографии (44 часа). «Занятия ручным трудом» подразумевали развитие навыков обращения с винтами, отвертками, мехами – с инструментами и оборудованием фотографа. Дисциплина «Обзор графических искусств» предполагала общий обзор и ознакомление со способами фотопечати.

В. И. Срезневский подготовил доклад о введении преподавания фотографии в российских учебных заведениях для II съезда деятелей по техническому и профессиональному образованию (1896 год). Результатом этого доклада стали следующие постановления съезда.

Ввиду важного значения фотографии и ее применения в технике, желательно ввести преподавание фотографии учащимся технических учебных заведений. Необходима организация дополнительных или вечерних курсов фотографии при некоторых учебных заведениях. В виду развития фотографии и фотомеханических способов печати, требуется открытие специальных училищ как для техников и мастеров низшего звена, так и для окончивших общеобразовательной курс. Требуется детальное обсуждение вопроса о преподавании фотографии и открытии специальных училищ на Съезде русских деятелей по фотоделу в Москве.

Таким образом, постановления по докладу, сделанному Срезневским, связало два форума: по техническому образованию и I съезд русских деятелей по фотографическому делу (1896 год). Их участники искренне надеялись, что эти постановления послужат делу организации так необходимой России фотографической школы, которая, с одной стороны, воспитает опытных, сознательно трудящихся техников низшего звена, грамотных, добросовестных, понимающих достоинства рисунка. С другой стороны, даст высококлассно образованных специалистов, основательно изучивших фотографию с научной и практической стороны, которые, став частными предпринимателями, будут содействовать своими трудами развитию фотографического дела России.

К сожалению, стройной системы фотографического образования в дореволюционной России так и не было создано. Лишь в 1918 году основан Высший институт фотографии и фототехники, одним из основателей которого стал Вячеслав Измаилович Срезневский, крупный деятель в области отечественного фотографического образования.

Литература

1. Труды первого съезда русских деятелей по фотографическому делу. – М., 1897.

References

1. Trudy pervogo s'ezda russkikh deyateley po fotograficheskomu delu. – M., 1897.

УДК 791.43

ЭКОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ В КИНООБСЛУЖИВАНИИ КАК ЧАСТЬ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА МАЛЫХ ГОРОДОВ ОМСКОЙ ОБЛАСТИ В ПОЗДНИЙ СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

Хилько Николай Федорович, доктор педагогических наук, доцент, старший научный сотрудник Сибирского филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева (г. Омск, РФ). E-mail: fedorovich59@mail.ru

В статье рассказывается о роли кинообслуживания в процессе формирования культурного ландшафта как части культурного пространства малых городов.

Ключевые слова: кинообслуживание, малый город, культурное пространство, культурные ценности.

ECOLOGY OF CULTURE IN FILM SERVICE AS A PART OF CULTURAL LANDSCAPE FOR THE SMALL TOWNS OF OMSK REGION (LATE SOVIET PERIOD)

Nikolay F. Hilko, Dr of Pedagogical Science, Associate Professor, Sr. Researcher of Siberian Branch of Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage (Omsk, Russian Federation). E-mail: fedorovich59@mail.ru

The article considers the issues of film service for establishing cultural landscape as a part of cultural environment for the small towns.

Keywords: film service, small town, cultural environment, cultural values.

Сохранение или экология духовности – важнейший аспект этнокультурного воспитания средствами кинематографа. В обогащении духовной жизни людей особая роль отводится кинематографии: фильмам-размышлениям, социальным драмам на тему духовности, которые обеспечивают все стадии духовного воспроизводства [9, с. 35]. Они несут с собой позитивный заряд и высокую культуру общения с экранной информацией.

Экология экранной культуры, кроме всего прочего, неизбежно включает в себя «охрану культуры прошлого: восстановление в памяти забытых имен, фактов, событий, традиций национальных культур, культурного опыта предшествующих поколений» [5, с. 66–67]. Нельзя не согласиться с мнением Л. И. Саблуковой, что «по мировым меркам прокат американского кино в России в целом убыточен, но успех в освоении рынка и воспитании кинозрителя, неоднозначном влиянии на формирование их духовно-нравственного мира, культурных потребностей, очевиден. Этот факт вызывает серьезную тревогу» [5, с. 28, 103]. Очевидно, что данная тематика фильмов способствует возникновению высокого нравственно-экологического состояния души (ее очищения, «всматривания» в себя). В таких фильмах как бы возрождаются кинематографические традиции В. М. Шукшина: это видовые кинометафоры (показ пейзажей, фрагментов природы); эпизоды с народным пением, с использованием танцевального фольклора, застольные сцены с хоровым пением, визуализированные сны, грезы, фантазии; сцены с домашними животными. Все это у Шукшина было пронзительно, ярко, зримо и убедительно как пронзительный крик души. При этом происходит рассмотрение себя как бы в зеркале собственного вдохновения, отражательная способность

которого неразрывна с экологией личности [7, с. 7]. В ней, безусловно, проявляется любовь ко всему живому в контексте родственных связей с природой, миром культуры и самим собой [1].

Яркими кинометафорами являются сцены визуализации снов героев ««Русь-тройка» с Чичиковым» и «Архив “Мертвых душ”». В снах Максима Ярушкина (Александр Аравушкин) соединились представления о прошлом и будущем России. В этих видениях налицо грусть и ностальгия, чудовищная метаморфоза, наполненная ощущением тоски и безысходности, душевной боли. В фильме есть внутренний голос героя, отражающий исповедальные мотивы. Очевидно, что личностные отношения героев фильма проецируются через установление духовных связей с вечным, непреходящим, через художественные обобщения птицы-тройки, народной тропы. Появляется «возможность самореализации в данном смысле, пробуждение чувств» [8, с. 104] и созидание личности.

Отсюда прокладывается связь с риторическим вопросом: «Куда катится страна?». Веру в вечное добро, вечную справедливость, в Христа как в воплощенное добро выразил в своем неподражаемом образе священник Федор Ясников. Вдумываясь в изречение русского поэта М. Кузьмина по поводу того, что «человек живет ради Христа», мы поддерживаем эту идею, понимая при этом под Христом идею божественного совершенства, изложенную в десяти заповедях, которые для человечества пока остаются абстрактной теорией [10, с. 42–43].

Духовное единение героев перед душевной болью делает людей праведными, но при этом Федор никак не может смириться с тем, что добро и зло в вере становятся не разделимыми. Вера в жизнь, человека – главный лейтмотив рассуждений героя фильма. Отражение народной души просматривается в сценках застольных песен: «Клен ты мой опавший...», «Милый мой, ты – милый, дорогой», «Влюблена ль я в тебя?». Дважды в фильме появляются видовые кинометафоры, напоминающие пролог фильма В. М. Шукшина «Ваш сын и брат». Сцены из народной жизни сопровождаются осмыслением будущего пути России, поиском духовного равновесия в жизни, природе, искусстве.

В образе Залетного тема духовности находит свою наивысшую точку как в образе отшельника-искателя Духа, сосуществующего с красотой жизненного окружения и божественного мироздания. Этот мотив достигается через образы птенцов, водопада, солнечных бликов, в видеофильме, снятом Александром. Однако большим диссонансом с этими лирическими потоками выглядят сцены свадьбы. Понимание доброты, сочувствия и стремления к душевному братству ярко проявились в диалоге Залетного с Максимом у реки. В этом смысле характерными являются богоискательские мысли и чувства героя, настроенного на то, что «мы все

рождены быть детьми божьими». Однако нужно сделать выбор между добром и злом. Сакраментальный вопрос ответственности за судьбу Родины, гибнущей без тотальной войны, нации, вымирающей без выстрелов и атак. Образы священных старцев, все больше стремящихся к вере, убеждают зрителя, что проблемы народной души – это проблемы узкого круга избранных духовборцев, отшельников, «сектантов», людей не от мира сего. Поражает антигуманный настрой людей, знающих об опасной болезни Залетного, и одиночество Максима, которого не понимают окружающие, видя в нем сектанта, а не человека, у которого «душа потянулась к душе» и выступающего против губительного пьянства. Этот факт лишний раз убеждает нас в мысли, что близкий человек – это тот, который находится рядом и испытывает к тебе душевную близость.

Вера и духовность неразрывны в сцене одиночества, которая сменяется воскресением усопших: дед с балалайкой, Илья, баба в сарафане, солдат, девочка в народном костюме. Они как бы оживают перед зрителями, олицетворяя собой образ не делимой, сильной своим духом России, наполненной стремлением к истине и добру. Эта яркая метафорическая сцена усиливает связь с традициями и народными устоями.

Однако реальная действительность, быт народа показывают обратное: в мире продолжают сосуществовать неравные силы, одновременно направленные к вере и безверию. «Господи, если ты есть, – прости», – говорит Валя (Аня Плотникова). Покаяние, позднее раскаяние и ощущение своей вины перед усопшим становятся апофеозом грядущей духовной разобщенности героев, духовного богатства героя. И словно реквием гибнущей деревни XXI века звучат стройные голоса старушек, поющих гимн «Деревне моей, деревушке». Частые ассоциации с животными (собака как друг, котят с кошкой, сравнение человека с воробьем) философски глубоки, осмысленны и прочувствованны.

Вместе с тем финал картины, включающий в себя свадьбу и покаяние в храме, показывает, что еще не иссякла вера в человека как наивысшее божество, в его добро, совесть и порядочность, традиции святости и любви. И здесь неожиданно всплывает мотив связи нынешнего бытия с Русью-тройкой, символически перекликающийся с началом фильма. Сцена в храме показывает, что не исчезла вера в молитву, поклонение Богу, спасение Мира, всемогущество и милосердие, что позволяет «открыть глаза» народу на происходящее.

Отражение духовности было осуществлено авторами фильма с помощью различных средств киноязыка: современных форм фольклора (в афоризмах, пословицах, поговорках), в музыкальном оформлении

фильма, закадровом голосе, операторской работе. Использование духовной музыки, народных песен («Домик стоит над рекою...», «Клен ты мой опавший...», «Влюблена я в тебя, я навеки твоя...», «Деревня моя, деревушка...») заставляет зрителя почувствовать атмосферу народного величия в духовном движении друг к другу.

Афористическая речь героев фильма отражает здравомыслие и благочинность молвы народной, которая откровенна и неподкупна. В некоторой степени это моменты самобичевания («Отвезите меня босиком в Магадан») или неизбежность раннего ухода талантов («Есенин прожил ровно с песню»). В то же время здесь явно присутствует непонимание душевного тяготения героя фильма к своему другу («Да лучше б ты пил»), запрограммированность на веру («Нельзя без веры!», «Мы все рождаемся детьми божьими!», «Добро и зло – вместе?!»). Однако в ряде моментов фильма чувствуется неумолимость народного гнева («Ну и что? Перед мошенником все шапки снимают?!»), народ живет надеждой выхода из душевного кризиса.

Обратимся к истории кинообслуживания как одному из звеньев культурного ландшафта позднего советского периода, которое являлось своеобразным отражением символов культурного пространства, способствовало трансляции культурных ценностей новой советской эпохи. 1950–1980-е годы – один из особых периодов в отечественной истории, когда формирование культурного пространства малых и средних городов определялось идеологической политикой. В этом отношении характерно кинообслуживание в малых городах Омской области: Тара, Тюкалинск, Называевск, Калачинск, Исилькуль.

Формирование культурного пространства – сложное многостороннее явление, которое можно рассматривать как процесс возникновения символических составляющих культурного ландшафта [6]. Кинотеатр служил в рассматриваемый период ключевой системой организации кинообслуживания населения в малых городах. Киноучреждения как часть культурного ландшафта представляли собой летние и стационарные кинотеатры, кинозалы в клубах, домах и дворцах культуры. За 1956–1963 годы в городах области было построено 11 кинотеатров на 4500 мест [2]. Для демонстрации хроникально-документальных и научно-популярных фильмов были оборудованы фойе во многих кинотеатрах. Формы массовой работы по привлечению зрителей из года в год совершенствовались. В 1971 году в кинотеатрах и на киноустановках области действовало более 300 киноуниверситетов, проведено 30 кинофестивалей, состоялось 64 творческие встречи, на которых присутствова-

ло 46 тысяч человек [3]. Спустя 4 года в городах области уже работало 450 кино клубов, кинолекториев и киноуниверситетов [4].

В г. Исилькуле в 1950-е годы действовал кинотеатр «Победа», который размещался в бывшем магазине купца Елфимова – деревянной постройке 1912 года. В г. Называевске в этот период фильмы демонстрировались в Доме культуры со зрительным залом в 410 мест, в клубах элеватора, строителей, потребкооперации, третьей дистанции пути, в клубе железнодорожников «Красная звезда».

В 1950-е годы зрители уже смогли познакомиться с работами кинематографистов Польши, Болгарии, Венгрии. Популярными были индийские фильмы. В середине 50-х годов XX века количество демонстрируемых фильмов в малых городах составляло 50–60 советских и зарубежных кинокартин. В 1953 году органы кино пережили новую реорганизацию. В соответствии с постановлением правительства своим решением от 7 августа 1953 года упразднило управление кинофикации и создало отдел кинофикации в подчинении управления культуры Омского облисполкома.

В 1962 году было поставлено 27186 киносеансов сельскохозяйственных фильмов, обслужено 1006 тыс. зрителей. Отмечался хороший показ в Исилькульском районе [3]. В 50-е годы XX века летний кинотеатр был в городском саду.

В 60-е годы в Таре существовало 7 точек кинопоказа, охватывавших большое число зрительской аудитории рабочих, интеллигенции и служащих, семейных групп и детей.

10 августа 1963 года в Таре был открыт широкоэкранный кинотеатр «Родина» на пересечении улиц Ленина и Советской, рассчитанный на 500 мест. С 1972 по 1981 год в Таре работал летний кинотеатр в Тихвинском парке. Сезон кинопоказа длился с 1 мая по 30 сентября. Фильмы демонстрировались также в районном Доме культуры, в клубе ДСУ-2, районном отделении сельхозтехники и речного порта. В январе 1972 года в Таре открылось телевидение (филиал Омского телеканала).

В 1972 году перед киносеансами было проведено более 1300 лекций, докладов и бесед; из них – по пропаганде передового сельскохозяйственного опыта – 1656, по экономике сельского хозяйства – 3616.

Архитектурный облик зданий кинотеатров в первой половине XX века не представлял собой части городского ансамбля и не символизировал образ искусства экрана. Это были чаще всего приспособленные здания в составе жилой застройки, бывшие храмы. Начались попытки превратить кинотеатры в градостроительные элементы (например, ки-

нотеатр в г. Таре). В названиях кинотеатров закрепились идеологические установки советского государства («Октябрь» в г. Таре, «Победа» в г. Исилькуле и др.). Оформление названий входило в состав праздничной иллюминации городов за счет обрамления гирляндами.

С 1958 года Омскому исполкому областного совета депутатов трудящихся для улучшения кинообслуживания населения было разрешено строительство зданий для действующих кинотеатров и приспособленных под них помещений за счет ссуд Госбанка. В городах Таре, Исилькуле, Называевске, Калачинске было решено построить по одному кинотеатру на 300 мест каждый. 10 августа 1963 года в г. Таре был открыт кинотеатр «Родина», а в 1989 году – кинотеатр «Победа» в г. Исилькуле.

Зрительный зал старого кинотеатр в г. Тюкалинске был слишком мал, поэтому было принято решение построить под него новое здание. Строительство спонсировало Областное управление кинофикации. В оформлении фасада здания использовались элементы деревянного зодчества (вывеска из березы художника Александра Мартынова). Кинотеатр был открыт 4 ноября 1968 года демонстрацией фильма «Весна». В штате кинотеатра было 12 человек.

Строительство кинотеатра в г. Калачинске проходило в 1966–1968 годы по новому проекту, разработанному инженерами «Омскгражданпроекта». Двухэтажный кирпичный кинотеатр с названием «Мир» со зрительным залом на 504 места был открыт в г. Называевске в мае 1965 года. На его открытие были приглашены известные актеры, с чьим участием демонстрировались фильмы.

Все здания кинотеатров отличали массивность и четкость форм, что позволило им доминировать и выделяться на фоне других зданий в ансамбле малых городов.

Отмечается отсутствие колонн и лепнины, что придавало им простоту и определенную строгость. Специфической особенностью зданий кинотеатров малых городов является фасад, выложенный продольными полосами (как в Тюкалинске) или широкими (как в Называевске). Эти типичные образцы общественных зданий из камня становились характерной чертой формирования культурных ландшафтов городов любого типа. При этом упорядочивалась планировка и застройка всей прилегающей территории и инфраструктуры. Это имело определенное социально-политическое значение и формировало чувство единства, патриотизма, причастности к советской стране. Такой подход к культурному оформлению был направлен на унификацию культурного пространства городов, что было частью советской идеологии.

Во второй половине XX века на экраны страны выходят фильмы: «Мичурин», «Три встречи», «Кубанские казаки», «Большой концерт», «Тарас Шевченко», «Смелые люди», «Щит и меч», «Братья Карамазовы», «Освобождение» и др. Улучшилась реклама и пропаганда фильмов через киноуголки и районные газеты.

Постепенно происходит процесс формирования культурного пространства малых городов, наполняясь количественно за счет сети кинотеатров и совершенствуясь качественно за счет разнообразия отечественного репертуара.

1970–80-е годы – время расцвета деятельности городской киносети, когда кинотеатры обретали свое место в культурном пространстве рассматриваемых городов. Ежегодно увеличивается набор демонстрируемых фильмов, растет посещаемость киносеансов. Отмечается возрастающий интерес к истории и культуре своего города. Это выражается в активизации посещаемости кинотеатров, проведении многочисленных кинофестивалей. В кинотеатрах открываются киноклубы и кинолектории, помогающие познавать историю и культуру своего края.

В г. Тюкалинске при кинотеатре «Сибирь» действовали киноклубы: «Руки золотые» (знакомство с людьми различных профессий), «Подвиг» (тема Великой Отечественной войны), «Разноцветные галстуки» (страницы истории пионерской организации), кинолекторий «Гражданином быть обязан» (знакомил с вопросами советского законодательства). Кинотеатр «Родина» г. Таре был местом проведения торжественных собраний.

Таким образом, кинотеатры как составляющие архитектурного ансамбля малых городов внесли значительный вклад в формирование их культурных центров. Кроме того, их деятельность была направлена на формирование ценностей советской эпохи. Киноклубы и кинолектории своей деятельностью широко пропагандировали социалистическую культуру и были ориентированы на советскую идеологию.

Литература

1. Азаров Ю. П. Сто тайн детского развития. – М., 1996. – 186 с.
2. Государственный архив Омской области. – Ф-241. – О-1. – Д-261.
3. Государственный архив Омской области. – Ф-241. – О-3. – Д-496.
4. Кино в Омске и Омской области: прошлое и настоящее (к 100-летию мирового и российского кинематографа). – Омск, 1995. – С. 53.
5. Саблукова Л. И. Динамика ценностных представлений в тематике отечественных фильмов советского и постсоветского периодов // Экология

- культуры и творчества в экранном медиаобразовании: сб. ст. – Омск, 2004. – С. 91–109.
6. Соколова Е. В. Формирование культурного пространства малых городов Среднего Прииртышья в 1920 годах: автореф. дис. ... канд. ист. наук. – Омск, 2008. – 24 с.
 7. Хилько Н. Ф. Культурно-экологическое взаимодействие в процессе экранного творчества // Экология культуры в экранном медиаобразовании. – Омск, 2004. – С. 5–18.
 8. Хилько Н. Ф. Основы социально-культурно медиаэкологии: учеб. пособие. – Омск: ОмГУ, 2009. – 112 с.
 9. Черногор Д. Экология экранной культуры // Экология культуры в экранном медиаобразовании. – Омск, 2004. – С. 33–37.
 10. Шубин С. В. Экология телевизионного информационного пространства // Экология культуры в экранном медиаобразовании. – Омск, 2004. – С. 42–50.

References

1. Azarov Yu. P. Sto tayn detskogo razvitiya. – M., 1996. – 186 s.
2. Gosudarstvennyy arkhiv Omskoy oblasti. – F-241. – O-1. – D-261.
3. Gosudarstvennyy arkhiv Omskoy oblasti. – F-241. – O-3. – D-496.
4. Kino v Omske i Omskoy oblasti: proshloe i nastoyashchee (k 100-letiyu mirovogo i rossiyskogo kinematografa). – Omsk, 1995. – S. 53.
5. Sablukova L. I. Dinamika tsennostnykh predstavleniy v tematike otechestvennykh fil'mov sovetskogo i postovetskogo periodov // Ekologiya kul'tury i tvorchestva v ekrannom mediaobrazovanii: sb. st. – Omsk, 2004. – S. 91–109.
6. Sokolova E. V. Formirovanie kul'turnogo prostranstva malykh gorodov Srednego Priirtysh'ya v 1920 godakh: avtoref. dis. ... kand. ist. nauk. – Omsk, 2008. – 24 s.
7. Khilko N. F. Kul'turno-ekologicheskoe vzaimodeystvie v protsesse ekrannogo tvorchestva // Ekologiya kul'tury v ekrannom mediaobrazovanii. – Omsk, 2004. – S. 5–18.
8. Khilko N. F. Osnovy sotsial'no-kul'turno mediaekologii: ucheb. posobie. – Omsk: OmGU, 2009. – 112 s.
9. Chernogor D. Ekologiya ekrannoy kul'tury // Ekologiya kul'tury v ekrannom mediaobrazovanii. – Omsk, 2004. – S. 33–37.
10. Shubin S. V. Ekologiya televizionnogo informatsionnogo prostranstva // Ekologiya kul'tury v ekrannom mediaobrazovanii. – Omsk, 2004. – S. 42–50.

**ЗНАЧЕНИЕ ФЕСТИВАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ
В ПОДГОТОВКЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КАДРОВ
АКТЕРОВ ТЕАТРА И КИНО НА ФАКУЛЬТЕТЕ КУЛЬТУРЫ
И ИСКУССТВ ОМГУ ИМ. Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО**

Генова Нина Михайловна, доктор культурологии, доцент, заведующая кафедрой театрального искусства и актерского мастерства, Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ).
E-mail: kafedra.tiam@mail.ru

В статье раскрываются значение и опыт использования театральных и кинофестивалей в подготовке кадров артистов театра и кино. При этом обеспечивается необходимость учета в аттестационных требованиях форм интерактивного взаимодействия и специфических особенностей профессионального становления актеров в культурном пространстве Омского региона.

Ключевые слова: фестивальное движение, профессиональная подготовка, интерактивное взаимодействие, культурное пространство, регион.

**THE ROLE OF FESTIVAL MOVEMENT IN PROFESSIONAL
TRAINING OF ACTORS FOR THEATRE AND CINEMA
AT FACULTY OF CULTURE AND ARTS,
DOSTOEVSKY OMSK STATE UNIVERSITY**

Nina M. Genova, Dr of Culturology, Associate Professor, Head of Department of Theater and Acting Skills, Dostoevsky Omsk State University.
E-mail: kafedra.tiam@mail.ru

The article describes the role of theatre and cinema festivals in professional training of actors. Also the author considers certification requirements for interactive cooperation and specific features of professional training of actors for cultural environment of the Omsk region.

Keywords: festival movement, professional training, interactive interaction, cultural environment, region.

Художественное образование занимает важное место в истории нашей страны и ее культуры. Сегодня подготовка актеров, в числе других работников искусства, становится сложной, многоуровневой сетью, вклю-

чающей в себя различные социальные институты и направления, ориентированные не только на решение общекультурных проблем, но на массовое обучение и просвещение в области музыки, театра, хореографии, художественной фотографии и кинематографа [1, с. 7].

Художественное образование, при всей своей массовости и доступности, должно ориентироваться на уникальный объект – творческую индивидуальность, одаренную определенными свойствами, необходимыми для избранной профессии, которую необходимо развивать. Так, основными требованиями курса занятий при профессиональной подготовке актеров театра и кино является решение проблемы актерского перевоплощения и начало работы над созданием образа. Обе эти задачи начинают выходить на передний план к заключительному этапу обучения. Говорить о сценическом образе возможно только после создания необходимых предпосылок к его воплощению: практических и теоретических. Образ становится следствием совокупного овладения программными навыками.

Актуальность исследования связана с проблемой привлечения культурных традиций, приобщением студентов к культурным нормам, формам и ценностям, передачей культурного наследия следующим поколениям [4, с. 16].

Наряду с продолжением работы над ролью в отрывках из современной и классической русской и зарубежной драматургии, происходит освоение профессиональных навыков в учебном театре. Спектакли дают исполнителю возможность понять, как происходит творческий рост и развитие роли при встрече со зрителем. То же самое происходит и во время кастинга при отборе актеров для съемок игровых кинофильмов.

В дальнейшем разнообразие дипломных и учебных спектаклей ставит перед студентами (и педагогами соответственно) задачу овладения характерностью при наличии перевоплощения. На этом этапе студент впервые в полную силу ощущает необходимость постоянной тренировки своего творческого аппарата, то, что он должен быть раскрытым и развитым в соответствии с личной артистической индивидуальностью. Студент в полной мере сознательно оценивает занятия речью и пластической выразительностью.

Аттестационные требования предыдущих этапов обучения остаются в силе и, кроме того, пополняются задачами более сложного порядка, близкими к профессиональным. Это и органическое освоение характера действующего лица, и нахождении верного «зерна» роли, то есть самой глубокой эмоционально-образной сущности, несущей типические черты образа. Студентам предстоит: работа в жанре, предложенном режиссером; нахождение стилистики действия; овладение «сознательной сверхзада-

чей» (К. С. Станиславский), которой подчинена вся логика поступков действующего лица; нахождение сквозного действия по всей пьесе и в отдельном отрывке; определение и понимание цели произведения; поиск природы основного конфликта; осознание событий; овладение логикой поступков, мыслей, чувств действующих лиц; овладение непрерывной линией взаимодействия; воплощение непрерывности и смены точных психофизиологических самочувствий, внутренних монологов; воплощение «второго» плана роли; поиски (внутренней и внешней) характерности, других выразительных средств, способствующих ее выявлению (грим, манера, костюм); овладение творческим импровизационным самочувствием в спектакле, – то есть всё, что является ключевым в искусстве актера [5, с. 133–134].

В практике работы кафедры театрального искусства и актерского мастерства факультета культуры и искусств Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского нашли применение различные формы интерактивного взаимодействия преподавателей и студентов в процессе инновационного обучения: использование комплексного голосоречевого и пластического тренинга; прохождение практики на базе сценических площадок города; введение в практику преподавание мастеров сцены, режиссёров кино и телевидения; участие в волонтерских городских акциях и социальных проектах.

Известно, что специфика профессионального становления актера театра и кино обуславливается телесно-чувственным, физическим и интеллектуальным постижением сути осваиваемого вида театрального и экранного искусства. Раскрытие психофизических возможностей личности осуществляется за счет тренировки своего тела и психики, выработки комплекса психофизических качеств, необходимых для самореализации в выбранной профессии.

Поэтому подготовка специалистов с первых шагов обучения ведется в тесном сотрудничестве с профессиональными театрами города, телевизионными студиями, приближена к практической деятельности. 85 % студентов в течение последних лет обучения работают в театрах, а также в СМИ (на радио, телевидении).

В процессе обучения театральному искусству и актерскому мастерству особая роль отведена фестивалям. Фестивальное движение способствует становлению, поддержанию и расширению художественно-творческих способностей, общепрофессиональных и профессиональных компетенций выпускников.

Как известно, фестивализация понимается как «сложный путь поиска новаторских идей, реализации нетрадиционных решений, развития инновационных идей, развития инновационных форм работы, творческих

исканий» с целью привлечения новых участников и зрителей. Современный этап развития фестивального движения в контексте подготовки актерских кадров характеризуется реализацией двух функций, важных для профессиональной подготовки актеров: коммуникации, побуждающей через общение к единению, просветительской, характеризующейся воспитательно-образовательным контентом [3].

Студенты ежегодно участвуют в мастер-классах, различных конкурсах и фестивалях. Среди них: «Театральная весна», «Любительское кино+profi», «Киносозвездие России», «Моя Родина – Сибирь» (г. Тюкалинск), фестиваль документального кино «Сибирь», «Маленькое кино большого города», федеральный фестиваль «Движение» (г. Омск).

Ежегодно с 1994 года на протяжении трех недель в Омске проходит фестиваль любительских театров «Театральная весна». Молодежные театры, студии, народные театры и образцовые театральные коллективы из городских и областных учреждений культуры и дополнительного образования, высших и средних профессиональных учреждений представляют на суд жюри и зрителей разножанровые спектакли. XXII городской фестиваль-конкурс любительских театров «Театральная весна – 2016», посвященный 300-летию Омска, проходил под девизом «Три века, две реки – одна судьба» и собрал большое количество ценителей театрального искусства и зрелищ.

Знаковым стал прошлый 2016 и нынешний 2017 год. Премьерные ленты молодых российских кинематографистов по традиции представили свои работы на национальном кинофестивале дебютов «Движение», который проходит в Омске с 2013 года. Пятый раз в апреле 2017 года фестиваль собрал любителей одного из самых молодых видов современного искусства. В день закрытия фестиваля компетентным жюри, состоящим из признанных деятелей отечественного кино, названы лауреаты в номинациях «Лучший фильм», «Лучший режиссер», «Лучший актер/актриса».

В аудиториях факультета состоялись встречи с режиссёрами кино и просмотры их фильмов. Студенты получили знания о технологиях таких мастеров, как: Василий Яцкин (режиссёр, сценарист, актёр); Ким Дружинин (режиссёр, актёр); Валерий Фокин (режиссёр, актёр, педагог).

С 2006 по 2011 годы Омск совместно с Новосибирском проводил Международный фестиваль документальных фильмов «Встречи в Сибири». «Два города в одном проекте» – таким был девиз фестиваля. В 2012 году в Омске стартовал новый проект – Открытый фестиваль документального кино «Сибирь». Поддержка и развитие документального кино, популяризация современной документалистики – таковы цели проектов. Презентации фильмов, творческие встречи с режиссерами и

деятелями кино, а также мастер-классы, входящие в программу фестиваля, безусловно, способствуют росту интереса студентов к документальному кино, возрождению и развитию традиций отечественной кинодокументалистики.

«Любительское кино+ profi» – открытый фестиваль-конкурс, который проводится в Омске с 2008 года. Представление фильмов, снятых профессионалами и начинающими режиссерами, а также поддержка творчества студентов и отдельных конкурсантов – таковы цели проекта, способствующего развитию творческого потенциала студентов и укрепляющего связи между теми, кто делает первые шаги в мире киноискусства, и опытными профессионалами.

Ежегодно омская молодежь – студенты вузов и средних специальных учебных заведений – принимает активное участие в фестивале творчества «Студенческая весна», где коллективы и отдельные студенты могут проявить себя в творчестве. В фестивале участвуют известные в Омске студенческие коллективы: камерный хор «Кантилена» (СибАДИ), студенческий театр эстрадных миниатюр «Винегрет» (СибГУФК) и др.

Фестиваль-конкурс «Омская звезда» начал свою историю в 1994 году, а в 1996 году уже приобрел статус международного. Этот праздник творчества помогает раскрывать талант одаренных детей из разных городов и стран в нескольких номинациях: «Фортепиано», «Народные инструменты» и др. Форма фестиваля помогает собрать на одной творческой площадке талантливых исполнителей, подарить зрителям удовольствие от созерцания прекрасных и возвышенных моментов праздника, участники которого студенты.

Социально значимым проектом является фестиваль творчества детей с ограниченными возможностями «Преодоление», который с 1998 года на протяжении многих лет создает условия для реализации творческих способностей детей, нуждающихся в поддержке и помощи.

Значимым проектом является один из фестивалей народного творчества в России Всероссийский фестиваль русской традиционной культуры «Егорий Хоробрый», который организуется и проводится Государственным центром народного творчества совместно с областной общественной организацией «Центр славянских традиций». В программу фестиваля вошли творческие встречи, семинары и мастер-классы по фольклорному исполнительству и хореографии. Неизменной популярностью пользуется ярмарка народных ремесел, фольклорные концерты и народные гуляния. Культурные традиции регионов представляли артисты из Санкт-Петербурга, Новосибирска, Уфы, Екатеринбурга, Алтайского края, Красноярска, Тюмени, Челябинска, Сургута и Омска.

В решении проблемы повышения уровня актерского мастерства выпускников-профессионалов ОмГУ им. Ф. М. Достоевского важную роль играет выбор соответствующих каналов информирования. Наиболее эффективными каналами для продвижения фестивалей являются: реклама и журналистские материалы в печатных СМИ и интернет-изданиях, реклама на радио, сообщения на порталах информационных агентств, телевизионная реклама. Продвижение фестивалей через Интернет представляет информацию по истории проектов, дает комплексную информацию о текущем мероприятии, позволяет активно использовать форматы фестивалей в учебном процессе.

Роль фестивалей в подготовке кадров актеров чрезвычайно многообразна (см. табл. 1).

Таблица 1

Фестивали в образовательном процессе

Название фестиваля	Роль в образовательном процессе
1. «Любительское кино+ profi»	Сценическая реконструкция событий
2. «Омская звезда»	Музыкальное исполнительство на сцене
3. «Преодоление»	Театральная арт-терапия
4. «Сибирь»	Познание современности
5. «Егорий Хоробрый»	Погружение в атмосферу народного праздника
6. «Киносозвездие России»	Постижение опыта актерского мастерства
7. «Движение»	Формирование актерского амплуа и режиссуры

Как видно из таблицы, каждый из фестивалей: театральных, кино-документальных, художественного кино или народного творчества – играет незаменимую и взаимодополняющую роль в становлении выпускника – актера театра и кино. Это либо непосредственное общение с ведущими актерами и постижение их сценического опыта, или опосредованное насыщение творческой подготовки студентов за счет изучения форм исполнительских искусств, реконструкции прошедших событий средствами документального кино. Познание современности обогащает палитру творчества будущего профессионала и, в конечном счете, работает на актерское амплуа студента.

Окружающая будущего специалиста естественная и искусственная среда выступают как значимые и смыслодержающие факторы в единстве ценностного и нормативного аспектов. При этом понятия «культура», «культурная политика», «культурное пространство» формируют представление о значимой форме профессиональной деятельности. Таким об-

разом, методологической формой исследования предполагается взаимодействие и взаимопроникновение составляющих образовательного процесса в пространстве культуры социума, необходимость возвращения человеком приобретённых духовных сил общественной практике, формирование сознания личности будущего артиста театра и кино в процессе творческой деятельности.

Литература

1. Александрова Е. Я. Художественное образование в России: Историко-культурологический очерк. – М., 1998. – 239 с.
2. Бельжицкий А. Н., Черкашина М. Г. Подготовка кадров в сфере театрального искусства в вузе культуры [Электронный ресурс] // Высшее образование в России. – 2013. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/podgotovka-kadrov-v-sfere-teatralnogo-iskusstva-v-vuze-kultury>.
3. Меньшиков А. М. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2004. – 22 с.
4. Слепцова Т. В. Фестиваль как формат современной массовой культуры // Актуальные проблемы формирования творческой личности в условиях единого культурного пространства региона: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. – Омск: Литера, 2016. – С. 162–167.
5. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1954–1961 годы. – Т. 2: Работа актера над собой, ч. 1. – 421 с.

References

1. Aleksandrova E. Ya. Khudozhestvennoe obrazovanie v Rossii: Istoriko-kul'turologicheskiy ocherk. – M., 1998. – 239 s.
2. Belzhitskiy A. N., Cherkashina M. G. Podgotovka kadrov v sfere tetral'nogo iskusstva v vuze kul'tury [Elektronnyy resurs] // Vysshee obrazovanie v Rossii. – 2013. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/podgotovka-kadrov-v-sfere-teatralnogo-iskusstva-v-vuze-kultury>.
3. Menshikov A. M. Festival' kak sotsiokul'turnyy fenomen sovremennogo teatral'nogo protsessa: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. – M., 2004. – 22 s.
4. Sleptsova T. V. Festival' kak format sovremennoy massovoy kul'tury // Aktual'nye problemy formirovaniya tvorcheskoy lichnosti v usloviyakh edinogo kul'turnogo prostranstva regiona: mat-ly Vseros. nauch.-prakt. konf. – Omsk: Litera, 2016. – S. 162–167.
5. Stanislavskiy K. S. Sobr. soch.: v 8 t. – M.: Iskusstvo, 1954–1961 gody. – T. 2: Rabota aktera nad soboy, ch. 1. – 421 s.

МИФОЛОГИЯ КАК ИНСТРУМЕНТ СОВРЕМЕННОГО ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Никольский Александр Валерьевич, преподаватель, кафедра фото-видеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: windwasteland@mail.ru

Попытка осмыслить современную социокультурную ситуацию неизбежно приводит к необходимости исследования феномена мифа, во многом обуславливающего особенности мировоззрения человека и функционирования всего общества. Этот феномен включает в себя многие составляющие социокультурной жизни, выступая инструментом управления массовым сознанием в экономике и политике, технологией пропаганды, языком массовой коммуникации и рекламы, новой формой художественного языка в искусстве.

В работе проделана попытка вычленить наиболее характерные формы проявления мифа в современном визуальном искусстве и представлено описание авторского мультимедийного проекта, оперирующего мифологемами массового сознания.

Ключевые слова: апроприация, авангард, бриколаж, визуальное искусство, массовое сознание, мифология, миф, постмодернизм.

MYTHOLOGY AS A TOOL FOR MODERN VISUAL ART

Aleksander V. Nikolskiy, Instructor, Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: windwasteland@mail.ru

The attempt to realize modern social and cultural situation inevitably leads to the necessity for studying the phenomenon of myth, in many ways it determines the world outlook of person and life of the whole society. This phenomenon includes a lot of components of social and cultural life, acting as an instrument for managing mass consciousness in economics and politics; propaganda technology, the language of mass communication and advertising; and a new form of artistic language in art.

The author tries to select the important characteristic for proving myth in modern visual art; and the author presents a description of his multimedia project, using mythology of mass consciousness.

Keywords: appropriation, avant-garde, bricolage, visual art, mass consciousness, mythology, myth, postmodernism.

«Мифологический мир интеллектуализированных объектов есть совокупность новых диалектизированных понятий, предметов, переставших быть вещами с их функциональным пространством, с их структурами времени. Это мир комплексных элементов – то есть химических траекторий, негативной энергии, негативной массы, вибрирующих экзистенций, символических субстанций, реальных метафор», – говорил Я. Э. Голосовкер [1, с. 64].

До начала XX века миф рассматривался исследователями как феномен, свойственный преимущественно архаическому типу мировоззрения, наивный, предшествующий научному способ интерпретации явлений окружающего мира и способ передачи информации между поколениями. Полагалось, что существование мифа в современной культуре так же опирается лишь на пережитки архаического сознания. Постмодернизм в своих концептуально-философских основаниях рассматривается как эпоха, абсолютно свободная от мифических представлений и всеобщих культурных доминант. Но не имеет ли он в действительности мифологическую основу и не создает ли новые мифические конструкции?

Ю. М. Лотман с позиций лингвистики говорил, что развитие культуры никогда не шло от мифопоэтических представлений к логическим, этапы истории циклично проходили под одним либо другим типом мышления [5, с. 235–248].

Мирча Элиаде выделяет мифическую реальность: это – имитация небесного архетипа («Идеальное государство» Платона, «Утопия» Томаса Мора, «Интеграл» Е. Замятина как художественные произведения основаны на структуре мифа). Также М. Элиаде останавливается на ритуале: это – действие героя, которое имитирует акт творения божества. И в мифологическом сознании индивид живет только когда совершает это действие, все остальное время отведено лишь подготовке к самым важным моментам жизни, неизменно связанными с обрядами перехода (рождение, свадьба, смерть). Все архаические мифологические сюжеты (испытания инициации, борьба с чудовищами и т. д.) используются современной киноиндустрией. Эти же мотивы легко заметить в перформативных практиках, например, Петра Павленского. Во время просмотра кинофильмов, чтения книг, зрелищных массовых мероприятий человек вырывается из исторического движущегося времени и погружается в безвременье, то есть совершает действия, свойственные мифологическим героям. Литературу и искусство М. Элиаде считает основным воплощением традиционного и современного мифотворчества [7, с. 53].

Ролан Барт использует понятие «идеология» из марксистской теории [2, с. 112–118]. Но идеология отличается от мифа тем, что она знает о себе как об искусственной структуре, миф же сам для себя реален. По-

этому миф идеологией быть не может, но обратный процесс трансформации происходит очень часто и разговор о мифе XX века становится разговором о тоталитарной идеологии. Искусство в этой ситуации призвано обладать критическим характером и разрушать всякие иллюзии.

Мифы характеризует закон партиципации, означающий ассоциативные связи между предметами и явлениями на основе сопричастности. Внешние характеристики вещи приравниваются к ее внутреннему содержанию, связи между явлениями отождествляются, поэтому предмет и его знак равны. С этим связано магическое свойство слов и знаков.

Как утверждает К. Юнг, эти сакральные знаки являются содержанием коллективного бессознательного, они даны ему объективно и не зависят от воли отдельного индивида как «образ мира, который сформировался уже в незапамятные времена. В этом образе с течением времени выкристаллизовались определенные черты, так называемые архетипы – символы доминирующих законов и принципы общих закономерностей, которым подчиняется последовательность образов, все вновь и вновь переживаемых душой» [9, с. 141].

Г. М. Маклюэн особое внимание уделяет электронным средствам массовой коммуникации, которые объединяют людей в «глобальной деревне», в которой «каждый человек является не только потребителем, но и соучастником телевизионного мифотворчества, которое формирует все основные типы и стили, цели и возможности общественно-культурной жизни» [6, с. 37].

Средства массовой информации способствуют формированию пассивных, основанных на наблюдении форм поведения человека. Кроме того, соотношение денотативной и коннотативной частей иллюстрированной интернет-статьи, рекламного видеоролика и т. д. эффективно в суггестивных формах передачи информации, что позволяет незаметно манипулировать массовым сознанием, насыщая его идеологическими и мифологическими конструкциями. Граница реального и виртуального мира существенно размыта, постмодерн становится культурой «сложной иллюзорности», миф перестает быть синонимом заблуждения. Напротив, технологии создания мифологических конструкций получают широкое распространение, ведущее значение в современном массовом сознании обретают различные симуляции реальности [8, с. 85–92]. Со времен ранней фотографии произошли серьезные изменения информационной среды – средства передачи сообщения, в особенности визуального, больше не репрезентируют реальность, они моделируют ее новые формы. Вопрос о том, какая из реальностей оказывает большее влияние на сознание – данная от природы или смоделированная в информационном пространстве – все больше смещается в пользу второй.

Научный интерес также во многом инициирован событиями художественной жизни, которая в XX веке испытывала всё большее влияние мифологии. Наиболее явно это прослеживается в литературе и кинематографе, так как миф транслируется, как правило, через сюжет. Но не меньше влияния мифологии на музыку, живопись, скульптуру, фотографию и другие виды искусства. Однако обнаруживается оно не в сюжете, а в структуре художественных произведений и самом характере мышления, выражающем себя в современном искусстве через бриколаж, который предполагает производство новых смыслов посредством преобразования уже существующих элементов или использования их в новом контексте.

Термин «бриколаж» был введен К. Леви-Стросом для описания структуры и особенностей мифологического типа сознания: «...мифологическая рефлексия выступает в качестве интеллектуальной формы бриколажа» [4, с. 126].

Впервые осознанно и последовательно этот метод использовало искусство авангарда, стремясь добиться неоднозначности трактовки художественного произведения. Как носитель архаического сознания использовал в интерпретации мира аналогии «второго порядка», так же и В. Кандинский сочетает между собой образы: синий цвет – виолончель – спокойствие – круг. Кубисты переносили смысловое наполнение с прямого воспроизводства образа на производство новой формы сочетанием фрагментов, материалов и техник, создавая сложные коллажи. Комбинации почерпнутых из сновидений образов с предметами реальной жизни отличают сюрреалистов. Использование художниками поп-арта подручных предметов, наполненных смыслами новой мифологии, продолжает традицию «ready-made» дадаистов. Инсталляция, коллаж, фотомонтаж становятся «переносом бриколажа в область созерцания» [4, с. 137].

Искусство постмодернизма отличается свободное сочетание цитат, полученных деконструкцией из различных пластов культуры, двойное кодирование, остранение, аллюзии, ассоциации. Уже имеющиеся эстетические и семантические конструкции своим сочетанием создают новое произведение, провоцируя свободное переосмысление различных эстетических традиций. Современный художественный текст, как и его зрительское прочтение, невозможно представить без интертекстуальности. Техника бриколажа является исторически первым методом осмысления действительности, и теперь этот метод вновь обретает значение как основной прием конструирования современной культуры. Таким образом, современный миф часто образуется трансформацией первоначальных культурных смыслов, но и сам служит источником рождения новых значений.

Визуальное искусство XX века в Советском Союзе ознаменовано появлением «новины». Это внешне похожие на «былины» псевдофольклорные произведения, повторяющие структуру героического эпоса, но с темами Революции, Сталина, Чапаева и т. д. Подобные сюжеты нашли свое отражение и в декоративно-прикладном искусстве (рис. 1). Например, в «Артели трудовой церкви» бывшие иконописцы создавали лаковые шкатулки с сюжетами новых советских мифологем. Этот феномен полностью соответствует мысли Ролана Барта о том, что бороться с мифом можно только созданием нового мифа.



Рисунок 1. Костерина Г. Шкатулка «К звездам», 1960-е годы

Похожий приём, но с прямо противоположной критической интенцией развивали представители соц-арта и московского концептуализма. Например, работы Александра Косолапова, в которых он, оперируя моментально распознаваемыми штампами пропаганды и рекламы, говорит о несуразности деградирующей советской идеологии, смещении искусства, духовной сферы и бытового консьюмеризма (рис. 2).



*Финал мировой истории,
1983*



*Малевич – черный квадрат,
1987*



*Икона – икра,
2005*

Рисунок 2. Косолапов А. Работы разных лет

Связь мифологии и рекламы подтверждает распространенная в искусстве 80-х годов практика апроприации рекламной фотографии. Произведения, использующие максимально яркие образы из парадигмы товаров и услуг, говорят в первую очередь о социокультурных стереотипах и нормах. Примером может служить прямая апроприация Ричардом Принсом (рис. 4) фотографий рекламной кампании «Мальборо», изображающей одновременно мифического и обыденного жителя Америки – ковбоя (рис. 3). Рекламные образы всегда являются маркером общепринятых, укоренившихся в массовом сознании норм, сочетая в себе идеи национальной идентичности и мира потребления. Ведь если какое-то явление осуждается обществом (потребителем), в широкой рекламе оно никогда не появится.



*Рисунок 3. Рекламная продукция
«Мальборо»*



*Рисунок 4. Работа Ричарда Принса
«Ковбой», 1989*

К постмодернистской игре эстетикой популярного в тот момент итальянского неореализма и американского нуара можно отнести известную серию автопортретов Синди Шерман «Кадры из фильмов без названия», использовавшую штампы визуальных образов коллективного бессознательного (рис. 5).



Рисунок 5. Синди Шерман. Кадры из фильмов без названия, 1977–1980-е годы

В 2014 году подобную трансформацию перенес монумент В. Мухиной «Рабочий и колхозница», послуживший экраном для видеоинсталляции в честь 75-летия ВДНХ. Образы, связанные в массовом сознании со славным прошлым Советского Союза, проецировались на монумент, который и сам был одним из самых ярких символов эпохи (рис. 6). Автор статьи применил тот же технический прием, но, концептуально направив его в противоположную сторону, перенёс методом оптической проекции мифологизированный образ достижений Советского Союза на материальный символ основ экономики позднего социализма (рис. 7).

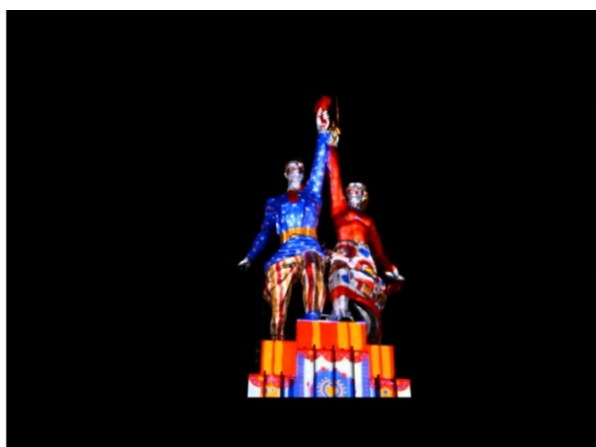


Рисунок 6. Видеоинсталляция на монументе «Рабочий и колхозница»

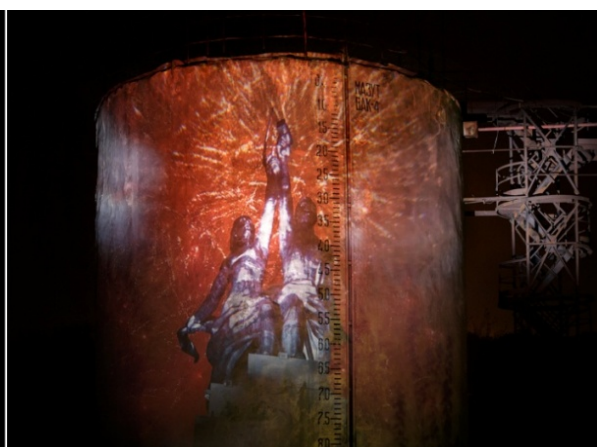


Рисунок 7. Проекция фотографии монумента на нефтехранилище

Впоследствии этот прием получил развитие в мультимедийном проекте *Vergessen* (рис. 8), выставлявшемся на международном фестивале современного искусства «Тезисы 2016» (рис. 9). Концептуальное обоснование проекта звучит следующим образом: проекция (лат. *projectio* – бросание вперед) – психологический процесс, относимый к механизмам психологической защиты, в результате которого внутреннее ошибочно воспринимается как приходящее извне.

Человеку, живущему одновременно в мире физических объектов и мире, сформированном потоком сетевых изображений, свойственна эклектичность наполняющих сознание картинок. В ситуации слияния виртуального и реального пространства визуальный образ замещает собой те объекты, которые должен представлять. Утрату критической позиции к той цели, с которой были произведены изображения, В. Флюссер называет «забывание» (*Vergessen*). Любые образы, обладающие эмоциональной силой, берутся на вооружение и многократно тиражируются, теряя внутреннее содержание. Но когда изображение перестает отсылать к ка-

кой-либо части жизненного пространства человека, оно подчиняет себе последнего и образ уже не выглядит как отображение реальность, а, скорее, реальность выглядит как уже многократно увиденная картинка.

Проекция укоренившихся в информационном пространстве, заслоняющих собой реальность, отсылающих в никуда изображений, становится сознательным механизмом психологической защиты, игрой в восприятие извне, а не изнутри самого себя. Присвоенные когда-то чужие образы очевидно и преднамеренно заслоняют реальный объект. Эта серия о собственной практике отстранения, попытке «пробить» проекцию чтобы увидеть за ней «реальное».



Рисунок 8. Александр Никольский. *Vergessen*, 2016

Рисунок 9. Общий вид экспозиции

Мифы проявляют себя облеченными в чувственную форму абстрактными идеями, воспринимаемыми как непосредственная реальность. Образное, иррациональное, многозначное мифологическое сообщение при подробном рассмотрении его с позиций рационального дискурса обнаруживает в себе иронические и метафорические высказывания, метонимии и прочие логически выстроенные конструкции, иными словами оно является риторическим. Такой тип послания особенно эффективно достигает своих целей, обращаясь к массовому сознанию, лишенному индивидуальности, склонному к пассивному восприятию, то есть сознанию, подобному мифологическому.

Литература

1. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. – М.: Наука, 1987. – 217 с.
2. Барт Р. Избр. раб.: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989.
3. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление / пер. с фр.; под ред. В. К. Никольского, А. В. Киссина. – Изд. 2-е. – М.: Красанд, 2012. – 337 с.
4. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. – М.: Республика, 1994. – 384 с.
5. Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2004. – 703 с.

6. Маклюэн Г. М. Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. – М.: Канон-пресс, 2003. – 464 с.
7. Мирча Элиаде. Тайные общества: Обряды инициации и посвящения. – СПб.: Университет. кн., 1999. – 356 с.
8. Флюссер В. За философию фотографии. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. – 146 с.
9. Юнг К. Г. О современных мифах. – М.: Практика, 1994. – 251 с.

References

1. Golosovker Ya. E. Logika mifa. – M.: Nauka, 1987. – 217 s.
2. Bart R. Izbr. rab.: Semiotika. Poetika. – M.: Progress, 1989.
3. Levi-Bryul L. Pervobytnoe myshlenie / per. s fr.; pod red. V. K. Nikolskogo, A. V. Kissina. – Izd. 2-e. – M.: Krasand, 2012. – 337 s.
4. Levi-Strocs K. Pervobytnoe myshlenie. – M.: Respublika, 1994. – 384 s.
5. Lotman Yu. M. Cemiosfera. – SPb.: Iskusstvo-SPB, 2004. – 703 s.
6. Maklyuen G. M. Ponimanie media: vneshnie rasshireniya cheloveka / per. s angl. V. Nikolaeva. – M.: Kanon-press, 2003. – 464 s.
7. Mircha Eliade. Taynye obshchestva: Obryady initsiatsii i posvyashcheniya. – SPb.: Universitet. kn., 1999. – 356 s.
8. Flyusser V. Za filosofiyu fotografii. – SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2008. – 146 s.
9. Yung K. G. O sovremennykh mifakh. – M.: Praktika, 1994. – 251 s.

УДК 791.43/.45; 7.071.2

ФЕНОМЕН ПРАВДЫ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ

Светлакова Елена Юрьевна, кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: luna-65@list.ru

В статье рассматривается феномен правды и достоверности документального кинематографа. Основное внимание уделяется теоретической базе в области этого явления, анализируются творческая деятельность братьев Люмьеров и Роберта Флаэрти, Дзиги Вертова и Жана Руша, движений «Синема-верите», «Дзига Вертов», «Реальное кино».

Ключевые слова: документальный фильм, режиссёрские методы, группа «Дзига Вертов», «Синема-верите», мокьюментари, метод наблюдения, «Реальное кино», художественная правда, «Киноглаз», конструирование события, прямое кино.

THE PHENOMENON OF TRUTH IN DOCUMENTARY FILMS: THE HISTORICAL AND CULTURAL ASPECT

Elena Yu. Svetlakova, PhD in Philosophy, Associate Professor, Head of Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: luna65@list.ru

The article examines the phenomenon of truth and authenticity of documentary cinema. The main attention in the article is given to the theoretical basis in the field of this phenomenon, the creative activity of Br. Lumierov and Robert Flaherty, Dziga Vertov and Jean Rush, “Cinema-Verite” movement, Dziga Vertov, “Real Cinema” is analyzed.

Keywords: documentary film, directing methods, “Dziga Vertov” group, “Cinema-Verite”, mockumentary, observation method, “Real movie”, artistic truth, “Kino-eye”, design events, direct movie.

В этой статье мы проанализируем статус правды в документальном кино, который является весьма неустойчивым и противоречивым. Споры о достоверности документа ведутся несколько десятков лет. Разумеется, изучая феномен правды в кино нельзя обойтись без такого понятия, как «Киноправда» Дзиги Вертова и его преемников – представителей французской группы «Синема-верите» (правдивое кино) и «Дзига Вертов», манифестов «Реального кино» (Виталий Манский), а также такого понятия как «мокьюментари».

Интерес к этой теме возник из практических соображений. Студенты кафедры фотовидеотворчества пробуют свои силы в самых разных жанрах кино и фотографии, но опыт показывает, что наиболее успешными в плане фестивальных историй являются документальные видеоочерки. Игровые жанры требуют больших материальных затрат, работы в команде и многого другого, а вот авторская документалистика может стать относительно малобюджетным средством интеллектуального и творческого роста студентов. Нередко фильмы студентов кафедры фотовидеотворчества являются не вполне художественными и осмысленными. Возможно, рассмотренные в статье вопросы правды в киноискусстве помогут

им разобраться в природе документального творчества. Документальное кино уступает телевидению в информативности, игровому кино в эмоциональности, но у него есть и несомненный плюс – расширение культурных горизонтов и миропонимания.

В кинематографе мир предстает запечатленным документально. С появлением документального кино мы получили «матрицу реального времени» (термин Андрея Тарковского). Кадр является эквивалентом действительности.

На протяжении всей истории кинематографа ведутся споры о правде и вымысле в кино, о возможности доверия хронике, об эстетике достоверного, о взаимодействии реального факта и «кинофакта». Конечно, документальный кадр отождествляется с реальностью и даже воспринимается ее слепком, но, с другой стороны, не отменяется интерпретирующая роль режиссёра-документалиста. Сравнение взглядов о мере правдивости экранной картинки, которые выражали режиссёры самых разных направлений документального кино, позволяет выявить логику эволюции концепции «правды» документального кадра.

Некоторые аспекты этой проблемы исследовались в работах Г. Прожико «Концепция общего плана в экранном документе», Л. Джулай «Документальный иллюзион», Л. Рошаля «Мир и игра» и «Эффект скрытого изображения» и др. К теме правды в кино часто обращается доктор искусствоведения, профессор ВГИКа Сергей Дробашенко. В 1967 году вышла книга «Правда кино и “киноправда”». По страницам зарубежной прессы». В 1972 году Сергей Дробашенко написал книгу «Феномен достоверности: очерки теории документального фильма», в 1986 – «Пространство экранного документа».

Но прежде чем начать историко-культурный анализ феномена правды, дадим определение художественной правды и обозначим её критерии.

Известный ученый Юрий Боров для определения художественной правды использует высказывания Хемингуэя и Бабея: «Художественная правда – “нечто действительно правдивое, а иной раз и более правдивое, чем сама правда” (Хемингуэй. Т. 1. с. 20). И. Бабель заметил, что хорошо придуманной истории незачем походить на жизнь: жизнь изо всех сил старается походить на хорошо придуманную историю. Художественная правда не тождественна правдоподобию (простой похожести на жизнь))» (см. [3, с. 131]).

Критерий художественной правды предусматривает неискаженное воссоздание действительности, отражение сущности, выражение общего через единичное, слияние объективного и субъективного, чувственную

конкретность, неповторимость, что является специфическим признаком качества правды в искусстве. Понятие художественной правды, таким образом, объединяет в себе множество различных свойств художественной деятельности.

До Второй мировой войны документальный кинематограф развивался в русле кинодокумента под влиянием стилистики фильмов братьев Люмьеров и Роберта Флаэрти. Люмьеровская репрезентация реальности представляла собой статичный взгляд, фиксирующий непостановочные моменты. Эта модель стала поворотной в культурной парадигме того времени.

Новаторство американского документалиста Роберта Флаэрти заключалось в том, что его фильмы были сняты методом длительного наблюдения за героем. Действительно режиссёр искал правду в безмонтажном плане, где ничто не уходило от взгляда и время съёмки совпадало с реальным временем. При этом фильмы Р. Флаэрти часто сделаны методом реконструкции события. По просьбе режиссера герои повторяли пережитые действия перед камерой. Режиссёр даже ввёл такое понятие как «слегка намеченный сюжет». Такой вроде бы уход от правды, был обусловлен техническими сложностями, связанными с экономией плёнки.

В дальнейшем под влиянием социальных и политических потрясений Второй мировой войны хроника стала ангажированной. Именно из-за влияния на неё пропаганды ключевая идея документального кино — объективность — была поставлена под сомнение.

В 30-е годы XX века талантливый документалист Германии Лени Рифеншталь в корне меняет манеру и стиль документальной съёмки, она часто использует ракурсы, панорамы, замедленную и параллельную съёмку с нескольких камер, особые приёмы монтажа, к тому же создаёт особую авторскую эстетику — мокьюментари, стиль, который внешне соответствует документалистике, но является специально «замаскированным под действительность». Больше Лени Рифеншталь знают как оператора Гитлера, её выдающийся документальный фильм «Триумф Воли» стал революцией в области техники съёмки и хрестоматийным примером самого популярного пропагандистского фильма в истории. Однако вне зависимости от идеологической направленности Лени Рифеншталь революционно преобразовала кинематографический язык, развивая традиции советского режиссёра Дзиги Вертова.

С Дзиги Вертова начинается непримиримый спор между правдой экрана и реальностью. Игровое кино называлось «фильмой», остальное — хроникой. Деление кино на «игровое» и «неигровое» вместо не вполне

корректного «художественное» и «документальное» первым ввел Дзига Вертов, режиссёр, которого привлекало все провокационное и эффектное. Искусство Дзига Вертова считал диверсией и происками капитализма: игра, актёры, декорации, сценарий – всё это иллюзия и обман. Литература и театр, становясь между жизнью и киноаппаратом, искажают ее. Дзига Вертов предлагает заменить искусство на «настоящую киноческую» хронику, что означало «стремительный обзор расшифровываемых аппаратом зрительных событий».

Для Вертова важно было снимать жизнь такой как она есть, без вмешательства в события и без предварительной организации съёмки. Одним из самых важных приёмов Д. Вертова является съёмка «жизни врасплах». Он считал, что поток образов должен быть быстрым и стремительным, недаром его считают изобретателем клипового монтажа. Проблема заключалась в том, что правда Дзиги Вертова должна была иметь форму. В манифесте «Мы» он предложил структуру фильма, основанную на законах музыкального произведения.

При этом сама организация материала, активное использование разнообразных приёмов съёмки, в том числе обратной, сводило на нет заявленную декларацию объективной фиксации реальности. Теоретик кино Виктор Шкловский говорил, что «неигровой» фильм означает «монтажный»: если «выдуманность» изгоняется из кадров, то «сделанность» уходит на монтаж «правд». Виктор Шкловский, считал, что первичной целью кинематографа является не вещь, выставленная перед камерой, а позиция, точка зрения, с которой камера фиксирует эту вещь: «Кинематограф требует... смыслового движения так же, как литература требует слов». Виктор Шкловский также утверждал, что хроникально-документальное кино должно давать факт, точно обозначенный, «подписанный» [7, с. 34].

Теория «жизни врасплах» Вертова возродилась в различных кинодвижениях 50–60-х годов, когда экранная публицистика под влиянием телевидения потянулась к репортажности. Термин «Киноправда» лег в название советского киножурнала 20-х, а в 60-е был популяризирован французской «Новой волной», стал кредо документалистов разных стран. Основной чертой метода «Синема-верите» (киноправда) являлась передача авторского взгляда человеку с улицы, а режиссёру отводилась роль манипулятора, который выбирал необходимый ракурс и нужного человека из толпы, вырезал из потока слов подходящие реплики, так он исследовал реальность без своего особого вмешательства.

Если для Дзиги Вертова новый взгляд на историю ассоциировался с возможностью рассматривать события через объектив киноаппарата,

то представители группы «Синема-верите» обращались к мнению простого человека с улицы. Так, в 1961 году во Франции документалист и представитель французской новой волны и группы «Синема-верите» Жан Руш снял фильм, очень похожий на обычный социологический опрос «Хроника одного лета», в котором останавливал простых парижан и задавал вечный вопрос: «Вы счастливы?». Надо сказать, что речь героев в фильмах представителей «Синема-верите» играла не меньшую роль, чем изображение.

Основными характерными чертами стиля «Синема-верите» были: синхронная съемка привычной и скрытой камерой (без использования штатива), метод невмешательства и спонтанности развития действия (как результат – чувство достоверности происходящего), метод наблюдения. «Синема-верите» базировалось на кинонаблюдении, так же как фильмы Д. Вертова и Р. Флаэрти, но визуальный ряд фильмов «веритешников» обогащён синхронной записью звука – предвестником репортажей на телевидении. Движение «Синема-верите» было во многом обусловлено появлением легкой и бесшумной съемочной аппаратуры и высокочувствительной пленки.

Декларируемые Жаном Рушем принципы съемки фильма заключались в работе малыми группами методом наблюдения с максимально близким взаимодействием режиссёра и героя фильма. Кстати, режиссёр часто одновременно выступал в роли оператора.

Документалисту и этнографу Жану Рушу принадлежат термины «film-seen» (киновидеть), «film-observation» (кинонаблюдать) и «film-think» (кинодумать). Мечтой режиссёра было совместить чувственную камеру Роберта Флаэрти с механическим глазом Дзиги Вертова. Исследователь реализма и различных съёмочных и монтажных техник Дзига Вертов искал киноправду в монтаже, в парадоксальном сочетании кадров. А Роберт Флаэрти искал правду в длительном наблюдении и конструировании события, у него камера была наблюдателем, тоже «киноглазом», но чтобы не тратить много плёнки на долгие наблюдения за Нануком, он просит его повторять за ним какие-то вещи. Он режиссировал реальную действительность, расставлял мизансцены как режиссёр в театре. Стали ли его фильмы от этого менее правдивыми? Ничуть [6].

Можно сказать что вся документалистика вышла из работ Флаэрти и Вертова, они снимали «киноправду», но у каждого она была своя. Содержание фильмов Флаэрти и Вертова было разным: Флаэрти снимал романтические фильмы о жизни людей в далеких странах, а у Вертова кроме

романтики были ещё и социальные задачи. «Гении – Флаэрти и Вертов, им мы обязаны всем. Вертов и Флаэрти задали киновопросы на все времена: может ли быть жизнь (реальность) поставленной (Флаэрти, stage reality) или реальность схваченной врасплох (Вертов)», – писал Жан Руш, документалист, который соединил и синтезировал в своём творчестве теории Д. Вертова и Р. Флаэрти. «Когда мы – мои друзья и я – надеемся открыть что-нибудь новое, – заявлял Жан Руш, доктор философии, – то вдруг обнаруживается, что в 20-е или 30-е годы Дзига Вертов изобрел все это в теории и доказал на практике. Для меня Вертов открыл все. Все современное кино вышло из его фильмов». Жан Руш видел в «киноправде» не столько средство выявления авторской позиции, сколько режиссерскую тактику «съемки врасплох». Такое отношение к факту роднило Д. Вертова с левовским направлением «фактовиков». Вклад Руша связан с применением метода ручной камеры. Киноправда помогла вновь внушить уважение к факту, показала силу кинематографа в его уникальной возможности запечатлеть неповторимое [6].

Со временем Жана Руша привлекает «direct cinema» – прямое кино, направление которое станет его основной методологией: «Для меня как этнографа и фильммейкера почти нет границы между документальным и игровым кино. Кино – искусство двоякое, это уже переход от реального мира к воображаемому» [5].

Дзигу Вертова впоследствии назовут своим учителем Жан-Люк Годар и Франсуа Трюффо, Гуальтьеро Якопетти и Годфри Реджио, режиссёры группы «Догма» и мн. др. В том числе российский документалист, организатор фестиваля «Артдокфест» Виталий Манский.

Называя себя наследником вертовской «киноправды» и традиций «Синема-верите», документалист опубликовал в 2005 году манифест «Реальное кино», в котором были изложены его основные принципы, в том числе отсутствие всяческих ограничений, в том числе моральных. По большому счёту режиссёр фактически воспроизвел основные положения вертовского манифеста, призывая, к отказу от сценариев и реконструкций событий в пользу фиксации действий, происходящих непосредственно перед камерой.

Понятие «документальное кино» всегда было синонимом таких понятий, как «достоверность» и «правда», но «правда и ничего кроме правды» не является единственным знаком качества документалистики. «Чистая правда» остаётся на видеорегистраторах, а любой документальный фильм всегда является субъективным взглядом автора. Как писал Херцог

Вернер, «можно было бы сказать, что телефонный справочник Манхэттена, где четыре миллиона номеров, фактически верная, точная информация, – и есть “книга книг”. Но это же неправда. Она не дает вдохновения, озарения, не рождает поэтических откровений, эта “книга” не позволяет вам отвлечься от сухих фактов, воспарить над обыденной реальностью. Факты обладают лишь нормативной силой – они формируют нормы. А истина дает озарение. Именно это меня интересует, этого я ищу...» [4].

Авторская позиция проявляет себя в выборе точки зрения, в композиции, монтаже, ракурсах и во многих других деталях. «В сущности, кино не может быть ни “действительным”, ни “реальным” (все это лишь обозначения трендов, попытка закрепить за ними “торговые марки”). В кино как искусстве мы имеем дело с реальностью авторской. Независимо от того, из чего творец ее производит – из постановки, из документальной фиксации, – он работает скульптором. Создатель неизбежно что-то отсекает, иногда месит в монтаже – так возникает художественный мир автора – его реальность, изготовленная из физической. С этой средой мы и имеем дело. В данном отношении документальное кино, как его ни назови, какие течения ни подразумевай, коварнее игрового (коварнее всего), поскольку оно выдает нам режиссерскую реальность за объективную», – пишет Виктория Белопольская [2].

Итак, подводя итоги, можно сказать следующее: проанализировав феномен правды и творчество режиссёров документалистов, заинтересованных в её поиске, можно выделить три основные координаты, обозначенные фамилиями авторов – ДЗИГА ВЕРТОВ – РОБЕРТ ФЛАЭРТИ – ЖАН РУШ. Приёмы съёмки этих режиссёров разные. Роберт Флаэрти поэтизировал жизнь простого человека, сделав основным метод наблюдения, он разрушил стену, разделяющую снимающего и участников съёмки. Уникальность его метода состояла в умении «входить в событие», что позволяло показывать жизнь людей изнутри, достигать предельной достоверности, пусть немного «поставленной». Дзига Вертов решал пропагандистские задачи. Воплощением его мечты о том, что камера изменит градус человеческих отношений и герой станет соавтором фильма, стали фильмы Жана Руша. Жан Руш боготворил этих режиссёров, он не только воплотил в своём творчестве их методы работы, но и доказал на примере своего творчества что на самом деле не столь важно, что делает документалист – снимает, не вмешиваясь в событие, или задаёт ему тон. В результате главным остаётся авторское высказывание, его мысли о мире и человеке, не зависимо от жанра и вида фильма.

Методом изображения реальности в документальном кино со времён братьев Люмьеров остаётся кинонаблюдение за определёнными событиями и героями в авторском восприятии, метод, который более пятидесяти лет назад выдвинул документалистику в авангард мирового неигрового кино.

«Правда – как жизнеподобие экрана, схожесть с жизнью – это, на мой взгляд, необходимый, но самый первый и самый тонкий слой искусства экрана. Это просто точка отсчета, ключ к шкатулке. Ведь что такое достоверность, документальность, хроникальность, правда экрана? Это все пустое, если не знать, что ты хочешь сказать своей правдой», – писал режиссёр Алексей Герман [1].

Литература

1. Алексей Герман: «Правда – не сходство, а открытие» [Электронный ресурс] // Искусство кино. – 2001. – № 12 (дек.). – URL: <http://kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article8>.
2. Белопольская Виктория. Добровольная смерть автора [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kinoteatrdoc.ru/press.php?id=63>.
3. Боров Ю. Б. Эстетика [Электронный ресурс]: учебник. – М.: Высш. шк., 2002. – 511 с. – URL: http://independent-academy.net/science/library/borev_estetika/index.html.
4. Вернер Херцог: «Всем, кто делает кино, придется перетаскивать корабль через гору». Мастер-класс на фестивале «Послание к человеку» [Электронный ресурс] // Искусство кино. – 2016. – № 11 (нояб.). – URL: <http://www.kinoart.ru/archive/2016/11/verner-khertsog-vsem-kto-delaet-kino-pridetsya-peretaskivat-korabl-cherez-goru>.
5. Головнев Иван Андреевич, 2011. Беседа 5. Кино-этнография Жана Руша. Мат-лы к беседе: Cine-ethnography, University of Minnesota Press, 2003. Фильмы: «Ягуар» (1967), «Хроника одного лета» и др. [Электронный ресурс]. – URL: http://ethnofilm.ru/uploads/media/besedi_ob_etnokino_5_01.pdf.
6. Грачева Елена. Жизнь и кино Роберта Флаэрти [Электронный ресурс] // Сеанс: журн. – URL: <http://seance.ru/n/32/portret-flaerty/zhizn-ikino-roberta-flaerti>.
7. Дзига Вертов. Ст., дневники, замыслы [Электронный ресурс] / ред.-сост., авт. вступ. ст. и прим. С. Дробашенко. – М.: Искусство, 1966. – 320 с., ил. – URL: <http://tehne.com/library/dziga-vertov-stati-dnevniki-zamysly-moskva-1966>.

8. Медведев Максим. Дзига Вертов. Ловец звуков, или Доктор Франкенштейн [Электронный ресурс] // Частный корреспондент. – URL: http://www.chaskor.ru/article/2_yanvaryadziga_vertov_lovets_zvukov_ili_doktor_frankshtejn_21721.
9. Цивьян Юрий, Хитрова Дарья. Дзига Вертов и другие кинолюбители [Электронный ресурс] // Виктор Писарев: блог. – URL: <http://bump.ru/page/adaptive/id33304/blog/57715>.

References

1. Aleksey German: “Pravda – ne skhodstvo, a otkrytie” [Elektronnyy resurs] // Iskusstvo kino. – 2001. – № 12 (dek.). – URL: <http://kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article8>.
2. Belopolskaya Viktoriya. Dobrovol’naya smert’ avtora [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.kinoteatrdoc.ru/press.php?id=63>.
3. Borev Yu. B. Estetika [Elektronnyy resurs]: uchebnik. – M.: Vyssh. shk., 2002. – 511 s. – URL: http://independent-academy.net/science/library/borev_estetika/index.html.
4. Verner Khertsog: “Vsem, kto delaet kino, pridetsya peretaskivat’ korabl’ cherez goru”. Master-klass na festivale “Poslanie k cheloveku” [Elektronnyy resurs] // Iskusstvo kino. – 2016. – № 11 (noyab.). – URL: <http://www.kinoart.ru/archive/2016/11/verner-khertsog-vsem-kto-de-laet-kino-pridetsya-peretaskivat-korabl-cherez-goru>.
5. Golovnev Ivan Andreevich, 2011. Beseda 5. Kino-etnografiya Zhana Rusha. Mat-ly k besede: Cine-ethnography, University of Minnesota Press, 2003. Fil’m: “Yaguar” (1967), “Khronika odnogo leta” i dr. [Elektronnyy resurs]. – URL: http://ethnofilm.ru/uploads/media/besedi_ob_etnokino_5_01.pdf.
6. Gracheva Elena. Zhizn’ i kino Roberta Flaerti [Elektronnyy resurs] // Seans: zhurn. – URL: <http://seance.ru/n/32/portret-flaerty/zhizn-ikino-roberta-flaerti>.
7. Dziga Vertov. St., dnevniki, zamysly [Elektronnyy resurs] / red.-sost., avt. vstup. st. i prim.S. Drobashenko. – M.: Iskusstvo, 1966. – 320 s., il. – URL: <http://tehne.com/library/dziga-vertov-stati-dnevniki-zamysly-moskva-1966>.
8. Medvedev Maksim. Dziga Vertov. Lovets zvukov, ili Doktor Frankenshteyn [Elektronnyy resurs] // Chastnyy korrespondent. – URL: http://www.chaskor.ru/article/2_yanvaryadziga_vertov_lovets_zvukov_ili_doktor_franke nshtejn_21721.
9. Tsivyan Yuriy, Khitrova Darya. Dziga Vertov i drugie kinolyubiteli [Elektronnyy resurs] // Viktor Pisarev: blog. – URL: <http://bump.ru/page/adaptive/id33304/blog/57715>.

**МЕТОДИКА ИЗУЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ
«КИНО-, ВИДЕОМОНТАЖ»
НА ПРИМЕРАХ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫХ РАБОТ
ЛЬВА ВЛАДИМИРОВИЧА КУЛЕШОВА**

Баженов Александр Степанович, старший преподаватель, кафедра фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, Россия). E-mail: recnbrb@yandex.ru

В статье описываются монтажные эксперименты советского режиссёра Льва Владимировича Кулешова, которые являются методическими рекомендациями для студентов, занимающихся съёмкой фильмов, анализируется роль монтажа в киноискусстве, приводятся примеры практических творческих заданий по дисциплине «Кино-, видеомонтаж» для студентов кафедры фотовидеотворчества.

Ключевые слова: монтаж, Лев Кулешов, съёмочные задания, «творимая земная поверхность», эксперимент, киноплёнка, кадр, «эффект Кулешова», монтажное мышление, крупность плана, сюжет.

**METHODICS FOR STUDYING THE DISCIPLINE
“FILM AND VIDEO TAPE EDITING” ON THE EXAMPLES
OF LEV V. KULESHOV’S EXPERIMENTAL WORKS**

Aleksander S. Bazhenov, Sr Instructor, Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail:

The article describes the film editing experiments of Lev V. Kuleshov, the Soviet director, which are the methodical recommendations for the students who are engaged in shooting of movies. Also the author analyzes the editing role in film art, and gives the examples of practical creative tasks on the discipline “Film and video tape editing” for the students of Department of photo and video arts.

Keywords: cutting, Lev Kuleshov, shooting tasks, “The created land surface”, experiment, film, shot, “Kuleshov’s effect”, film editing thinking, plan fineness, plot.

Кафедра фотовидеотворчества Кемеровского государственного института культуры начала свою деятельность более 40 лет назад. Основными специальными дисциплинами были и остаются предметы, связанные с профессиональной деятельностью видеооператора, режиссера, сценариста, фотографа, такие как съёмочное и сценарное мастерство, режиссура фильма, фотомастерство и, конечно, кино-, видеомонтаж как заключительный этап создания любого фильма.

До начала 90-х годов XX века на кафедре кинофотомастерства активно работали лаборатории кино- и проекционной техники, обработки киноплёнки – так называемые лаборатории «мокрого процесса» и, конечно, монтажные лаборатории, оборудованные по последнему слову техники. Монтажная лаборатория была оснащена громоздкими монтажными столами, где студенты вручную склеивали кадры своих курсовых и дипломных фильмов с помощью клея или скотча специальными устройствами под названием «монтажный пресс». Процессы обработки киноплёнки и монтажа фильма занимали тогда колоссальное количество времени в учебном процессе. Новые *технологии* значительно упростили работу над созданием фильма, при этом основные, базовые принципы и законы монтажа остались прежними.

Монтаж в искусстве и в любой другой интеллектуальной деятельности человека всегда предполагает использование метода сопоставления. Виктор Шкловский объясняет монтаж просто – как «избирательность видения и как универсальный принцип культуры».

Советская теория монтажа включала в себя теоретические работы режиссёров, чьи имена получили известность на Западе. Это Лев Кулешов, Дзига Вертов, Всеволод Пудовкин и Сергей Эйзенштейн.

Родоначальником киномонтажа по праву считают режиссёра, педагога, основателя госкиношколы (сегодня ВГИК) Льва Владимировича Кулешова. Л. В. Кулешов был первым, кто склеил крупный план актёра Ивана Мозжухина с тремя разными по эмоции кадрами – с тарелкой супа, с гробом ребенка, с девушкой. Создалось впечатление, что лицо Мозжухина, изначально не выражающее никаких эмоций, в сознании зрителей удивительным образом стало менять своё выражение. Знаменитый эффект заключался в том, что при монтаже двух кадров, поставленных рядом, достигается новый смысл. «Открытие ошеломило меня. Я убедился в величайшей силе монтажа. Монтаж – вот основа, сущность построения кинокартины!» – восторженно писал Лев Кулешов [1, с. 286]. Для Кулешова единицей монтажа был не кадр, а стык. Что выражает лицо на экране –

голод, желание или скорбь, – определяет не кадр с этим лицом, а склейка с другими кадрами (рис. 1).



Рисунок 1. Эффект Кулешова

С тех далёких пор монтаж стал основным средством киновыразительности, можно сказать, основой киноязыка. Парадокс заключался в том, что только в 1962 году в Париже режиссёр узнал, что его монтажный опыт за границей именуется «эффект Кулешова». Так же как и Сергей Эйзенштейн, Лев Кулешов трактовал китайский иероглиф как модель кинокадра, который одновременно является и текстом, и изображением, и образом, передающим целостное понятие. Лев Кулешов показал, как работает человеческое сознание, как происходит процесс восприятия, продемонстрировал, что комбинация двух разных кадров может дать «нечто новое, то, чего в этих кадрах нет» и описал этот эффект. Знаменитый «эффект Кулешова» является основой языка кино и одним из съёмочных заданий для студентов различных вузов и киношкол страны по дисциплине «Кино-, видеомонтаж». «Эффект Кулешова» базируется на особенностях человеческого мозга воспринимать части целого его свойствами целого. Например, видимый оттенок серого цвета зависит от того, с какими

цветами он соседствует и пр. Наше мышление полностью строится на методе сопоставления. А использование метода сопоставления собственно и является монтажом.

Возможность додумывать кадры, наполнять их новыми смыслами является полезным практическим упражнением, формирующим творческое воображение студента. Особенность нашего мышления состоит в том, чтобы во всём искать связь. Эту особенность необходимо хорошо знать и использовать будущему специалисту. Повторяя эксперименты Льва Кулешова, студенты понимают и осознают значение монтажа в кинематографе (рис. 2).



Рисунок 2. Упражнение «Эффект Кулешова» студентки 1-го курса кафедры фотовидеотворчества КемГИК Дарьи Пернер

Ещё один эксперимент Кулешова «творимая земная поверхность» позволяет превращать настоящие города в вымышленные. Простая склейка дальнего плана с интерьером из другой локации способствует ощущению возникновению нового виртуального мира. Используя «творимую земную поверхность» можно склеить кадр любой локации с вымышленным миром, таким образом, появляется возможность соединить персонажей, снятых в разном времени и разных местах, получив последовательное повествование. Благодаря использованию этого принципа можно создавать фантастические локации в работах. «Создание несуществующего пейзажа из кусков, снятых в разных местах, то есть он снимает идущие ноги в разных местах мира (Америка, Франция, Москва), при этом монтирует их так, что невозможно определить, что они сняты в разных местах. Главный вывод – нужно уметь правильно организовать и направить действие актеров в соседних кадрах, тогда в сознании зрителя сложится впечатление единого пространства, а действия героев в этом пространстве будут восприняты как продолжающиеся непрерывно» [1].

Практическое задание заключается в следующем: снять небольшой сюжет, объединённый единством действия из кадров, заснятых в разных эффектных местах, но смонтированных так, чтобы у зрителей возникла иллюзия того, что действие разворачивается в одном месте.

Кроме различных экспериментов, таких как «творимая земная поверхность», «творимый человек», «танец» (когда единое действие выполняется разными людьми), Лев Кулешов описал крупности планов, разработал основные монтажные системы и законы монтажа, которые актуальны и по сей день. Одним из важных заданий является «раскадровка сценария», которая представляет собой визуализацию литературного произведения. Здесь студенты учатся различать основные крупности плана, предложенные Львом Кулешовым а также пытаются рассказать историю с помощью кинокадров. «Раскадровками» называют последовательность всех нарисованных кадров будущего фильма с крупностью плана, длительностью, звуком и методами съемки. Это задание очень похоже на создание комиксов и является популярным в различных киношколах. Цель занятия – освоение студентом основных крупностей планов. Существует несколько систем деления на монтажные планы, которые тоже разработал в начале XX века Лев Кулешов. Исходя из формулы Протагора «Человек есть мера всех вещей», режиссёр выделил шесть крупностей плана: деталь, крупный, первый средний (герои сняты выше пояса), второй средний (герои сняты по колени), общий и дальний. Для зрительского

восприятия комфортен монтаж, в котором крупность плана меняется не слишком резко (например, от дальнего плана – к детали), но при этом довольно легко смотрится переход по крупности через план, от крупного ко второму среднему, от первого среднего к общему [2].

Кулешова называют патриархом, мэтром, родоначальником. Его учениками были выдающиеся режиссеры: В. Пудовкин, Б. Барнет, М. Калатозов. Они написали в предисловии к его книге «Искусство кино»: «Мы делаем картины, Кулешов сделал кинематографию».

Литература

1. Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино. – М., 1975. – 303 с.
2. Светлакова Е. Ю. Режиссура аудиовизуальных произведений: учеб. пособие для вузов. – Кемерово: КемГУКИ, 2011. – 156 с.

References

1. Kuleshov L., Khokhlova A. 50 let v kino. – M., 1975. – 303 s.
2. Svetlakova E. Yu. Rezhissura audiovizual'nykh proizvedeniy: ucheb. posobie dlya vuzov. – Kemerovo: KemGUKI, 2011. – 156 s.

УДК 79.01/.09; 7.097; 908

ШАХТЁРЫ КУЗБАССА НА ЭКРАНЕ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР

Светлаков Юрий Яковлевич, профессор кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, Россия). E-mail: svetlakov38@mail.ru

В статье рассматриваются фильмы о шахтёрах, снятые в Кузбассе (1930–1990 годы), анализируются кадры кинохроники, документы, связанные со съёмками шахтёров Кузбасса, рассматриваются особенности работы кинооператоров Новосибирской студии кинохроники, выпуски киножурналов «Сибирь на экране».

Ключевые слова: кинодокументы, кинолетопись Кузбасса, архив кинофотодокументов, «Сибирь на экране», кинооператор, шахтёры, кинопроизводство, кинофабрика «Союзкино», «Киносибирь», операторская работа, журнал, сюжет.

KUZBASS MINERS ON THE SCREEN: HISTORICAL REVIEW

Yuriy Ya. Svetlakov, Professor of Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).
E-mail: svetlakov38@mail.ru

The article considers the films about miners shot in Kuzbass (1930-1990), analyzes the newsreel shots, and documents connected with shooting Kuzbass miners. Also the author considers the work features of cameramen of the Novosibirsk newsreel studio and newsreels releases “Siberia on the screen”.

Keywords: film documents, Kubass film chronicle, archive of film documentary and photographs, “Siberia on the screen”, cameraman, miners, film production, “Soyuzkino” film studio, “Kinosibir”, camerawork, magazine, plot.

В своё время я занимался поисками кинодокументов из истории Кузбасса. Ещё в 1967 году, когда по Центральному телевидению был показан 50-серийный фильм «Летопись полувека», где в одной из серий промелькнуло на экране несколько кадров о Кузбассе, у меня возникла мысль: по возможности собрать сохранившиеся кинокадры о городах, шахтах и заводах нашей области. И не просто собрать, а исследовать, где, кем и когда это снято, и рассказать об этом зрителям. Работа оказалась долгой и кропотливой. Лишь в 1974 году на Кемеровском телевидении появилась постоянная рубрика «Кинолетопись Кузбасса». Несколько передач было посвящено истории шахт Кузбасса. Удалось, например, разыскать довольно много кадров о знаменитой шахте первых пятилеток «Коксовая», найти некоторых людей, снятых в этих кадрах, и пригласить их в студию.

Когда в качестве исторического источника привлекается кинодокумент, перед исследователем встаёт великое множество неразрешимых задач. На кинокадре, в отличие от фотографии, с обратной стороны не указано, где снято, когда и кто снят. Когда в руки попадает безымянная лента, она требует не только исторических знаний, но и знаний в области искусства, орфографии, этнографии и других наук. Усложняет исследование кинодокумента и тот факт, что «для истории» специально никто не снимает, одно и то же событие разные операторы и режиссёры увидят по-разному. Возникает ещё один вопрос – не только кто снимал, но и как? Вопросы вроде бы простые: Кто? Что? Где? Когда? Как? А ответить на них порою просто невозможно.

Поиск фильмов и документов, снятых в Сибири, я вёл в архивах и музеях Москвы и Ленинграда, Новосибирска и Томска, Красноярска и Кемерово, встречался с кинооператорами и участниками съёмок. Уточним, что игровых фильмов, подобных «Большой жизни» или «Донецким шахтёрам», о кузбасских шахтёрах у нас пока нет.

Надо сказать, что работа кинооператора во все времена была непростой. Надо было обладать силой грузчика – киноаппарат «Дебри» весил 12 килограммов. Надо было иметь удивительную реакцию, чтобы с помощью одного только объектива с фокусным расстоянием 50 мм успеть зафиксировать события. Поэтому на эту работу могли отважиться только одержимые, влюблённые в профессию кинооператора люди.

В 30-е годы киносъёмки велись центральными киноорганизациями и носили случайный характер. Остро ощущалось отсутствие собственного кинопроизводства в Сибири. В начале 30-х годов сибирская кинохроника была лишь отделом кинофабрики «Союзкино», затем была выделена в самостоятельную единицу и стала единственной студией кинохроники от Урала до Дальнего Востока. В сферу её деятельности входили киносъёмки на территории нынешних Новосибирской, Томской, Омской, Кемеровской, Тюменской областей, Красноярского и Алтайского краёв. Центральное место занимали сюжеты с важнейших строек Сибири: Кузнецкстроя, «Сибкомбайна», шахт Прокопьевска.

Всего три года – с 1926 по 1929 год – до слияния с «Союзкино» просуществовало акционерное общество «Киносибирь». О художественном уровне фильмов, создаваемых «Киносибирью», судить трудно, так как почти ни одна из картин не сохранилась. По отзывам современников и рецензиям в газетах и журналах того времени они были не хуже, а иногда и лучше («Красный газ», «Избушка на Байкале», «Тунгус с Хенычара»), чем фильмы, снятые центральными студиями.

В ответ на призыв директора «Киносибири» Г. В. Алтайцева в Сибирь едут ведущие работники советской кинематографии. Среди них: Евгений Иосифович Славинский, один из первых русских кинооператоров. Он ещё в 1908 году снял фильм о плавании ледокола «Ермак», неоднократно снимал В. И. Ленина, снимал фильмы с участием В. В. Маяковского, был оператором фильмов «Пиковая дама» (1916), «Турксиб» (1926) и др. После окончания кинокурсов Чайковского приехал Григорий Цветков; Мануэль Большинцов – режиссёр ялтинской кинофабрики, позднее автор сценариев фильмов «Великий гражданин», «Крестьяне»; кинооператор из Одессы Александр Ажогин; Марк Местечкин – впоследствии ди-

ректор Московского цирка; Константин Кузнецов – кинооператор нашумевшего фильма «Бабы рязанские». Особенно привлекала зрителей актуальность тематики и свой сибирский материал. «Киносибирью» всего за три года было выпущено 6 полнометражных и 15 короткометражных фильмов как игровых, так и хроникальных, а также пропагандистских фильмов. В конце 1929 года вышел первый номер киножурнала «Сибирь на экране».

Осенью 1929 года в Прокопьевске на берегу старого русла реки Абы был заложен ствол одной из крупнейших по тому времени шахты «Коксовая». Кинохроника вряд ли снимала это событие. Лишь спустя два года были сняты первые кинокадры строительства шахты, которые положили начало кинолетописи важнейшей стройки первой пятилетки.

В Государственном архиве кинофотодокументов СССР я обнаружил киножурнал «Сибирь на экране» № 12 за 1931 год о строительстве шахты «Коксовая». Фильм был не звуковой, а то, что было снято, поясняли титры: «Ударная бригада тов. Чекунова им. 2 года соцсоревнования приняла встречный план», «Энтузиасты социалистической стройки. Инженер-комсомолец тов. Кузьмич». «Главный инженер комплекса – немецкий специалист Цильфельд». Вроде бы всё ясно. А вот кто снимал эту хронику? Таких титров нет.

В 30-е годы режиссёр Б. Булатов и оператор А. Ажогин снимали документальный фильм по заказу Сибугля и Уралмета – «Уголь – Металл». Как сообщает информационный бюллетень «Киносибири», картина посвящена урало-кузнецкой проблеме, в ней показана «переключка сибирского угля с уральской рудой».

Режиссёр Йорис Ивенс в Советском Союзе снимал почти год, собирал материал к фильму. Фильм, выпущенный в 1932 году студией «Межрабпомфильм», назывался «Песнь о героях» (рис. 1). Уже тот факт, что знаменитый голландский режиссёр Йорис Ивенс, впоследствии лауреат Международной премии мира, снимал в Кузбассе, знаменателен. Вместе с ним над фильмом работали сценарист Склют, оператор Александр Шеленков, позднее оператор таких фильмов, как «Вий», «Адмирал Ушаков», «Коммунист» и др. Текст «Песни о героях» написал поэт Сергей Третьяков, тот самый, по сценарию которого Эйзенштейн в театре Пролеткульта поставил «Мудреца», по его же сценарию были сняты такие фильмы, как «Соль Сванетии», «Хабарда» и др. С. Третьяков в 1937 году был репрессирован. Вероятно, по этой причине «Песнь о героях» – единственная картина Ивенса, снятая у нас в Советском Союзе, к сожалению, на долгое время была «законсервирована».

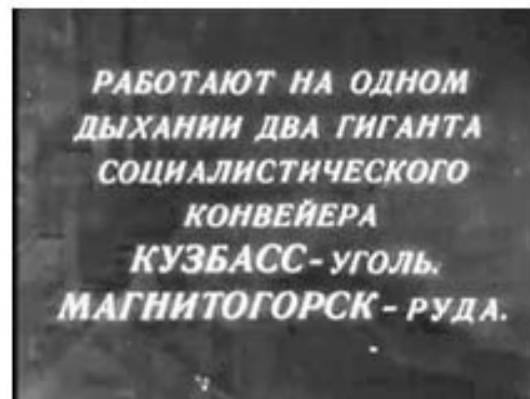


Рисунок 1. Кадры из фильма «Песнь о героях»

Только через 35 лет часть фильма, снятую в Прокопьевске, удалось приобрести в киноархиве и впервые показать зрителям Кузбасса. Органическое сочетание операторской работы А. Шеленкова, музыки Г. Эйслера и монтажа Й. Ивенса воссоздали достоверную картину работы горняков «Коксовой». В фильме показано, как горняки Прокопьевска проводят субботник по погрузке угля. В одном из кадров шахтёр пишет мелом на вагоне «Кузбасс – Магнитогорск».

«Песнь о героях» можно сравнить разве что с известным фильмом Дзиги Вертова «Симфония Донбасса». Съёмочная группа Ивенса жила в бараке, в таких же суровых условиях, как и рабочие, так что им даже было присвоено звание «Бригады ударного труда». По словам оператора фильма Шеленкова, на съёмках Ивенс то и дело восклицал: «Они герои, герои!»

В Прокопьевском краеведческом музее экспонируется большая фотография. Под фотографией надпись: «Лучшая ударная бригада на руднике в 1934–1936 годы. Бригадир Нефёдов Л. Р. Шахта 5–6». Но не бригада привлекла моё внимание, а киносъёмочный аппарат, осветительные приборы и люди, явно не горняцкой профессии. Кто они? Как попала эта фотография в музей? Михаил Георгиевич Елькин, в то время директор музея, сказал, что эту фотографию нашёл среди профсоюзных ведомостей в архиве отца, который был профоргом в бригаде Нефёдова.

М. Г. Елькин вспоминает: «Как мне рассказывал отец, приезжала из Москвы специальная киносъёмочная группа, которая делала фильмы об этой бригаде. Точно отец не помнит, кто это был, но он называл фамилию Роома, который подарил ему на память маленькую фотографию».

В 1930 году Абрам Роом поставил экспериментальный первый советский звуковой фильм «План великих работ», который был широко показан по всей стране. Оставалось только найти этот фильм. В фильмографии напротив названия «План великих работ» надпись: «Фильм не сохранился». В книге Н. Гращенковой «Абрам Роом» о «Плане великих работ» всего две-три строчки и никакой информации о том, где проходили съёмки.

В библиотеке ВГИКа нашлись документы, связанные со съёмками первого советского звукового документального фильма «План великих работ». Журнал «Пролетарское кино» № 5–6 за 1931 год в информации «Звуковая продукция советской кинопромышленности» сообщает: «Первая полнометражная звуковая фильма “Пятилетка” была сделана режиссёром А. Роомом на Ленинградской фабрике “Союзкино”. Фильм содержит пять частей (2000 метров). Стоимость 40–45 тысяч рублей». Сообщаются и другие сведения о фильме «План великих работ» («Пяти-

летка»): «Звуковой политпросветфильм, шесть частей, 1800 метров, режиссёр А. Роом, операторы Зандберг и Солодовников». В журнале «Пролетарское кино» № 10–11 за 1931 год в статье «Первый рейд звуковой передвижки» читаем, что фильм был показан по Сибири, в частности в Кузбассе – на Кузнецкстрое, Прокопьевском и Анжеро-Судженском рудниках.

В докладе на I Всесоюзной конференции по звуковому кино встретил любопытные строчки Дзиги Вертова: «Советская кинематография копирует заграничку, начала со звукоподражания, и А. торжественно и укоризненно мне говорил: “Вы, Вертов, конечно, человек упрямый и настойчивый. Но, поверьте мне, у вас решительно ничего не выйдет. Напрасная трата денег, напрасная потеря времени. Я пробовал, ничего не вышло. Не советую пробовать – у вас ничего не выйдет”».

В январе 1934 года о том, что крупнейшая в Европе шахта коксующихся углей вступила в строй, сообщил зрителям страны оператор Андрей Тарбеев своим сюжетом в «Союзкиножурнале» «Гигант Кузнецкого бассейна». Ещё один сюжет оператора Андрея Тарбеева из «Союзкиножурнала» имеет отношение к шахтёрам Кузбасса. Назывался он «Подарок соседу», где рассказывал о том, как горняки Прокопьевска отправили Кузнецкому металлургическому комбинату сверх плана эшелон угля. Отправка проходила на станции Усяты празднично, с оркестром.

В годы войны героическая работа шахтёров «Коксовой» почти не снималась на плёнку. Дело в том, что любой фотограф, а тем более кинооператор с камерой, приравнялся к шпиону.

Можно назвать лишь один сюжет в «Союзкиножурнале» № 16 за 1942 год «Нашей стране больше угля» (оператор Маневич). Может быть, есть кадры Кузбасса в «Боевых киносборниках» или в фильмах «Сибирь фронту» (1941 год) и «Сибирь в дни войны» (1942 год).

Информация о труде и жизни рабочих людей непременно присутствует в киножурнале «Сибирь на экране». Правда, сюжеты рассказывали о людях в восторженных тонах. Кроме сюжетов для журнала «Сибирь на экране», снимается ряд фильмов о городах и людях Кузбасса. Из 278 сюжетов, помещённых в журнале «Сибирь на экране» в 1976 году, 38 были посвящены Кемеровской области. Цифра невелика. К началу 80-х годов эта цифра стала расти.

В 1970 году на студии «Киевнаучфильм» была снята картина «Шахтёрский характер» (режиссёр Т. Золоев, оператор В. Кудря). В ней есть рассказ о начальнике шахты «Центральная» Николае Кочеткове. Среди «кузбасских» фильмов о шахтёрах, снятых Западно-Сибирской студией кинохроники, особое внимание привлекали фильмы: «На Бачатском раз-

резе» (1970 год), «Киселёвск» (1972 год), «Трудные пласты», «Геннадий Смирнов и его бригада» (1974 год), «Директор из Кузбасса» (1980 год), о директоре Кедровского угольного разреза А. К. Барредо, испанца по происхождению. Снимала на Кузнецкой земле и Новосибирская студия телевидения (рис. 2): «Работаю на “Распадской”», «Горизонты шахты “Зырянской”», «Доброе имя» и др.



*Рисунок 2. Кинооператоры и режиссёры Новосибирской студии кинохроники:
А. Кандинский, Г. Гребёнкин, Н. Староцюк, В. Пак, С. Лукацкий*

«Доброе имя» – фильм о директоре шахты Александре Ивановиче Шундулиди. Режиссёр Виталий Гоннов. Оператор – мой сокурсник по ВГИКу Леонид Казавчинский.

В Кузбассе о шахтёрах продолжали снимать и центральные студии: «Сибирь Советская» (ЦСДФ, 1949 год, режиссёр Е. Учитель), «Люди земли Кузнецкой» (ЦСДФ, 1969 год, режиссёр М. Литвяков), «Всё лучшее в тебе» (ЦСДФ, 1979 год, режиссёр В. Скитович), «Только любить» (Свердловская студия, 1978 год, режиссёр И. Богуславский).

В 1982 году творческое объединение «Экран» Центрального телевидения, снова обратившись к кузбасскому материалу, создало фильм «Егор Иваныч», режиссёр Игорь Беляев (рис. 3). Этот фильм о дважды Герое Социалистического Труда Е. И. Дроздецком был удостоен в 1984 году Государственной премии. Ещё раз упомяну, что кадры о шахте и шахтёрах встречаются в документальных фильмах «Город угля»

(1949 год), «Сибирь Советская» (1949 год), «Слава труду» (1949 год), в киножурналах «Сибирь на экране» и «Новости дня».

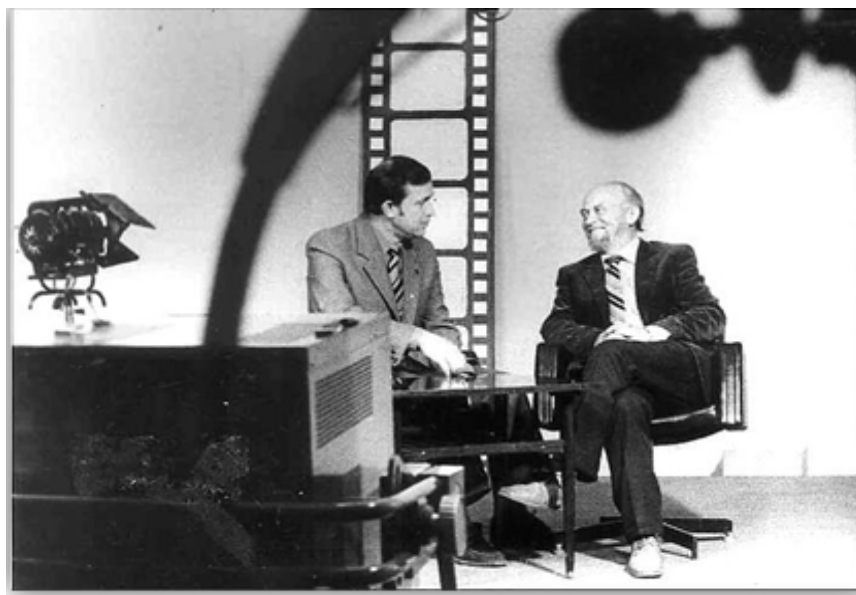


Рисунок 3. Режиссёр Игорь Беляев (справа) на записи передачи, 1982

С появлением в Кузбассе телевидения довольно часто стали снимать на шахте кинооператоры Кемеровской студии (рис. 4, 5). Кинокадры о шахтёрах Кузбасса зрители видели в передачах «Шахтёрские горизонты», «Славься, шахтёров племя!», «Медаль за бой, медаль за труд» и др. Наряду с ними в передачах цикла «Люди земли Кузнецкой», «Кинолетопись Кузбасса», «Семейный альбом» время от времени проходили встречи на экране с шахтёрами.



*Рисунок 4. Сотрудники Кемеровской студии телевидения:
В. Романов, Б. Снежко, Ю. Светлаков, С. Мякишев – кинооператоры;
Б. Антонов – редактор; В. Руденский – режиссёр (слева направо)*



Рисунок 5. Кадры из очерка «Менгали Алдыкаев»

Профессия кинооператора подарила мне встречи со многими людьми. Документальное кино подошло к рубежу, когда на основе опыта, мастерства и новой киносъёмочной техники стало возможно рассказать о человеке, показывая жизнь со всех сторон, со всеми её противоречиями. Задача хроники усложнилась: не просто информировать зрителя, а попытаться раскрыть внутренний мир человека. В лучших своих образцах документальный кинематограф добился успехов не меньше, чем игровой. Глубоко не правы те, кто считает документальное кино кинематографом второго сорта. Ни один актёр в мире не сыграет так, как подлинный герой хроникального фильма. Пройдёт время, потомки будут изучать историю не по разбитым черепкам, засыпанным землёй, а по кадрам хроники, которые мы должны сберечь для них.

Киноленты памяти помогут им лучше узнать прошлое, понять настоящее и увидеть горизонты будущего. За долгую историю кинооператоры время от времени выдавали «на-гора» сотни метров бесценных кинодокументов. К сожалению, многие фильмы по разным причинам не сохранились. Пройдут годы, изобретут новые способы фиксации изображения, но тем ценнее будет для нас чёрно-белая киноплёнка.

Литература

1. Светлаков Ю. Я. Шахтёры Кузбасса на экране: очерки по курсу «Операторское мастерство» Ю. Я. Светлаков. – Кемерово: ИНТ, 2016. – 178 с.

References

1. Svetlakov Yu. Ya. Shakhtery Kuzbassa na ekrane: ocherki po kursu “Operatorskoe masterstvo” Yu. Ya. Svetlakov. – Kemerovo: INT, 2016. – 178 s.

УДК 7.06

ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И АНИМАЦИОННОЕ ИСКУССТВО

Куркова Наталья Сымжитовна, старший преподаватель, кафедра фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: n-kurkova@list.ru

Анимационное искусство – один из первых видов визуального искусства, который вошел в киберпространство, сохранив свой язык и обогатившись новыми выразительными и изобразительными средствами.

В данной статье анализируются изменения, которые привнесли в современное анимационное искусство цифровые технологии.

Ключевые слова: цифровая революция, цифровая эра, новые медиа, мультимедиа, компьютерная анимация, цифровые технологии, виртуальная реальность, интерактивность.

DIGITAL TECHNOLOGIES AND ANIMATION ART

Natalya S. Kurkova, Sr instructor, Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).
E-mail: n-kurkova@list.ru

Animation art is one of the first types of visual art which entered the cyberspace, having saved its language and enriched by new expressive and visual methods. The article analyzes the changes in modern animation art connected with digital technologies.

Keywords: digital revolution, digital era, new media, multimedia, computer animation, digital technologies, virtual reality, interactivity.

Цифровые технологии в достаточно короткий отрезок времени – около трех десятилетий – прочно вошли в нашу жизнь. Мир на наших глазах превращается в среду глобального информационного существования, киберпространство, благодаря средствам массовой коммуникации. Одна из главных особенностей эры цифровых технологий, как называют XXI век, – высочайшие темпы прогресса. Скорость, с которой новые технологии ассимилируются в современном мире, очень быстро делает их привычными. То, что еще вчера считалось прорывом, сегодня уже рядовая технология.

Разработку цифровых технологий начали американские инженеры в середине XX века. Их методы были основаны на математических понятиях, предложенных немецким математиком XVII века Готфридом Вильгельмом Лейбницем, разработавшим бинарную вычислительную систему.

Цифровые технологии используются во всех электронных устройствах и, главным образом, в компьютерах. В 1832 году английский математик Чарльз Бэббидж изобрел первую программно-вычислительную машину, которую назвал «аналитической машиной». В начале 1950-х компьютер как сочетание электронной памяти с программами, сообщаемыми машине, стал в США своеобразным научным открытием. В 1960-е годы компьютер стал проникать в деловую сферу США, а в 1980-х широко

распространился в США и странах Западной Европы. Компьютер – это цифровое устройство, то есть электронное устройство, в котором рабочим сигналом является дискретный сигнал. С технической точки зрения, цифровая технология – это преобразование изображения и звука в цифровые данные (последовательность нулей и единиц), которые можно хранить, обрабатывать и передавать с помощью компьютеров. Цифровые технологии открывают целый мир новых возможностей как для экранных искусств, так и для других областей нашей жизни.

Какие возможности предоставляют цифровые технологии? Цифровыми системами с компьютерным управлением можно управлять с помощью программного обеспечения, добавляя новые функции без замены аппаратных средств. Подобная функция позволяет быстро адаптироваться к изменяющимся требованиям. Кроме того, возможно применение сложных алгоритмов, которые в аналоговых системах невозможны или же осуществимы, но только с очень высокими расходами. Цифровые технологии – это возможность безграничного доступа к большому объему разнообразной информации. Любой пользователь Интернета в считанные секунды может найти буквально любую информацию. И, наконец, в анимационном искусстве – это возможность создавать фильмы с помощью компьютера.

В начале XXI века с развитием цифровых технологий записи изображения появилось понятие «цифровое кино» и «цифровое видео» (digital video). Под этим термином понимают новый вид киносъемки, когда кадры записываются при помощи цифровой камеры прямо на цифровой носитель данных. В этом случае киноплёнка для съемок становится ненужной, а кинопроектор заменяется цифровым проектором.

Цифровое изображение – это фотография или рисунок, хранящиеся в машинном виде. Современные цифровые камеры обеспечивают высокое разрешение изображения, хорошую цветопередачу и широчайший, недоступный до недавнего времени, спектр манипуляций с цветовой гаммой изображения.

Вместе с компьютером родился новый вид искусства – мультимедиа, объединивший возможности двумерной и трехмерной графики, анимации, аудио, видео и др., основной принцип мультимедиа – представление информации с помощью объединения множества сред, управляемых интерактивным программным обеспечением.

По мнению М. Б. Иоскевича, «никогда прежде технология не оказывала влияния на искусство до такой степени, чтобы, например, чисто технические проблемы оцифровки становились сегодня центральными

в художественных спорах. Место и роль компьютера, новых технологий в целом не ограничиваются теперь лишь их функцией орудия или инструмента. Они продолжают развиваться уже в качестве самостоятельных разнохарактерных составляющих художественных комплексов, структур, диспозиций» [2, с. 241].

Анимационное искусство – синтетическое искусство, интегрирующее в себе выразительные возможности других искусств: графики, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, литературы, музыки, хореографии, театра, кино. Но анимация – это не только синтез различных видов искусства, она является результатом синтеза искусства и технологического прогресса. Непосредственное влияние на ее становление и развитие оказали и оказывают открытия в науке и технике (химия, физика, электротехника, вычислительная техника, кибернетика, квантовая механика, а теперь, соответственно, информатика и цифровые технологии).

Согласно классификации К. Э. Разлогова, изобретение кинематографа стало первой аудиовизуальной революцией, ознаменовавшей зарождение экранной культуры [8]. В истории кино было несколько важных периодов, когда новая технология меняла всё, например, в 1927 году первый звуковой фильм «Певец джаза» стал закатом эпохи немого кино и началом эры звукового кино. В 1935 году в США был снят цветной фильм «Бекки Шарп». В 1936 году на экраны вышел первый советский цветной художественный фильм «Груня Корнакова» («Соловей-Соловушко»), снятый по двухцветному субтрактивному способу. В прошлое ушло черно-белое кино – в кино пришел цвет. Впервые цифровые технологии были применены в кино в 1980-е годы. Сегодня благодаря цифровым технологиям происходит еще более масштабная революция.

Цифровая эра в кино началась в конце 70-х – начале 1980-х, но достигла своего расцвета в 1990-е. Вначале цифровые технологии использовались для создания новых изображений. Компания кинорежиссера Джорджа Лукаса «Индастриэл лайт энд мэджик» стала пионером в создании визуальных эффектов, которые сделали космические путешествия в фильмах студии выразительно реалистичными. Теперь с помощью компьютерных программ мы можем легко манипулировать цифровыми изображениями – и это полностью меняет наше понимание отображаемой реальности. Цифровое редактирование диктует новые методы и стили.

Компьютерная анимация – вид анимации, создаваемой при помощи компьютера, это получение движущихся изображений на экране дис-

плея. Для создания компьютерных мультфильмов разрабатываются специальные программы, от простых до сложнейших. Фильмы, созданные из компьютерных изображений, с помощью компьютерной графики, и называют компьютерными мультфильмами. Являясь производной от компьютерной графики, анимация наследует её способы создания изображений: векторный, растровый, фрактальный и 3D (трехмерная графика). Графические программы делятся на двухмерные и трехмерные.

В конце 1960-х – начале 1970-х совместными усилиями ученых в университетских лабораториях и отдельных художников были проведены первые исследования в области компьютерной графики и анимации. В США, в Массачусетском технологическом институте, проводились исследования в 1960-х годах, тогда же Айвен Сазерленд разработал диалоговую систему решения задач на векторном дисплее. Айвен Сазерленд (рис. 1) придумал систему, в которой с помощью светового пера можно создавать рисунок непосредственно на экране монитора. В 1964 году Юрий Баяковский (рис. 2) в соавторстве с физиком Тamarой Сушкевич выполнил первую в СССР работу по «машинной графике». Он считается пионером компьютерной графики в России. В начале 1970-х несколько значительных работ по анимации были созданы в штате Юта: анимированная рука и лицо, которые разработал Эдвин Кэтмелл (1972), идущая и говорящая фигура (Берри Веслер, 1973), говорящее лицо, созданное Фредом Парком (1974). В 1975 году Мартин Ньюэлл (США) продемонстрировал первое трехмерное изображение чайника (рядом с экраном находился такой же настоящий) (рис. 3, 4).

Эдвин Кэтмелл (рис. 5) с раннего детства любил рисовать и рано увлекся анимацией. В 1969 году закончил Университет Юты, получив степень в области физики и компьютерных наук. Во время учебы в аспирантуре под влиянием Айвена Сазерленда увлекся интерактивной компьютерной графикой и решил соединить своё увлечение анимацией и наукой, чтобы создать компьютерный мультфильм. Он снял оцифрованную модель своей левой руки. Премьера фильма «Рука» состоялась в 1973 году на конференции по компьютерным наукам (рис. 6). Фрагменты из фильма «Рука» позже вошли в фильм «Мир будущего» (1976). Кэтмелл собрал группу увлеченных исследователей, которые сосредоточили свои усилия на использовании возможностей компьютера в области графики и анимации. В 1977 году была создана программа Tween для 2D-анимации. Её задачей было автоматическое заполнение промежуточных кадров между первым и последним элементом движения. Вскоре команда Кэтмелла

переключилась на трехмерную графику. Их работа привлекла внимание Джорджа Лукаса. Был создан Pixar Image Computer, дающий возможность сканировать пленку, добавлять новые эффекты и переносить результат снова на пленку. В 1986 году создана студия Pixar, а Эд Кэтмелл становится её техническим директором. С 2007 года он возглавляет студии Pixar, Walt Disney Animation Studios и Disney Toon.

Впервые в полнометражном фильме компьютерная графика использовалась в фильме **«Мир Дикого Запада» («Западный мир»)**, вышедшем на экраны в 1973 году. Во второй половине 1970-х появились фильмы, использующие элементы трехмерной компьютерной графики, в том числе «Звездные войны» (1977), «Мир будущего» (1976) и «Чужой» (1979).

Первая трехмерная анимация была создана в 1982 году в студии Уолта Диснея – это фильм **«Tron»**.

Двухмерная (2D) анимация чаще всего создается в графическом редакторе Flash (Flash-анимация). Flash-фильм создает иллюзию движения за счет быстрого отображения последовательности неподвижных рисунков. Каждый из рисунков слегка отличается от предыдущего, а ваше воображение само заполняет промежутки, и в результате складывается полное впечатление движения. На раннем этапе развития этого вида анимации сами фильмы представляли собой один большой спецэффект или новый аттракцион. Flash-анимация на сегодняшний день представляет большие возможности для реализации в Интернете, она объединяет в себе графику и анимацию, аудиоэффекты и программирование, а также интерактивность.

В 1968 году в СССР, в МГУ им. Ломоносова, группа студентов с преподавателями под руководством Н. Н. Константинова создала компьютерную модель движения кошки, а затем на основе написанной машиной БЭСМ-4 программы решения дифференциальных уравнений и нарисованной ею кошки сняла полутораминутный фильм **«Кошечка»**. Это был настоящий прорыв (рис. 7, 8).

В конце 1970-х Нью-Йоркский технологический институт начал работу над фильмом «The works», полностью создаваемым с помощью компьютера с использованием трехмерной компьютерной анимации. Проект не был закончен, но отдельные фрагменты, которые демонстрировались на конференциях, позволили оценить высокое качество визуализации, сочлененных фигур и взаимодействующих объектов.

В 80-е годы цифровые технологии стали рассматриваться не только с позиции создания ещё одного нового, более впечатляющего визуального аттракциона, а как средство создания новых экранных форм и произведений.

Трехмерная (3D) анимация создается при помощи специальных программ (например, 3D MAX). Картинки получаются путем визуализации сцены, а каждая сцена представляет собой набор объектов, источников света, текстур. 3D-анимация имеет внутреннее деление по принципу способов создания анимации, которые непосредственно зависят от возможностей используемой компьютерной программы. 3D-анимация в таком случае может делиться на следующие способы: по ключевым кадрам (keyframes); с использованием технологий захвата: захвата движения (motion capture), исполнения, мимики, игры (performance capture, emotion capture) и движений виртуальной камеры; с помощью процедурной анимации, рассчитываемой компьютером. **Захват движения (Motion Capture)** – метод анимации персонажей и объектов, который дает возможность передавать естественные, реалистичные движения в реальном времени. Датчики прикрепляются на живого актера в тех местах, которые будут приведены в соответствие с контрольными точками компьютерной модели для ввода и оцифровки движения. Координаты актера и его ориентация в пространстве передаются графической станции, и анимационные модели оживают. Захват движения применяется в производстве CGI-мультфильмов и для создания спецэффектов в игровых фильмах.

Трехмерная анимация начинается с создания трехмерных компьютерных моделей объектов. Этот этап включает в себя создание каркаса модели будущей сцены, раскрашивания или текстурирования. Технология текстурирования заключается в проецировании изображения на трехмерную поверхность – таким образом обеспечивается детализация 3D-объекта. Затем расставляются в трехмерном пространстве источники света и камеры. Освещение играет большую роль в визуальном восприятии трехмерного мира. Сочетая свет и тени, можно оптически сгладить угловатость трехмерных моделей, акцентировать внимание на определенных деталях и спрятать ненужные фрагменты. Установка камер определяет конечный результат движения в сцене.

Сейчас, как никогда, развитие сетевой анимации приобретает массовый характер. Во многом это происходит благодаря тому, что она в пространстве сети, преодолев пределы бытия произведения искусства, стала новой формой коммуникации. Сетевая анимация актуализирует себя как особый социальный проект, который доступен каждому, кто применяет цифровые технологии. Новый статус анимации, возникающий как следствие сетевой природы, тут же ставит перед ней другие задачи, превращая её из искусства, из средства репрезентации в средство комму-

никации. Изменение роли зрителя происходит потому, что он перестает быть пассивным участником художественной коммуникации и включается в её процесс как соучастник или соавтор [5, с. 278, 279].

Такие сетевые проекты, как **«Масяня»** Олега Куваева, **«Кот Саймона»** Саймона Тофилда получили признание всего интернет-сообщества (рис. 9).

В 1995 году выходит полнометражный фильм **«История игрушек»** (**«Toy Story»**) (рис. 10), созданный на студии Pixar, совместно с компанией Уолта Диснея, ставший первым полностью компьютерным мультфильмом, пионером в истории компьютерной анимации и фактически положивший начало новому периоду мировой анимации. На обработку каждого кадра фильма ушло от 4 до 13 часов. Студия Pixar – американская киностудия, работающая с компьютерной анимацией. Основал её в 1979 году Джордж Лукас.

С этого времени аниматоры начали активно практиковать использование компьютерного моделирования. В фильме **«Последняя фантазия. Духи внутри нас»** (2001) впервые появились реалистичные изображения людей (рис. 11). Режиссер фильма Хиронобу Сакагути (Япония) в 1987 году создал видеоигру под названием Final Fantasy на платформе Famicom, игра имела большой успех. «Последняя фантазия» основана на игровой серии Final Fantasy. Сакагути отследив последние кинематографические тенденции, а именно идеи переработки сюжетов компьютерных игр в сценарии фильмов, решил «отапгрейдить» компьютерную игру до уровня полноценного кино. Своим проектом Сакагути увлек продюсеров, предоставивших ему 200 художников и 30 программистов, новейшее компьютерное оборудование, а также площади в студийных павильонах на Гавайских островах. «Последняя фантазия» стала вехой для нового поколения спецэффектов, знаменующей собой новую ступень автоматизации творческого процесса. «Я хотел показать, что цифровая графика уже переросла тот уровень, когда она вызывала лишь умиление своим правдоподобием. Теперь с её помощью можно излагать довольно сложные истории», – сказал Сакагути [3]. Он очень хотел, чтобы уже после первых 10 минут зрители забыли, что смотрят сгенерированную компьютером картину и актеры «ненастоящие». Как сказал Энди Джонс, ведущий аниматор компании Square Pictures, принимавший участие в создании фильма, «мы даем людям нечто такое, чего они никогда раньше не видели; мы создаем полностью новый мир без каких-либо ограничений, где люди делают абсолютно невозможные вещи и в то же время все выглядит совершенно правдоподобно» [4].

«Последняя фантазия. Духи внутри нас» – первый фильм, в котором роли всех персонажей-людей исполняют сгенерированные компьютером модели, обладающие гиперреалистической правдоподобностью. **Синтактеры** – программно-синтезированные актеры – теперь, похоже, делят экран со своими человеческими партнерами. Достижение полного реализма в создании персонажей может существенно изменить будущее натурного кино.

Практически одновременно с «Последней фантазией» на экраны выходит **«Шрек»** компании «Dreamworks» (рис. 12), где сопоставимые компьютерные ресурсы были брошены на создание сказочных персонажей. Студия «Dreamworks» – анимационный гигант и законодатель в области цифровой моды – была создана в 1994 году. Инвесторы в лице Пола Аллена, одного из основателей Microsoft, дали «стартапу» полмиллиарда на развитие. Пол Аллен не скрывал, что деньги он дает новой компании потому, что она делает ставку на цифровые технологии, набравшие силы как раз к середине 1990-х годов.

Ещё в 1977 году была разработана система электронного контроля за движением камеры, впервые примененная в «Звёздных войнах» Джорджа Лукаса, что знаменовало собой появление новой «виртуальной реальности» – впечатляющих декораций, на фоне которых происходили полеты межпланетных кораблей, дуэли на лазерных лучах и др.

Одной из первых студий компьютерной графики стала американская компания Industrial Light & Magic, основанная Джорджем Лукасом в 1975 году, на которой снят анимационный фильм «Ранго» (2011).

Студия Walt Disney Pictures в 1990 году выпустила первый мультфильм под названием **«Спасатели в Австралии»**, целиком снятый на компьютере, а в 2008 году запустила 8 полнометражных анимационных фильмов, созданных полностью с помощью компьютеров. С этого времени компания переходит в цифровой формат.

Один из первых отечественных авторских фильмов, снятых полностью на компьютере, – **«Дождь»** (1999) Лизы Скворцовой (рис. 13).

Одним из первых полнометражных отечественных анимационных фильмов, где использовались цифровые технологии, был фильм Станислава Соколова и Дерека В. Хайса **«Чудотворец»** (2000), созданный на студии «Кристмас Филмз» в сотрудничестве с английской студией S4C BBC (рис. 14).

«Приключения Алёнушки и Ерёмы» (реж. Георгий Гитис) считается первым российским полнометражным 3D-фильмом, премьерный показ которого состоялся в августе 2008 года на фестивале «Окно в Европу». Для фильма было разработано более 50 персонажей, около 600 объектов и 30 локаций (рис. 15).

Существует несколько видов компьютерной анимации. **Ротоскопирование** – техника двухмерной анимации, когда сначала снимают на пленку или любой цифровой носитель реальных актеров и элементы декораций, а потом обводят отснятый материал, превращая его в анимацию. **Рендеринг** (визуализация) – метод (вычислительный процесс), с помощью которого происходит процесс получения изображения по трехмерной модели с помощью компьютерной программы (рендера). **Морфинг** – технология в компьютерной анимации, позволяющая создать впечатление плавной трансформации одного объекта в другой. В 2000-х годах появилась интересная технология «**Cet-shading**», после обработки в которой трехмерные объекты приобретают «плоский» рисованный вид. Сейчас эти технологии активно развиваются и не менее активно используются аниматорами всего мира.

Компьютерные технологии в анимационном искусстве предоставляют создателям фильмов новые возможности, позволяя использовать новые изобразительные средства. Цифровые технологии открывают новые просторы и потому, что они многосредны: соединяют в себе компьютерную графику, анимацию и реальную атмосферу. Но главная их новизна в интерактивности: возможности прямого доступа, перекрестных ссылок, интерактивного поиска, то есть в возможности участия самого зрителя в процессе создания фильма, в его вариативности. Таких возможностей не дают ранее существовавшие технические средства.

По мнению К. Э. Разлогаева, «электроника здесь играет решающую роль. Электроника – это современная фаза того, что Вальтер Беньямин в свое время называл технической воспроизводимостью произведения искусства, которая лишает их ауры неповторимости. Электроника изменила всю ситуацию с момента изобретения кинематографа и фотографии. Она также влияет естественно на глобальное распространение процессов творчества. Сегодня с помощью самой простой электроники, широко распространенной, любой может приобщиться к творчеству. В то время как даже в сфере экранной культуры ранее поставить фильм, проявить фильм на пленку и сделать так, чтобы этот фильм можно было показывать, было уделом немногих. Наиболее очевидно электроника способствовала глобальному распространению продуктов творчества по самым разным каналам, начиная от того самого телевидения, но продолжая уже в сети Интернет, которая все больше и больше охватывает продукты творчества в самых разных видах как традиционных, так и новейших экранных искусств, вплоть до виртуальной реальности» [9, с. 143].

«Новым медиа (понимаемым как художественная активность на основе использования компьютера) понадобилось около 10 лет, чтобы переместиться с культурной периферии в мейнстрим», – пишет Лев Манович в своей статье «Новые медиа от Борхеса до HTML» [7, с. 106]. Под новыми медиа подразумеваются культурные объекты, для распространения и показа которых используются цифровые компьютерные технологии. Цифровой образ, начало бытия которого положил синтез информационных технологий, распространился сегодня по всем медиа. Он позволяет математическими и информационными методами деконструировать восприятие мира при помощи пикселей, с тем чтобы воссоздать его вновь, но уже в совершенно иной манере. Образы все в большей степени замещают реальность (реальность и репрезентация смешиваются), ставя все под контроль творца-аниматора [7, с. 108].

Как отмечает Я. Б. Иоскевич, «в XXI веке изображение, просчитанное компьютером... предлагает новые взаимоотношения, взаимодействия между пространством, видением и разумом» [2, с. 241].

Наталья Кривуля считает, что на современном этапе развития анимация рождает новые формы художественного творчества (компьютерные игры, мультимедийные продукты, сетевые формы анимации). Её художественные модели, язык и средства продолжают развиваться, она меняется сама и при этом меняет ту среду, в которой существует, меняет саму экранную культуру. В условиях развития «ожидающей» культуры значение анимации как синкретической формы творчества и как средства социокультурной коммуникации в плане формирования и развития нового типа личности кардинально меняется [6].

Проявление заложенного в анимации художественного потенциала в условиях развития цифровых технологий приводит к существенным изменениям в кинематографе на всех его уровнях. Средства и технологии анимации, её поэтика и художественная природа формируют новую дигитальную эстетику и визуально ориентированную культуру. Активное развитие цифровых технологий является важнейшим фактором, определяющим радикальные преобразования во всех сферах художественной аудиовизуальной практики [6].

Со времен изобретения Эмилем Рейно праксиноскопа до наших дней анимация прошла путь от графической «ручной» анимации до цифровой двухмерной и трехмерной. В 1990-х годах произошла экспансия цифрового видео, появились теперь уже ставшие привычными записывающие цифровые видеокамеры, которые позволяют недорого снимать и редактировать высококачественное видео. Благодаря доступности новых

технологий широкому кругу пользователей персональных компьютеров и Всемирной сети сегодня активно развивается авторская анимация, успешно использующая возможности цифровых технологий и Интернета.

Подводя итог, можно утверждать, что какие бы ни появлялись новые технологии, история показывает, что они не вытесняют собой традиционные, а только расширяют возможности аниматора, обогащая его новыми выразительными и изобразительными средствами. Многие практики и теоретики анимации считают, что нет конфликта между ручной и цифровой анимацией, а есть взаимодополнение.



Рисунок 1. А. Сазерленд



Рисунок 2. Ю. Баяковский

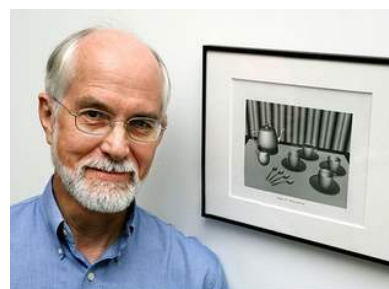


Рисунок 3. М. Ньюэлл

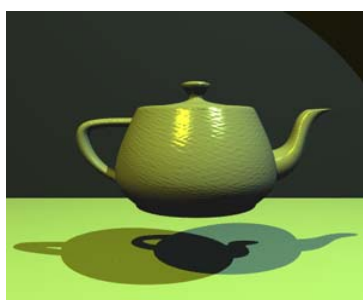


Рисунок 4. Чайник Ньюэлла



Рисунок 5. Э. Кэтмелл



Рисунок 6. Кадр из фильма «Рука»



Рисунок 7. БЭСМ-4



Рисунок 8. Кадр из фильма «Кошечка»



а) кадр из фильма «Масяня»



б) кадр из фильма «Кот Саймона»

Рисунок 9. Сетевые проекты



Рисунок 10. Кадр из фильма студии Pixar «История игрушек»



Рисунок 11. Кадр из фильма «Последняя фантазия»



Рисунок 12. Кадр из фильма «Шрек»

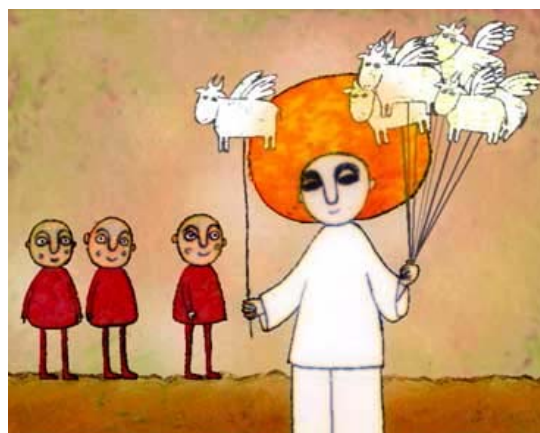


Рисунок 13. Кадр из фильма «Дождь»



Рисунок 14. Кадр из фильма «Чудотворец»

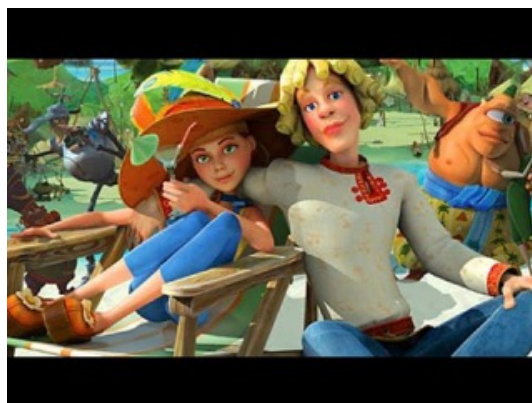


Рисунок 15. Кадр из фильма
«Приключения Алёнушки и Ерёмы»

Литература

1. Вуненбургер Жан-Жак. Телевизионные миражи электронной эры: пер. с фр. // Новые аудиовизуальные технологии: сб. ст. / отв. ред. К. Э. Разлогов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. – С. 193.
2. Иоскевич Я. Б. Интернет как новая среда художественной культуры // Новые аудиовизуальные технологии: сб. ст. / отв. ред. К. Э. Разлогов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. – С. 239–273.
3. Компьютерная анимация [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kompkino.narod.ru/2.html>.
4. Комьютерра (Свежий номер) [Электронный ресурс]. – 2001. – № 19 (396). – URL: <http://www.kinnet.ru/cterra/396/9515.html>.
5. Кривуля Н. Г. Интернет и сетевая анимация // Новые аудиовизуальные технологии: сб. ст. / отв. ред. К. Э. Разлогов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. – С. 278.
6. Кривуля Н. Г. Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий: дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2009. – 494 с.
7. Манович Лев. Новые медиа от Борхеса до HTML: пер. с англ. // Новые аудиовизуальные технологии: сб. ст. / отв. ред. К. Э. Разлогов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. – С. 108.
8. Разлогов К. Э. Экранное искусство в эпоху новых технологий // CLOSE UP. Историко-теоретический семинар во ВГИКе: лекции. 1996–1998 годы. – М., 2001. – 286 с.
9. Разлогов К. Э. Культура и культуры в эпоху Интернета // Развитие и экономика: альм. – 2011. – № 1 (сент.). – С. 143–146.

References

1. Vunenburger Zhan-Zhak. Televizionnye mirazhi elektronnoy ery: per. s fr. // Novye audiovizual'nye tekhnologii: sb. st. / otv. red. K. E. Razlogov. – SPb.: Dmitriy Bulanin, 2011. – S. 193.
2. Ioskevich Ya. B. Internet kak novaya sreda khudozhestvennoy kul'tury // Novye audiovizual'nye tekhnologii: sb. st. / otv. red. K. E. Razlogov. – SPb.: Dmitriy Bulanin, 2011. – S. 239–273.
3. Komp'yuternaya animatsiya [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.kompkino.narod.ru/2.html>.
4. Kom'yuterra (Svezhiy nomer) [Elektronnyy resurs]. – 2001. – № 19 (396). – URL: <http://www.kinnet.ru/cterra/396/9515.html>.
5. Krivulya N. G. Internet i setevaya animatsiya // Novye audiovizual'nye tekhnologii: sb. st. / otv. red. K. E. Razlogov. – SPb.: Dmitriy Bulanin, 2011. – S. 278.
6. Krivulya N. G. Evolyutsiya khudozhestvennykh modeley v protsesse razvitiya mirovykh animatografiy: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. – M., 2009. – 494 s.
7. Manovich Lev. Novye media ot Borkhesa do HTML: per. s angl. // Novye audiovizual'nye tekhnologii: sb. st. / otv. red. K. E. Razlogov. – SPb.: Dmitriy Bulanin, 2011. – S. 108.
8. Razlogov K. E. Ekrannoe iskusstvo v epokhu novykh tekhnologiy // CLOSE UP. Istoriko-teoreticheskiy seminar vo VGIKe: leksii. 1996–1998 gody. – M., 2001. – 286 s.
9. Razlogov K. E. Kul'tura i kul'tury v epokhu Interneta // Razvitie i ekonomika: al'm. – 2011. – № 1 (sent.). – S. 143–146.

УДК 71.03

МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ КАК СИНТЕЗ ИСКУССТВ

Милькова Александра Станиславовна, студентка, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ).
E-mail: alieksandra.m@yandex.ru

Художники всех времен и народов мечтали о возможности передать в своих произведениях подлинное движение жизни, о чем свидетельствуют: первобытные рисунки бегущего оленя, рельефы и фрески Древнего

Египта и Древней Греции, китайский театр теней и др. Следовательно, человек, где бы он ни был на планете, наблюдал жизнь, видел движение в жизни и старался запечатлеть это движение доступными ему средствами и способами. Днем рождения мультипликации можно считать 30 августа 1877 года, когда в Париже был запатентован праксиноскоп Эмиля Рейно. Неотъемлемой частью мультипликации является съёмка – основной этап, следующий за сбором и подготовкой материала. Сам же процесс мультипликации состоит из следующих этапов: идея, разработка персонажей, наработка эскизов, подбор материалов, выполнение персонажей и фона мультфильма, съёмка, проработка звукового сопровождения, видеомонтаж. Из вышесказанного очевидно, что создание мультфильма – длительный, трудоемкий процесс, требующий знания в различных сферах искусства. Именно поэтому мультипликацию можно считать синтезом искусств.

Ключевые слова: мультипликация, мультфильм, синтез искусств.

ANIMATION AS AN ART SYNTHESIS

Aleksandra S. Milkova, Student, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: alieksandra.m@yandex.ru

Artists of all times and nations dreamed to show in their works real life movement: primitive drawings of running deer, reliefs and frescoes of ancient Egypt and Greece, the Chinese shadow theatre and etc. Therefore, Man, no matter where he was on the planet, saw life, saw the movement in life and tried to capture this movement with available means and ways. 30 August 1877 can be considered as Birthday of animation, when praxinoscope of Emile Reynaud was patented in Paris. An integral part of the animation is shot, the main stage after collecting and preparing material for animation. The process of animation consists of the following stages: idea, developing characters, life sketches, selecting materials, executing the characters and background of the cartoon, shooting, studying audio and video editing. From the foregoing, it is obvious that creating the cartoon is a long, difficult process requiring knowledge in various fields of art. Therefore, animation can be considered as an art synthesis.

Keywords: animation, cartoon, art synthesis.

С незапамятных времен человек стремился передать в своих произведениях подлинное движение жизни. Начиная с первобытных рисунков, авторы стремятся отразить в своих работах не только красоту момента –

определенные статические черты того или иного объекта, но и красоту движения – красоту действия, его смысл, предназначение и грацию.

Первые известные нам попытки визуального сохранения действия относятся к наскальной живописи, когда произведения носили, в большинстве своем, образовательный характер. Запечатлевались бегущие звери, сцены охоты и танцев – всё в целях дальнейшего обучения потомков мудростям, отраженным в изображениях: какие вокруг есть звери, как на них охотиться, как поклоняться духам и мн. др. В этот период действие отражалось в рисунке, представление действия заключалось в увеличении количества движущихся элементов. Таким образом показывалось изменение положения конечностей в пространстве, а, следовательно, и их движение. Подобный прием использовался в дальнейшем и в Древнем Египте, и в Древней Греции – в рельефах, росписях гробниц и храмов фараонов. Эволюционный скачок в развитии средств и техник передачи движения в рисунке произошел в Древнем Китае, выразившийся в создании китайского театра теней – в нем уже был заложен один из основных элементов будущего искусства мультипликации.

В Европе зачатки современной мультипликации появились в 1646 году, когда иезуитский монах Атанасиус Киршер дал первое описание устройства под названием «Волшебный фонарь» – прародителя всех кинопроекторов. Фактическим же днем рождения мультипликации можно считать 30 августа 1877 года, когда в Париже был запатентован праксиноскоп Эмиля Рейно. Он стал первым оптическим устройством с автоматической сменой кадров. Это был цилиндр с нарисованными на нем картинками, которые и представляли собой отдельные кадры. Вращение цилиндра обеспечивало смену кадров и, как следствие, анимацию.

Сейчас же мультипликация – это целый спектр различных технических и программных средств, объединяющих в себе возможности создания и редактирования анимации, наложения различных эффектов, звукового и музыкального сопровождения, доступный практически каждому человеку.

Как известно, мультипликация в своем большинстве – движение нематериальных, не существующих в реальности объектов. Поэтому для создания анимации необходимо иметь огромное множество сменяющих друг друга картинок, именуемых кадрами. Многочисленные научные исследования привели к открытию того факта, что для качественной анимации необходимо и достаточно показывать 24 кадра в секунду, поэтому для красивого и качественного мультфильма необходимо огромное множество кадров. Для получения этого множества применяется съемка –

неотъемлемая часть мультипликации. Во время съемки собирается материал, который в будущем станет фундаментом всего произведения, в связи с чем ей надо уделять особое внимание. Следует отметить, что существует несколько видов съемки: покадровая – анимация, в которой каждый кадр создаваемого фильма рисуется отдельно; прямая – съёмка с высокой частотой кадров в секунду; обратная – обратная по времени прямая съёмка. Длительное время в мультипликации использовали покадровую съемку в связи с отсутствием необходимых для остальных видов съемки технических возможностей по воспроизведению движения несуществующих в действительности объектов, поэтому наработка материала для анимации заключалась в рисовке каждого отдельного кадра (в случае «рисованных» мультфильмов) либо дискретной съемке с поэтапным изменением положения героя (случай осязаемых персонажей – кукольные и пластилиновые мультфильмы). Прямую съемку же использовали в различных непромышленных видах мультипликации – например, при создании песочных мультфильмов. С появлением компьютерных средств рисовка героев стала воспроизводиться на компьютере, а съемка движения происходит за счет программирования механики действий и создания физических моделей персонажей и окружающего их мира. В настоящее время покадровая съемка в промышленных масштабах является редкостью, и ее используют в основном в образовательных целях в различных детских мультипликационных студиях.

Поскольку съемка в мультипликации является средством сбора материала, который будет использоваться для создания анимации, нельзя не сказать, что, в отличие от кинематографического искусства, где съемка имеет основополагающее эстетическое значение и является специфическим средством художественного выражения как действия сценария, так и режиссерских идей, съемка в мультипликации имеет исключительно технический характер и, хоть и является по своей сути одним из основополагающих этапов создания мультфильма, не несет при этом практически никакой художественной ценности для конечного результата и зрителя, за исключением редких случаев, когда во время съемки необходима большая и кропотливая работа со светом.

Несмотря на то что съемка является основным процессом в создании анимации, до ее начала необходимо провести большой объем работы, от которого во многом будет зависеть успех создаваемого мультфильма. Нужна основная идея мультфильма, на основании которой будут разрабатываться сценарий, персонажи, проработанный концепт и видение мультфильма. Нужно определиться с материалами, из которых будут сделаны

персонажи. Нужно, в конце концов, создать этих персонажей, разработать эскизы и мн. др.

Исходя из вышеописанного процесс мультипликации можно разделить на несколько этапов:

1. Идея, задумка, концепция.
2. Разработка персонажей.
3. Процесс наработки эскизов.
4. Подбор материалов (кукла, песок, бумага, пластилин, природные материалы и др.).
5. Выполнение персонажей и фона мультфильма.
6. Съёмка.
7. Озвучивание персонажей, фоновые реплики.
8. Создание музыкального сопровождения.
9. Видеомонтаж.

Итак, создание мультфильма – длительный и очень трудоемкий процесс. К тому же практически каждый из пунктов требует достаточно глубоких знаний в том или ином виде искусства. А можно ли мультипликацию назвать отдельным видом искусства?

О мультфильме нередко говорят как об отдельном виде искусства. Так, режиссер Ф. Хитрук в своей статье «Восьмое искусство» говорит: «Мультипликация, безусловно, особый, самостоятельный вид искусства» (цит. по [2, с. 96]). Об этом говорит не один Ф. Хитрук, еще в 1936 году Г. Рошаль заявил: «Нельзя рассматривать мультипликацию только как некий жанр в кино» (цит. по [2, с. 97]).

Но все же выделить мультипликацию в отдельный вид искусства было бы дерзким и громким заявлением, хотя о самостоятельности мультипликации, ее специфических особенностях необходимо и нужно говорить, поскольку многие беды и ошибки при создании мультипликации были вызваны игнорированием ее специфики. В новом синтезе возможности литературы, изобразительного искусства, зрелища переплетаются и рождают захватывающее действие. В этом и есть суть мультипликации: мультипликация не есть искусство, но есть их синтез. Мультфильм имеет под собой некоторую идею и является продуктом слияния истории, ее визуального отражения и звукового сопровождения. И каждая из этих частей требует знаний в различных видах искусства.

Создание общей концепции и разработка сценария потребуют хороших знаний литературы (а если точнее, то сказки). Сказка – это очень древний вид повествования, в котором народ смело фантазировал и применял известные традиции. При этом нельзя не отметить поучительность

как сказок, так и фольклора в целом – народные произведения являлись и являются не только интересными историями, но и важными уроками для их слушателей. На мой взгляд, крайне ценно, что современность через сказку прикасается к традициям и истории народа. Какой бы прозаичной и бытовой не была тема повествования, которая ляжет в основу мультфильма, она должна найти как свою поэтическую оболочку (одушевление растений и животных, гиперболизация, создание фантастического мира и др.), так и мотивационную или, в некотором роде, образовательную подоплеку – хороший мультфильм, как и хорошая сказка, должен давать пищу для размышлений, призывать человека посмотреть на те или иные проблемы в новом, возможно, невидимом до этого ключе. Тщательно проработанный сценарий, наполненный различными литературными приемами, имеющий под собой определенную проблематику и раскрывающий ее в новом свете, не только значительно упростит остальные этапы работы над мультфильмом, поскольку в нем в более полной мере будет отражен заложенный идейными вдохновителями смысл, но и будет мотивировать участников всего процесса к продуктивной работе, поскольку работа, имеющая цель, всегда будет выполняться легче, лучше и быстрее, нежели работа бесцельная.

Разработка красивых, приятных глазу и интересных персонажей немислима без внушительных познаний в изобразительном искусстве – формирование правильной, интересной зрителю стилистики вкупе с неожиданными, но органичными деталями поможет создать по-настоящему хорошее произведение. Но в рисовании мультипликации существует особенность, отличающая ее от академической скульптуры, живописи и графики – движение. Если статическим произведением искусства мы можем наслаждаться часами, то в мультипликации на «любование» одним рисунком, одним кадром нам отводят всего долю секунды. Поэтому хорошие мультипликационные картины отличаются простотой, лаконичностью, четкостью образов и необходимостью постоянного контраста между динамикой персонажа его изобразительным решением и звуковым оформлением.

В мультипликации движение – одно из основных средств выразительности. Поэтому искусство пантомимы можно назвать еще одним звеном в создании мультфильма. Благодаря данному виду искусства при создании обобщенного образа художник определяет «типичные» движения. Поэтому при всём фантазийном вымысле мультфильма мы через эту самую типизацию движений и мимики видим жизненный гиперболизированный смысл явлений и поступков, что помогает нам отличить черное от белого, хорошее от плохого, реальное от вымышленного.

Необходимость в мультфильме словесного сопровождения оспаривается с момента появления звука в телевизорах (когда «великий немой» заговорил). Даже сегодня, когда в силе слова никто не сомневается, спор о необходимости слов в мультфильме остается спорным вопросом. Нельзя забывать, что многословие в мультфильме «утяжеляет» действие, делает его менее выразительным и динамичным. Об этом когда-то интересно писал Виктор Шкловский, отмечая, что слово и изображение имеют разную временную протяженность. Но следует отметить, что диалоги персонажей в мультфильмах не только увеличили вариативность исполнения отдельных творческих задумок, но и привели к появлению новых решений в мультипликации. Через реплики можно более отчетливо указывать на чувства персонажей, их эмоции и переживания, увеличивая как палитру психологических портретов и образов героев, так и количество их взаимосвязей. И, естественно, хорошо поставленная речь озвучивающего, и, как следствие, интонационно правильное речевое оформление невозможны без отличных знаний ораторского искусства. Также благодаря существованию словесного сопровождения и озвучивания увеличилось количество тем, которые можно осветить через мультфильм, поскольку к уже существовавшим, основанным на активных действиях сценариям добавились новые, основанные, например, на человеческих межличностных отношениях. Обобщая вышесказанное, можно сделать вывод, что речевое сопровождение и, как следствие, ораторское искусство является крайне важной частью мультипликации, поскольку привносит свою лепту в увеличение количества вариантов применения мультипликации. Но в то же время проведение озвучивания должно обращать на себя пристальное внимание создателей мультфильма ради сохранения баланса динамики визуального движения и озвучиваемых фраз, действий или описательных моментов.

Речевое сопровождение является одним из ярких подтверждений того, что мультипликация, помимо всего прочего, вобрала в себя идеи кинематографического искусства. В кинематографе изначально основными действующими лицами были люди, чье поведение состоит не только из действий, но и из речи, а средством взаимодействия – не только невербальное, но и вербальное – посредством диалогов и реплик. В дальнейшем, с появлением технических средств, в мультипликации наступила новая эра, в которой герои научились общаться между собой посредством речи. И теперь, в наше время, благодаря этому синтезу, практически любой сценарий мира кинематографа может быть использован в мире мультипликации.

Необходимость познаний в музыкальном искусстве выражается в звуковом сопровождении картины. Важность музыкального аккомпанемента как в мультипликации, так и в кино известна с самых истоков становления этих видов творческой деятельности. Еще в «немом» кино, до появления технической возможности записи звуков и речи во время съемки, готовые работы показывали с параллельно включенными музыкальными произведениями, а порой и вовсе наблюдалась импровизация музыкантов, стремящихся не просто быть фоновым сопровождением основного действия, но и быть его частью, выражать своей игрой мысли, чувства персонажей на экране, задавать общий тон и темп, придавая показываемой картине новые, неведомые до этого краски. Тенденция к слиянию картины и ее аккомпанемента продолжилась и в мультипликации — самые первые мультфильмы студии Уолта Диснея так же не имеют озвучивания конкретных персонажей, но общий концепт мыслей и действий, степень их важности и напряженности отражается не только в визуальном, но и в звуковом формате. И даже в наше время, несмотря на совершенство используемой в мультипликации техники, музыка остается важнейшей составляющей мультфильма, позволяющей нам глубже проникнуться как основной идеей произведения, так и переживаниями его персонажей.

Мало иметь отличную идею, хорошо проработанных персонажей, огромное количество эскизов и завораживающий аккомпанемент — для получения квинтэссенции достоинств каждой из частей мультфильма необходимо эти части филигранно согласовать между собой. И именно в этом, финальном этапе создания мультипликации нам жизненно необходимо владеть искусством видеомонтажа. В большинстве случаев именно видеомонтаж отнимает львиную долю времени и сил — необходимо проработать каждую секунду отснятого материала, а порой каждый кадр, наложить необходимые видео- и аудиоэффекты, речевое и звуковое сопровождение, синхронизировать их с видеодорожкой и мн. др. И именно результат видеомонтажа мы видим на экране, а потому недооценки важности этого искусства в общем процессе создания мультипликации просто не может быть.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что мультипликация вобрала в себя множество видов искусства из самых разных областей, став при этом искусством самостоятельным. Однако, несмотря на всю

«синтезированность», сила мультфильма не в сложности сюжета, замысловатости метафоры, красоте визуального исполнения и музыкального оформления, а в глубине их истолкования. Главная ценность мультипликации заключается в универсальности ее языка, в отсутствии возрастных и социальных границ.

Литература

1. Раппапорт А. Жест и пространство в искусстве мультипликации // Проблема синтеза в художественной культуре / отв. ред. Б. В. Раушенбах. – М.: Наука, 1985.
2. Асенин С. В. Волшебники экрана. Эстетические проблемы современной мультипликации. – М.: Искусство, 1974.
3. Уайтэкер Г., Халас Д. Тайминг в анимации. – М.: Магазин искусств, 2001.
4. Киноведческие записки. – 2001. – № 52.

References

1. Rappaport A. Zhest i prostranstvo v iskusstve mul'tiplikatsii // Problema sinteza v khudozhestvennoy kul'ture / отв. ред. Б. В. Raushenbakh. – М.: Nauka, 1985.
2. Asenin S. V. Volshebniki ekrana. Esteticheskie problemy sovremennoy mul'tiplikatsii. – М.: Iskusstvo, 1974.
3. Uayteker G., Khalas D. Tayming v animatsii. – М.: Magazin iskusstv, 2001.
4. Kinovedcheskie zapiski. – 2001. – № 52.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
Раздел 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ И ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	
<i>Фролова Т. В. (г. Кемерово, Кемеровский областной художественный колледж). Роль творческо-экспозиционной деятельности художественного колледжа в контексте формирования социокультурного пространства</i>	7
<i>Дрозд А. Н. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Остров Ольхон как объект художественного осмысления и графической интерпретации</i>	18
<i>Воронова И. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Образ Вильнюса: синтез стилей и форм</i>	30
<i>Коробейников В. Н. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Особенности пейзажного жанра в произведениях кемеровских художников</i>	44
<i>Щербакова Е. О. (г. Кемерово, Кемеровский областной художественный колледж). Творческие поиски выразительности в станковой графике А. М. Ананьина (из фондов Кемеровского областного художественного колледжа)</i>	55
<i>Воронова И. В., Крюкова М. А. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Специфика формообразования в проектах национального модерна Антонио Гауди</i>	63
<i>Шостацкая О. В. (г. Новосибирск, Новосибирский государственный педагогический университет). Педагогические условия развития целостного цветовосприятия учащихся в общеобразовательной школе на занятиях по изобразительному искусству</i>	76
<i>Беляева И. Г., Цаплина С. П., Федорова А. В. (г. Смоленск, Смоленский государственный институт искусств). Выставочная деятельность учреждений культуры г. Смоленска: художественный, культурологический, педагогический аспект</i>	80
<i>Вовк Е. В. (г. Кемерово, МАОУДО «Детская художественная школа № 19»). Роль пленэра в образовательном процессе художественной школы</i>	89

Боровинская А. В. (г. Новосибирск, Новосибирский государственный педагогический университет). Развитие творческого мышления учащихся детской художественной школы в процессе обучения станковой композиции.....	98
Попова Н. С. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Формотворчество Юрия Александровича Белокрыницкого...	105
Раздел 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА	
Елисеенков Г. С. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Концептуальные и художественные проблемы современного дизайна.....	114
Безрукова Е. А. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). К проблеме соотношения понятий «художник» и «дизайнер», их сущностных характеристик.....	122
Паикова И. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Минимализм в графическом дизайне.....	132
Соловьева Я. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Графический дизайн как тотальное проектирование.....	148
Мхитарян Г. Ю. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Фотография в структуре дизайна.....	155
Мелкова С. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Стили фэшн-иллюстрации в мире моды.....	163
Ковалева А. В., Харлова О. Н., Ваниева О. В. (г. Новосибирск, Новосибирский технологический институт (филиал) Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Новосибирский государственный педагогический университет). Дизайн одежды на основе методики «Позитивного восприятия целостного образа коллекции».....	169
Рысаева С. Ф. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Проблема становления промышленного дизайна в Кузбассе...	176
Казарина Т. Ю. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Типология изображений в композиции современного визуального искусства.....	187
Казарин С. Н. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Разработка стилистики графической композиции в работах студентов-дизайнеров.....	195

Алексеев А. Г. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Графические средства создания положительного образа товара в рекламе..... 202

Карпенко В. О. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Концепция веб-сайта для Кемеровского регионального отделения Союза дизайнеров России..... 209

Раздел 3. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Галаганова Е. З., Маркова Н. М. (г. Кемерово, Кемеровский областной художественный колледж). Визуальный аспект городской культуры: от места жительства к месту бытия..... 216

Треска В. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Скульптура как элемент формирования городской среды..... 224

Беляева О. А. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Особенности декоративно-прикладного искусства русских Западной Сибири..... 232

Носова Е. А. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Анималистический жанр в современной художественной керамике (на примере студенческих работ)..... 240

Агеева Т. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Создание окарин и их разнообразие..... 246

Егорова С. Е. (г. Новосибирск, Новосибирский государственный педагогический университет). Развитие декоративного мышления школьников 15–17 лет на занятиях резьбой по дереву в системе дополнительного образования..... 254

Миненко Л. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Проблемы в обучении студентов дисциплине «Методика преподавания декоративно-прикладного искусства и народного творчества»..... 259

Шушарин П. А. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Общие проблемы передачи формы в живописи и рисунке в современной высшей школе..... 270

Раздел 4. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ И ФОТОГРАФИИ

Гук А. А. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Фотографическое произведение как текстовое образование..... 279

Гулик В. Л. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Фотография художественная и функциональная.....	286
Мерзликина А. Ю. (г. Москва, Московский государственный институт культуры). У истоков отечественного фотографического образования...	295
Хилько Н. Ф. (г. Омск, Сибирский филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева). Экология культуры в кинообслуживании как часть культурного ландшафта малых городов Омской области в поздний советский период.....	302
Генова Н. М. (г. Омск, Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского). Значение фестивального движения в подготовке профессиональных кадров актеров театра и кино на факультете культуры и искусств ОмГУ им. Ф. М. Достоевского.....	311
Никольский А. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Мифология как инструмент современного визуального искусства.....	318
Светлакова Е. Ю. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Феномен правды в документальном кино: историко-культурный аспект.....	326
Баженов А. С. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Методика изучения дисциплины «Кино-, видеомонтаж» на примерах экспериментальных работ Льва Владимировича Кулешова...	336
Светлаков Ю. Я. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Шахтёры Кузбасса на экране: исторический обзор.....	341
Куркова Н. С. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Цифровые технологии и анимационное искусство.....	351
Милькова А. С. (г. Новосибирск, Новосибирский государственный педагогический университет). Мультипликация как синтез искусств.....	365

Научное издание

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА
В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ
И ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Сборник научных статей

Редактор: *Н. Ю. Мальцева*

Авторы предисловия: *Т. Ю. Казарина, Н. С. Попова*

Редактор аннотаций на английском языке: *О. В. Ртищева*

Дизайн обложки: *С. Н. Казарин*

Компьютерная верстка: *М. Б. Сорокина*

Подписано в печать 11.09.2017. Формат 60х84¹/₁₆. Бумага офсетная.

Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 19,3. Усл. печ. л. 22,0.

Тираж 500 экз. Заказ № 77

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru