

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

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА
В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ
И ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Сборник научных статей

Выпуск 4

Кемерово 2020

УДК 7
ББК 85
В41

Редакционная коллегия:

- А. В. Шунков**, ректор КемГИК, д-р филол. наук, доц. (председатель);
В. Д. Пономарев, проректор по научной и творческой деятельности КемГИК,
д-р пед. наук, доц.;
Н. С. Попова, доц. каф. культурологии КемГИК, канд. искусствоведения (раздел 1);
Г. С. Елисеенков, зав. каф. дизайна КемГИК, проф. (раздел 2);
Т. Ю. Казарина, декан факультета визуальных искусств КемГИК, доц.,
Л. В. Миненко, зав. каф. декоративно-прикладного искусства КемГИК,
канд. культурологии, доц. (раздел 3);
А. А. Гук, проф. каф. фотовидеотворчества КемГИК, д-р филос. наук, доц. (раздел 4);
О. В. Ртищева, декан социально-гуманитарного факультета КемГИК,
канд. филос. наук, доц.

Ответственные редакторы:

- Т. Ю. Казарина**, декан факультета визуальных искусств КемГИК, доц.;
Н. С. Попова, доц. каф. культурологии КемГИК, канд. искусствоведения.

Рецензенты:

- В. И. Марков**, д-р культурологии, проф. КемГИК;
Л. И. Нехвядович, д-р искусствоведения, зав. каф.
культурологии и дизайна факультета искусств и дизайна
Алтай. гос. ун-та (г. Барнаул)

В41 Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве [Текст]: сб. науч. ст. / под общ. ред. А. В. Шункова, В. Д. Пономарева; ред. разделов: Н. С. Попова, Г. С. Елисеенков, Т. Ю. Казарина, Л. В. Миненко, А. А. Гук; предисл. Т. Ю. Казариной; пер. О. В. Ртищевой. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2020. – Вып. 4. – 264 с.: ил.

ISBN 978-5-8154-0327-7

ISBN 978-5-8154-0513-4

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 978-5-8154-0513-4

© Авторы статей, 2020

© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2020

ПРЕДИСЛОВИЕ

Визуальная культура Кузбасского региона в последние годы развивается быстрыми темпами. И это связано, прежде всего, с формированием в Кузбассе культурного кластера. Данная цель поставила перед учреждениями культуры, образовательными учреждениями дополнительного образования, Кемеровским государственным институтом культуры, средними профессиональными учреждениями художественной направленности, творческими общественными организациями совершенно новые задачи по формированию культурной среды региона, подготовке специалистов в области культуры и искусств, реформированию имеющихся культурных ресурсов, развитию творческих кадров и т. д.

Исследование проблем в области теории и практики визуальных искусств в ситуации глобальных перемен в культуре региона приобретает в настоящее время особую актуальность. Увеличение пространственных горизонтов современного человека в образовательном, культурном и других контекстах многократно увеличило нагрузку на его визуальное восприятие. Технические возможности современного развития визуальных искусств, доступность и гигантский масштаб информационного поля, свобода выбора характера визуального образа, позволяющего человеку трансформировать не только окружающее пространство, но и самого себя, – это реалии современного мира, требующие рефлексии и научного исследования.

Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве» проходила в Кемеровском государственном институте культуры в четвертый раз. В этом году она посвящена 50-летию образования Кемеровского государственного института культуры и 300-летию промышленного освоения Кузбасса.

Дискуссии, посвященные вопросам истории и современным тенденциям в развитии регионального искусства, а также исследование социокультурных и художественных процессов в рамках визуальной культуры проходили во время работы всех секций. В рамках научно-практической конференции были организованы выставки и встречи с мастерами изобразительного и декоративно-прикладного искусства, дизайна, фото-

графии и видеотворчества, которые привлекли большое внимание участников конференции. Обширная программа конференции с акцентом на презентации экспозиций и творческие встречи обозначила еще один важнейший аспект проблемного поля – сохранение произведений визуальной культуры.

В конференции принимали участие более 70 человек из России, Китая, Болгарии. Широко представлена география городов России и зарубежья – Санкт-Петербург, Екатеринбург, Омск, Новосибирск, Кемерово, Новокузнецк, Прокопьевск, Красноярск, Барнаул, София, Чанчунь. Участники научно-практической конференции: представители учреждений высшего образования – преподаватели и обучающиеся (бакалавры, магистранты, аспиранты, ассистенты-стажеры); руководители и преподаватели среднего профессионального художественного образования; руководители и преподаватели дополнительного образования, а также учреждений культуры г. Кемерово и Кемеровской области; члены творческих Союзов России – художники, дизайнеры, фотохудожники из Кемерово, Омска, Новосибирска.

Расширяются и укрепляются научные связи Кемеровского государственного института культуры с учреждениями высшего образования Российской Федерации – Санкт-Петербургским государственным университетом промышленных технологий и дизайна (г. Санкт-Петербург), Уральским федеральным университетом (г. Екатеринбург), Сибирским филиалом Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева (г. Омск), Омским государственным университетом им. Ф. М. Достоевского (г. Омск), Новосибирским государственным педагогическим университетом (г. Новосибирск), Алтайским государственным университетом (г. Барнаул), Красноярским государственным медицинским университетом им. профессора В. Ф. Войно-Ясенецкого (г. Красноярск) и др.

Следует отметить, что в конференции принимали участие и представители образовательных учреждений из зарубежных стран, в том числе из вузов-партнеров – института искусств Чанчуньского педагогического университета (г. Чанчунь, КНР) и др.

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.

Первый раздел **«Теоретические и практические аспекты исследования изобразительного искусства»** включает статьи, посвященные теоретическим и практическим исследованиям в области пространственных искусств: анализу творчества современных художников, социальному бытию искусства, трансформации ценностных ориентиров в современном зрительском восприятии. Особое значение имеют статьи, в которых проводится анализ творчества кузбасских художников А. С. Чернова и А. В. Насонова, вопросов синтеза изобразительного искусства и литературы, выставочной деятельности как формы социализации людей с ограниченными возможностями и др.

Второй раздел **«Теоретические и практические аспекты современного дизайна»** включает статьи, в которых раскрываются актуальные художественные, концептуальные и формообразующие проблемы различных видов дизайна: графического, промышленного, архитектурного, дизайна костюма, а также проблемы современного образования в сфере визуальных искусств. Новые тенденции в развитии дизайна находят отражение в анализе актуальных проблем символизации в графическом дизайне, возникновения глобализации в дизайне, проектирования фольклорных образов в сценических коллекциях для детского театра моды.

Третий раздел **«Теоретические и практические 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. Актуальной для профессионального сообщества в контексте отражения современного состояния декоративно-прикладного искусства в Сибири явился анализ проблемы творческой предпринимательской деятельности мастеров Кемеровской области на основе изучения рынка сувенирной продукции.

Четвертый раздел **«Историко-культурные аспекты экранных искусств и фотографии»** включает статьи, в которых акцентируется внимание на вопросах функционирования фотографического искусства, фотолюбительства и использования медиатехнологий в культурном и об-

разовательном пространстве. Также в нем анализируются выпускные квалификационные работы студентов факультета визуальных искусств, представленные как интеллектуальная собственность вуза.

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, проводимые коллективом Кемеровского государственного института культуры: изучение наследия и современных тенденций мирового, российского и регионального изобразительного искусства; исследование традиций народного декоративно-прикладного искусства России и Сибири; изучение стилистических, социальных, 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.

*Казарина Т. Ю.,
декан факультета визуальных искусств КемГИК, доцент*

Раздел 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 75.043

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПЕЙЗАЖА В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ЧЕРНОВА И А. В. НАСОНОВА

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

В статье рассматриваются особенности интерпретации природы Кузбасса кемеровскими художниками. К основным направлениям советского пейзажа 1960–1990-х годов добавлены региональные аспекты своеобразия кузбасской художественной культуры. В ходе исследования были выявлены особенности интерпретации пейзажа кемеровскими художниками А. С. Черновым и А. В. Насоновым. Автор выявил взаимосвязь видения природы Кузбасса между художниками двух поколений, а также преемственность традиций творчества живописцев Н. Шемарова и В. С. Зевакина. Разница в характере интерпретации пейзажа обусловлена авторскими творческими методами и мировоззренческими установками художников А. С. Чернова и А. В. Насонова.

Ключевые слова: сибирский пейзаж, искусство Сибири, жанр, творческий метод.

LANDSCAPE INTERPRETATION IN THE WORKS OF A. S. CHERNOV AND A. V. NASONOV

Natalia S. Popova, Candidate of Arts History, Associate Professor, Department of Cultural Studies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: bublikova2007@yandex.ru

The article studies the interpretation issues of Kuzbass nature in the works of the Kemerovo artists. The author considers regional aspects of Kuzbass culture through the main directions of the Soviet landscape of 1960–

1990-x years. The study revealed the peculiarities of the landscape interpretation by the Russian artists such as A. S. Chernov and A. V. Nasonov. Moreover the author identified the vision of Kuzbass nature between the artists of two generations, and also the continuity of traditions in the nature works of such artists as N. Samarov and V. S. Savkin. The difference in the nature of landscape interpretation depends on the authors' creative methods and worldview of A. S. Chernov and A. V. Nasonov.

Keywords: Siberian landscape, Siberian art, genre, creative method.

Творчество кемеровских художников-пейзажистов в 1990–2010-е годы тяготеет к автономности, без внешне заметной преемственности творческих поисков художников предыдущего поколения. Среди факторов творчества кемеровских художников-пейзажистов следует выделить их сосредоточенность на поэтизации уединенных уголков кемеровской природы, индивидуальный стиль интерпретации и некоторую оппозицию индустриальному, по своей сути монументальному пейзажу Кузбасса. Подробно исследование этого вопроса сделано в статье «Истоки традиции в интерпретации сибирского пейзажа в творчестве кемеровских художников» [1]. И тем не менее преемственность творчества и взгляда на природу Кузбасса между представителями старшего поколения и современными художниками-пейзажистами существует. Так, например, кемеровский пейзажист Александр Насонов продолжает традицию видения сибирской природы, сформулированную Николаем Шемаровым. Анатолий Чернов стал наследником традиции интерпретации лирического пейзажа Ивановки, разработанной группой кемеровских живописцев, центральной фигурой среди которых был В. С. Зевакин.

Творчество Анатолия Сергеевича Чернова продолжает кемеровскую традицию интерпретации лирического образа природы «негромкой стороны». Анатолий Сергеевич закончил Ярославское художественное училище, но, по признанию самого художника, в основе его мировосприятия лежит творчество дяди Павла Афанасьевича Чернова и отца, который тоже был одаренным живописцем, однако не смог получить профессионального художественного образования. А. С. Чернов, как кемеровские художники старшего поколения, подолгу живет в Ивановке и пишет ее природное многообразие. Пейзажи других мест Кузбасса, Сибири или России в творчестве художника немногочисленны. Кроме того, художник создает городские пейзажи, на которых изображает как проспекты, аллеи и исторические здания центра города, так и уединенные улочки, знакомые

художнику лично. Много работая на пленэре, А. С. Чернов редко представляет на выставках этюдные работы. Исключением явились работы, выполненные на Валааме и Петербурге.

Творческий метод А. С. Чернова во всех его произведениях достаточно узнаваем. Независимо от жанра в его работах всегда есть персонаж. В пейзажах такими персонажами часто выступают птицы или животные. Так, любимым героем художника стала сорока. В картине «Старая знакомая» сорока сидит на припорошенном снегом столе, среди разложенной в корзины калины. В Картине «Городские сороки» птицы сидят на подоконнике мастерской художника и «любуются» видом сверху на захолустный кемеровский микрорайон. Роль персонажей в пейзажах многозначна. В картине «Городские сороки» они выполняют роль двойника зрителя, дублируя зрительское восприятие этого непрезентабельного уголка города. А с другой стороны, они словно предлагают свое отношение к этой местности, выходящее за рамки зрительской оценки. Определенная стаффажность сорокам также присуща, и в этом проявляется верность художника жанровым традициям. Однако акцентирование авторского отношения к включению птиц и зверей в свои произведения позволяет предположить тенденцию к увеличению роли персонажа в интерпретации пейзажа. Художник пишет линейно строгую и немного скучноватую архитектуру теплыми и мягкими оттенками охры и кобальта, объединяя избранное контрастное сочетание белизны снежного покрова на крышах и земле. Привнесение некоторой декоративности, теплого, приятного цветового сочетания вызывает ощущение уюта и спокойствия, а беззаботность, игривость сорок усиливает и подтверждает предлагаемое зрителю восприятие.

Кроме животных, таким персонажем в картине может стать дерево или цветок. Так, например, в картине «Гроза в сентябре» (рис. 1, с. 146) главным героем картины выступает береза. Дерево, растущее на окраине вблизи деревенского дома, – свидетель жизни живущих там людей. Однако сейчас, в ненастье, дерево сопротивляется стихии – ветру и надвигающейся грозе. Береза – часть природного мира, окружающего дом, а для жителей дома она стала персонализированной частью природы. Для художника береза – главный персонаж картины, связывающий незримо присутствующего в картине человека и природу. Береза становится покорной жертвой надвигающейся стихии. Красота контрастных колористических сочетаний, вид приземистого домика с незамысловатым забором вызывают ощущения естественности стихии и радости от возможности наблю-

дать осеннюю грозу. В работах А. С. Чернова почти всегда природные изменения переживаются как уникальные по красоте мироздания события. Природа в неповторимости момента, ее идеальная гармония являются настоящим и единственным предметом изображения А. С. Чернова. А персонажи, представители животного или растительного мира, становятся свидетелями и проводниками трепетного авторского отношения к природной прелести момента.

А. С. Чернов стремится подсмотреть особое состояние природы, яркое погодное явление. Все его пейзажи можно разделить на две группы. В одну группу входят картины, фиксирующие стихии, события, погодные явления – первый снег, грозу, бурю. Таковы работы «Дождь и калина», «Старая знакомая». Во вторую группу входят работы, изображающие статичное состояние природы. В числе таких произведений следует отметить картины «Белая роща» и «Луна на сирень». В этих произведениях в основе зрительского восприятия лежит созерцательность и любование тишиной и красотой природного состояния. В работе «Белая роща» заснеженная березовая роща превращается в монохромное сиренево-бело-голубое ритмично организованное пространство. Фактура и оттенки снежного покрова построены на нюансах, тогда как стволы деревьев, их объем, форма ветвей, хлопья снега придают некоторую динамику и декоративность в целом безмолвному пространству. В картине «Луна на сирень» художник любит колористическими сочетаниями, которые могут быть возможны только весенне-летней ночью в деревне. В этой работе тоже есть персонажи – луна, точнее месяц, и кусты сирени. Визионерский, несколько ирреальный колорит, позволяющий высветить цветущие кисти сирени холодным лунным светом, становится доминантой в художественном решении образа.

Дополняют и обогащают зрительское осмысление картин авторские названия. Выбирая названия своим произведениям, А. С. Чернов стремится придать некоторую сказочность, фольклорность воплощаемому образу. Так, например, в название картины «Луна на сирень» зрителем невольно подставляется глагол. И тут зрительская фантазия подключается к восприятию. Ведь можно подобрать целый ряд глаголов (светит, смотрит, дышит), каждый из которых придаст оттенок смыслу картины. Народный характер названия чувствуется в картине 2008 года «Ивановка в снегу». Сам автор, называя картину, продолжает «Ивановка в снегу, наглядеться не могу». В этой рифмованной фразе чувствуется и восторг автора перед любимой натурой, и простота народного слога.

Следует отметить, что большинство названий картин построено по принципу помещения главного героя произведения в природную, географическую среду. Среди таких работ можно выделить: «Мост в деревню Андреевка», «Шуга на Заломной», «Калина на Заломной», «Иней на набережной». Такая формулировка выявляет еще одну особенность творчества А. С. Чернова: художник в своих произведениях стремится выявить временное и пространственное измерение. Фактически художник помещает зрителя в создаваемый хронотоп, задает определенные условия. Так, в картине «В ночь на Троицу» перед зрителем предстает лесная поляна с крупными сиреневыми цветами. Благодаря названию зритель может проассоциировать изображенные растения с мифическим цветущим папоротником.

Следует отметить, что творческий метод А. С. Чернова пережил трансформацию. В картине «Мост в деревню Андреевка» (рис. 2, с. 146), написанной в 1985 году, форма и фактура предметов и размещение их в пространстве решены напряженно и плоскостно. Художник иначе пишет снег – фактурно, путем наслоения более светлого тона на темный фон. Общий колорит тяготеет к монохромной бежево-коричневой гамме. Введение образа человека – редкое исключение в работах этого художника. Интересно, что в этом пейзаже автор изображает человека, сидящего в неспешно едущей повозке. Мост и повозка представляют собой композиционный и смысловой центр картины. Четко очерченные формы, угловатость и искривленность объемов, некоторая условность колорита отличает эту работу от последующих произведений А. С. Чернова.

Картина 2008 года «Ивановка в снегу» (рис. 3, с. 147) занимает промежуточное положение в сложении творческого метода. Автор берет высокую точку обзора, позволяющую охватить часть деревни, реку и лес, расположенный на противоположном берегу. Художник пишет солнечный зимний день и естественное течение жизни деревни. В этом пейзаже изображены два жителя Ивановки, занимающиеся рутинной деревенской работой. Воплощение этих образов рублеными линиями без детальной проработки проигрывает тщательности исполнения самого пейзажа. Колорит картины в целом построен на бежево-охристой гамме, но художник расставляет колористические акценты, изображая голубое небо, красные ягоды рябины, он разрушает общую монохромность пейзажа.

Обе представленные выше работы близки по творческому методу и воплощению природного образа. Созерцание пейзажа словно издали, стремление к широкому, панорамному построению композиции, передача

многообразия форм природы, охристый колорит отличают его ранние произведения от работ 2010-х годов. Для картин последних семи лет характерно более приближенное всматривание в ландшафт, выдвижение на первый план персонажа, с помощью которого художник выстраивает взаимосвязь зрительского восприятия и состояния природы. Интерес к предмету, фактуре и цвету, его органичность природной среде преобладают в произведениях последних лет.

Пейзажные образы в работах Анатолия Чернова эмоциональные и яркие, ориентированные на активное чувственное переживание состояний природы. Собственно авторское вживание в мир природных форм обусловлено темпераментом художника, его колористическим дарованием. Он подчеркивает любование цветом и формой предмета, стремится передать совершенство окружающего мира. Часто темой для его работ становятся сезонные изменения: яркое солнце, осенний дождь, первый снег или особая зимняя заснеженность. Интересно авторское отношение к изображаемым погодным явлениям. С одной стороны, А. Чернов увлечен новыми состояниями, он как будто бы ищет особые, однажды случившиеся колористические сочетания заката или надвигающейся бури. С другой стороны, художник умеет всё объединить эффектом умиротворяющей тишины и гармонии при помощи тонкой колористической организации пространства. Художник много работает на пленэре, но для его законченных работ все-таки не характерна случайность даже в этюде. И в этюде, и в законченной работе он воссоздает очередной элемент своего целостного и многогранного понимания природы.

Иную авторскую интерпретацию образов кемеровского пейзажа представляет в своем творчестве Александр Викторович Насонов. Он окончил театральное-декорационное отделение Красноярского художественного училища, но избрал для себя пейзаж основным жанром. По признанию художника, мягкий, неброский стиль Н. М. Шемарова ему наиболее близок. Неспешный, кропотливый, вдумчивый стиль работы А. В. Насонова определил характер его работ. Умозрительность его творческого метода проявляется в дистанции между этюдом и законченной работой. Этюды А. В. Насонова всегда реалистичны и точны. Написав этюд, художник постепенно начинает его перерабатывать в авторское произведение, сохраняя общую композицию, однако изменяя очертания предметов, размывая контуры и постепенно обобщая колорит до сочетания сближенных тонов.

Близки по общему художественному решению этюд «Вот и лето прошло» (рис. 4, с. 147) и выполненная по нему картина с одноименным названием. На картине автор изобразил берег реки, на котором растут четыре тонких березы. В этюде художник прорабатывает пространство, помещает в композицию всю ширину реки и изображает густую растительность противоположного берега. Этюд написан свободными мазками, обобщенно, с намеченными колористическими доминантами – желтизной листвы березы и серо-голубой гладью реки. В сделанной по этюду работе части композиции практически не изменились, однако из-за смены формата (формат этюда – вытянутый по горизонтали прямоугольник, а законченная работа – прямоугольник со сторонами 70x80) несколько поменялись пространственные соотношения. В колорите картины автор сохранил доминирующий желтый цвет листвы березы, но все остальные элементы композиции выполнены на сближенных тонах. Размытость контуров и плотное письмо с выраженной кинетикой мазка усиливает доминирующее значение деревьев первого плана. Плотность многослойного красочного слоя и использование сближенных тонов придают особую световоздушность пространству. Размытость контуров предметов дальнего плана обозначает глубину пространства. Художник организует колорит и пространство картины таким образом, что зритель едва способен различить очертания предметов на мерцающем, практически монохромном, многослойно прописанном холсте. На фоне обобщения и размытости очертаний ритмичный строй деревьев уплотняется и превращается в смысловой центр. Описанными приемами художник объединяет всю работу общим эмоциональным состоянием. Но, в отличие от других работ А. В. Насонова, в данном произведении деревья стали смысловым центром и колористической доминантой, выступая контрастно по отношению к общей организации пространства.

Этюд «Большая вода» и выполненная на его основе картина «Дыхание утра» (рис. 5, с. 148) построены на тех же приемах и общем художественном решении, что и в предыдущем примере. Особенностью этой пары (этюда и картины) является то, что оба произведения являются совершенно самостоятельными. Этюд «Большая вода» написан реалистично точно, пластически и образно законченно. А картина «Дыхание утра» воссоздает ощущение ирреальности природного мотива, насыщенности морозного воздуха. Она написана на сближенных тонах, с еще более размытыми очертаниями. Ориентироваться в предметности этой рабо-

ты зрителю помогает едва намеченная силуэтность – контрастно выделенные белым цветом стволы берез и туманная гладь реки, а также плотная фактура плотно красочного слоя. Автор идет по пути поиска формального решения, отражающего эмоциональность, чувственное измерение пейзажа. Интересно, что в своих законченных работах художник отходит от топографической точности пейзажа, которая фиксируется им в этюде. Картина «Дыхание утра» написана в 2013 году. Исследование работ, написанных в следующий период, позволяет предположить, что в творчестве А. В. Насонова наметился переход к ярко выраженной индивидуальной интерпретации пейзажных образов, в рамках которых художник вырабатывает свои стилистические приемы формотворчества для создания пейзажа картинного формата.

Существенный поворот в творчестве художника происходит в трех работах 2016–2017 годов: «Воспоминание», «Солнечный денек» (рис. 6, с. 148), «Воспоминание о Брянской». В этих произведениях появляется персонаж. Сам характер работ имеет характер ретроспекции – художник обращается к своим воспоминаниям юности. Возможно, введение персонажа в картину обусловлено ретроспективным характером работ. Но, с другой стороны, возможно, в них сказалась специфика образования театрального художника. В работах этой группы проявляется «сценичность» композиционного решения. Пространство и предметы изображены обобщенно и лаконично. Колорит построен на контрастной, но разбеленной цветовой гамме. Линейная основа композиции просматривается благодаря контрастному колориту и достаточно четким контурам. Кинетика отдельного мазка, которым автор отмечает некоторые элементы композиции, и плотная поверхность красочного слоя придают работам характерную авторскую сгущенность воздушной перспективы.

Свидетельством активного творческого поиска своего стиля и формы стали работы 2018 года, в которых А. В. Насонов приходит к стилистике более абстрактного воплощения пейзажного образа. Причем, эксперимент художника идет по двум направлениям. В первую группу работ входят экспрессивно-абстрактные композиции, не имеющие отдаленных ассоциаций с предметностью. Эти произведения носят этюдный экспериментальный характер и не имеют названий. Во вторую группу входят произведения, в основе которых пейзаж, но художник максимально абстрагируется от реальности пространства, избирает обобщенную моно-

хромную гамму. Примером работ второй группы является картина «Уходящая натура».

Обобщая обзор творчества А. В. Насонова, необходимо отметить, что исходной точкой его экспериментов стала кемеровская традиция пейзажа, воплощенная в творчестве Н. М. Шемарова. Начиная с 2010 года, художник отходит от топографической точности и начинает поиск авторских приемов, нацеленных на отображение эмоционального состояния пейзажа. Формальные решения отражены в ряде произведений автора 2016 года. Параллельно художник продолжает творческий поиск и отходит от предметности и пространственности пейзажа в сторону абстрактных приемов и монохромной гаммы композиций.

Для рассмотренных нами двух кузбасских художников характерно восприятие природы остро индивидуально. В целом творчество художников Кузбасса атомизировано, развитие их творческих методов протекает локально и замкнуто, а потому малозаметно в общем процессе развития художественной культуры региона. Сам характер трансформации авторского стиля идет по двум направлениям. Представленные в статье работы обозначают эти два направления интерпретации пейзажа. Так, А. С. Чернов усиливает декоративное начало посредством выразительности насыщенной цветовой гаммы. А. С. Чернов внимателен к предмету, его форме и фактуре. Второе направление интерпретации кемеровской природы воплотил в своем творчестве А. В. Насонов, который начал поиски формы, отражающие более чувственное переживание пейзажных образов и свое понимание этого жанра. Творческие поиски А. В. Насонова еще не закончены. На данном этапе можно отметить ориентацию художника на поиск формального решения пейзажа-картины, стремление к личному высказыванию, основанному на индивидуальном творческом опыте и своих представлениях о специфике этого жанра.

Литература

1. Попова Н. С. Истоки традиции в интерпретации сибирского пейзажа в творчестве кемеровских художников // Вектор культуры Кузбасса. – Кемерово, 2018. – № 2. – С. 44–48.

References

1. Popova N. S. Istoki traditsii v interpretatsii sibirskogo peyzazha v tvorchestve kemerovskikh khudozhnikov // Vektor kul'tury Kuzbassa. – Kemerovo, 2018. – № 2. – S. 44–48.

ОБРАЗ ПИСАТЕЛЯ ГЛАЗАМИ ХУДОЖНИКА: ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

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

Крюкова Мария Александровна, магистрант 1-го курса кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: masha.kryukova.1997@mail.ru

Данная статья посвящена характеристике особенностей интерпретации образа писателя художником с помощью различных выразительных средств. Этот процесс подробно описан на конкретном примере визуализации героев романа Р. Риггза «Дом странных детей» в виде авторских кукол. В этой публикации рассмотрена не только этимология понятий визуального и художественного образа, но и специфика коммуникации между художником и писателем. В статье сделан вывод о том, что интерпретация образов – это сложный процесс, связанный с психоэмоциональными реакциями художника, писателя и их реципиента на один и тот же образ, багажом их знаний и представлений, спецификой мышления.

Ключевые слова: авторская кукла, интерпретация, образ писателя, образ художника, художественный образ.

THE IMAGE OF WRITER THROUGH THE ARTIST'S EYES: INTERPRETATION FEATURES

Irina V. Voronova, Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: IRINAnika1005@rambler.ru

Mariya A. Krukova, the 1st year master student, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: masha.kryukova.1997@mail.ru

The article considers the interpretation characteristics of the image of the writer by the artist using various expressive means. The authors describe this process implementing the method of characters' visualization on the exam-

ple of R. Riggs's novel "The house of strange children" in the form of author's dolls. The authors study not only the etymology of visual and artistic image, but also the specifics of communication between the artist and the writer. In conclusion the authors prove that interpretation of images is a complex process associated with the psychological and emotional reactions of the artist, the writer and their recipient to the same image, their background knowledge, ideas and the specificity of their thinking.

Keywords: author's doll, interpretation, the image of the writer, the image of the artist, the artistic image.

Взаимодействие различных видов искусства между собой является актуальной темой для рассуждений. Это связано с тем, что изобразительное искусство и литература, например, взгляд писателя и взгляд художника существуют параллельно друг с другом и часто пересекаются. Возникающая на основе точек соприкосновения двух творческих стихий визуальная форма заменяет реципиенту сложный культурный текст. При этом смысл интерпретируемого художником произведения литературы может стать иносказательным, приобрести размытое или, напротив, конкретизированное значение. Вариации трактовки такого текста напрямую связаны с мировоззрением художника, его эмоциональным откликом на запечатленные с помощью кодов в виде букв алфавита фантазийные или вполне реальные образы, созданные по прототипам. Этими моментами психоэмоциональной реакции художника на текст писателя, его эрудиции и глубины знаний искомого материала (исторических событий, тенденций развития определенной эпохи, литературного жанра и пр.) определена задача исследования. Она заключается в выявлении особенностей интерпретации художником образов писателя и их представлении в изобразительной форме.

Обсуждение данной тематики предполагает уточнение таких терминов, как «художественный образ» и «визуальный образ».

Понятия визуального и художественного образа имеют общую этимологию, применимую в различных областях гуманитарных знаний: семиотике, философии, технике, психологии и пр. Это явление образности можно обозначить ключевым моментом в обоих из интересующих нас видах художественного творчества – литературе и изобразительном искусстве. Особый интерес вызывает то, что образ в широком смысле сопоставим с компонентом культуры, а в узком – с элементом массовой коммуникации. Это обстоятельство обусловлено как минимум тремя моментами. Во-первых, функции образа связаны с передачей информации

с помощью изобразительных средств. Во-вторых, эти средства (например, текст, графика, композиция и пр.) используются в процессе формирования визуального ландшафта современности. В-третьих, применение образа, как правило, ограничено, поскольку образ может существовать в рамках искусства в целом или эстетики [1, с. 72–73]. Поэтому рациональнее всего зафиксировать понятие образа в качестве особого художественного видения, наделенного индивидуальной эстетически выразительной формой. В ракурсе произведения литературы эта форма зафиксирована, например, в текстовом описании героев. В изобразительном искусстве форма конкретна, поскольку воплощена в различных изображениях, созданных художниками, иллюстраторами и другими мастерами ее визуального представления.

Перейдем к трактовке понятия художественного образа. По своей структуре он представляет сложное образование и воплощает в себе противоположные начала. Это такие свойства, как отражение объективной реальности и ее субъективное понимание, отношение к ней автора. В этом моменте следует согласиться с утверждением, что художественный образ – это результат «...глубокого осмысления и сложной духовной переработки жизненных восприятий и впечатлений, в том числе эстетического переживания предметов» [7, с. 18]. Также важно учитывать и индивидуальные образы, их типичные отражения, основывающиеся на реальности или вымысле. Осмысление реальности в таких образах можно принять за специфическую особенность творчества художника. В каждом виде искусства художественный образ имеет свою особую систему эстетически выразительных средств. Эти различия проявляются в том, что язык образа или сохраняет видимое сходство с отражаемой реальностью, или нет. За счет доминирования своих знаков образ также служит средством смысловой коммуникации. Эти знаки обладают многими чрезвычайно ценными общественными свойствами (Ю. М. Лотман) [3, с. 10]. Поэтому образ можно рассматривать, как «изобразительный» (в аспекте изобразительного искусства) или «неизобразительный» – смысловой, существующий в ракурсе произведения литературы. В целом за основу понятия художественного образа можно взять следующее определение, соответствующее рассмотренным выше моментам. Художественный образ – это категория творчества, воспроизводящая «...любые феномены культуры с помощью эстетически выразительных объектов, основывающихся на совокупности материального (форма) и абстрактного (содержание)» [1, с. 84].

Поскольку образ писателя получает свое визуальное выражение в процессе его восприятия и воплощения художником, то важную роль в цепочке играет понятие визуального образа. Благодаря этому образу художник может передать свое внутренне представление о тексте наиболее четким и последовательным языком, доступным для понимания зрителем. Визуальный образ предельно конкретен, его можно сравнить с дословным цитированием, иногда под этим понятием подразумевается клише. Если художник будет четко следовать указаниям писателя, данным в тексте произведения литературы, то на выходе можно получить наиболее точное изображение. В такой картинке эпоха, стиль в одежде, мелкие детали и атрибуты, черты лица персонажа и прочие элементы будут идентичны визуализируемому образу. При этом следует учитывать, что писатель и художник наделены особым типом творческого мышления. Его отличительной чертой является осмысление и преломление окружающей действительности, придание ей субъективных свойств. В этой связи неотъемлемым моментом в определении визуального образа можно выделить процесс художественного отражения действительности. В качестве функции этого образа целесообразно учесть результат реконструкции действительности в сознании человека (на первоначальном этапе – художника, а далее – его зрителя) [1, с. 79].

Более общие аспекты исследуемого в публикации вопроса предполагают уточнение такого момента, как участие зрителя в коммуникативной цепочке, складывающейся между образами писателя и художника.

Образ писателя и образ художника – ключевые понятия в теме данного исследования. Этим понятиям свойственна органическая включенность личности автора (писателя и творца). В обоих случаях художественный образ несет информацию одновременно и о субъекте, и об объекте познания. В этой коммуникативной цепочке присутствует и связующее их звено – зритель. Он способен ощущать и понимать отношение и писателя, и художника к персонажу или событию, как будто сам присутствует в описываемом месте, собственными глазами наблюдает за происходящим. Противоположность образов писателя и художника заключается в том, что в своем творчестве для передачи смысла они используют различные художественно-выразительные средства.

Писатель в своем произведении с особой точностью и продуманной композицией использует художественные выразительные средства, закрученные в самых разнообразных сюжетных линиях. Однако читатель по-особому реагирует на текст, состоящий из букв. Чтобы вызвать у него определенную реакцию, писатель применяет эстетически оформленный

эмоциональный ряд и создает представление об образе (в виде пейзажа, персонажа, событий), используя литературные приемы (ритм, аллитерацию, рифму, метафору и т. д.). Такие специфические черты, формирующие образ писателя, являются пробуждающими для фантазии читателя, мобилизующими множество ранее полученных впечатлений из уже имеющегося у него опыта. Но если такого опыта у зрителя нет или он минимален, то слово писателя может и не дать бурную реакцию на образные сферы его сознания. В этом случае наиболее значимым для реципиента становится взгляд художника.

Художник работает с воображением зрителя, но с помощью предельно конкретных (в плане материального выражения) образов, используя для их воплощения гипс, глину, краски и др. Благодаря наличию формы и ее определенного пластического решения в таком образе, художник транслирует свои мысли и чувства, специфику восприятия, донося их до зрителя. При трактовке произведения литературы и визуализации образов каждого из персонажей творческое видение художника можно рассматривать в качестве своеобразного критического комментария к нему. Форма выражения (живописное полотно, иллюстрация, скульптурная форма или авторская кукла) при этом не имеет решающего значения. Любой творческий продукт автора-художника является ключом к формированию новых мнений о содержании произведения литературы с позиции реципиента. Такие творческие, эстетически выразительные продукты способствуют процессу обновленной интерпретации текста с помощью визуальных образов.

Для того чтобы создать представление о специфике восприятия образов писателя и художника зрителем, целесообразно обратиться к описанию их общей структуры. Эта структура ранее выделена в исследовании И. В. Вороновой с учетом этапов анализа художественного образа реципиентом [1, с. 82–83].

На этапе восприятия визуального решения образа и его осмысления реципиентом осуществляется оценка ярко выраженных эстетических черт, свойственных форме исследуемого объекта (произведения литературы). Данный этап связан с поиском узнаваемых зрителем характеристик, соответствующих определенному своеобразием традиционной культуры, что проявляется в формировании круга ценностных ориентаций. Опираясь на такие ориентиры, реципиент имеет возможность фиксировать основные моменты, содержащиеся в образе [1, с. 82]. При условии, что образ имеет иное традиционное начало, процесс его восприятия может быть значительно усложнен, но не потерян. Это обстоятельство

заключается в возможности реципиента изучить дополнительный документальный или исторический материал, чтобы суметь проникнуть в его структуру и предпринять попытку постичь смысловое значение.

Этап поиска идеи и смысла, вкладываемых художником в визуальную форму произведения литературы, заключается в дешифровке кодов данного коммуникативного сообщения. На этом этапе реципиент мобилизует личный практический опыт и багаж знаний, достаточные для осуществления трактовки [1, с. 82]. С учетом необходимых знаний и опыта у реципиента не возникнет особых проблем при трактовке содержательной части визуального образа. При взгляде с другого ракурса, восприятие визуального образа и выявление его смысловой нагрузки может быть затруднено. В этом случае от реципиента потребуется немало усилий по освоению необходимого дополнительного материала.

Завершающим является этап интерпретации содержания анализируемого визуального образа. Этот процесс основывается на формировании индивидом субъективного мнения об увиденном изображении или скульптурной композиции, например. Сущность этого подхода заключается в преломлении визуального выражения художественного образа в ракурсе мышления реципиента [1, с. 83]. Таким образом, наблюдается факт рефлексии. Но это специфическое самопознание возможно только при внутренней зрелости реципиента, его саморазвитии и глубины мышления.

Важно понимать, что взгляд художника не всегда совпадает с идеалами, вложенными в образ писателем. В таком формате формируется иное понимание текста в созданном художником произведении. Это обстоятельство связано с тем, что художник пропускает через призму структуры своей личности отражение реальности писателя. В итоге он выдает художественный продукт, визуальный образ в соответствии с собственным пониманием произведения и глубиной фантазии. Однако старания и писателя, и художника могут быть напрасными, если зритель не подготовлен к восприятию и внутреннему диалогу. В этом случае он не в состоянии дать объективную оценку их творчества ни при восприятии текста, ни при лицезрении его визуальной формы, поскольку в его личностном развитии отсутствует принцип, заложенный М. С. Каганом: «я знаю – я это пережил» [2, с. 16]. В рамках нашего исследования данный факт неприятия мы исключаем, поскольку в его основе – рассмотреть особенности интерпретации в коммуникативной цепочке «писатель – художник».

Для характеристики поставленной задачей данной публикации вопроса рассмотрим примеры поиска художественной выразительности образов писателя глазами творца через призму текстов сказочных произведений для детей или приключенческих мистических и загадочных романов. Наш выбор для исследования связан исключительно с собственным интересом к текстам некоторых из них. Это книги Т. Янссон о Муми-троллях, рассказы о всевозможных приключениях Незнайки Н. Носова. Ключевым для описания хода интерпретации образов является роман Р. Риггза «Дом странных детей». Это обстоятельство сложилось в силу полученного М. А. Крюковой образования («художник декоративно-прикладного искусства»), ее попыткой на практике осуществить воплощение персонажей романа Р. Риггза в виде авторских кукол.

Начнем краткий анализ особенностей визуализации образа с детской книги о Муми-троллях финской писательницы Т. Янссон. Наш интерес к этому произведению не случаен. Он обусловлен тем, что Т. Янссон обладала талантом создавать великолепных и милых персонажей в тексте и собственноручно визуализировать их.

На страницах книги писательница не наделяет главных героев конкретными гендерными признаками, описывая их в виде белых гиппопотамов мешковатой формы. Читатель может различать героев исключительно по именам: Муми-мама, Муми-папа и др. В качестве примера приведем несколько отрывков из книги.

«Муми-мама поднялась ни свет ни заря, чтобы уложить им рюкзаки. Она сновала по дому то с шерстяными брюками, то с бутербродами, а Муми-папа снаряжал плот внизу у речки. – Мамочка, миленькая, мы никак не сможем взять все это с собой, – сказал Муми-тролль. – Нас засмеют. – В Одиноких Горах холодно, – сказала Муми-мама, запихивая в рюкзак два шерстяных одеяла, зонтик и сковородку. – Ты не забыл компас?» [8, с. 26]. Когда мы перечитываем эти строки, наша фантазия рисует нам интересные картины, где муми-тролли как люди. Они одеваются в одежду, их дом наполнен мебелью и различной утварью. Эти персонажи могут и плакать, и смеяться, и радоваться, и сострадать другим, а самое главное – их мысли полны невероятных приключений. «Муми-тролль сел на песок, подставил лицо солнцу, зажмурился и вздохнул от счастья. Немного погодя из грота вылезла Фрекен Снорк и уселась рядом с ним. – Как бы там ни было, небо, солнце и наша гора остались целы, – торжественно сказала она. – И море, – прошептал Муми-тролль. Действительно, далеко на горизонте, словно синий шелк, сверкало и блистало море, возвращаясь в родные берега. Волны мягко скользили в своем древнем ложе и окраши-

вались в темно-зеленый цвет, навечно укладываясь на дно» [9, с. 117]. Ребята муми-тролли – невероятные мечтатели, они романтики, которые умеют радоваться каждому дню, беречь друг друга и своих друзей от беды. Взаимовыручка – вот, что движет этими милыми белыми кругленькими бегемотами.

При этом страницы книги о муми-троллях содержат интересный факт. Персонажи всех рассказов Т. Янссон об этих необыкновенных существах сформированы на основе прототипов реальных людей, фигурировавших в жизни писательницы. В их изображении на бумаге она подчеркивает формы персонажей контурами, используя линейную черно-белую графическую технику. В визуальном плане между персонажами есть небольшие различия, например, предметы одежды: фартук, шляпа, косичка с бантиком у Муми-дочки по имени Фрекен Снорк и др. Безусловно, визуальные образы персонажей нарочито сдержанны, огромное значение вложено художницей в поиск их формы и ее очертаний. Когда мы встречаем различные визуальные интерпретации и вариации образов муми-троллей, то интуитивно сравниваем их с иллюстрациями Т. Янссон. В этом отношении интересно выполнен образ муми-тролей в русском кукольном мультипликационном фильме режиссера Н. Шориной. Невозможно не улыбнуться, увидев этих кукольных героев в виде пузатеньких бегемотиков молочного цвета, выполненных в технике работы с шерстью «фелтинг» («валяние»). В них есть что-то душевное, теплое и очень мягкое, благодаря пушистому материалу самих кукол.

Рассмотрим иллюстративные примеры к книге Н. Носова «Приключения Незнайки». Ключевой герой книги – чудаковатый малыш-коротышка Незнайка. Автор этого романа-сказки описывает его следующим образом. «Этот Незнайка носил яркую голубую шляпу, желтые, канареечные, брюки и оранжевую рубашку с зеленым галстуком. Он вообще любил яркие краски. Нарядившись таким попугаем, Незнайка по целым дням слонялся по городу, сочинял разные небылицы и всем рассказывал. Кроме того, он постоянно обижал малышей. <...> У Незнайки был друг, по имени Гунька, который жил на улице Маргариток. С Гунькой Незнайка мог болтать по целым часам. Они двадцать раз на день ссорились между собой и двадцать раз на день мирились» [4, с. 7–8].

В иллюстрациях к книге русскому художнику Г. Вальку удалось передать атмосферу непринужденности и легкости ее сюжета. В этом случае художник смог проникнуться в образы писателя и передать его представления о героях на листах бумаги. Особенно хорошо ему, на наш взгляд, удался образ Незнайки. Он именно такой, каким его описал писа-

тель: одет в широкие брюки, рубашку с галстуком и носит большую шляпу, размером с него самого. У Незнайки, созданного Г. Вальком, всегда очень активные и динамичные позы, так и кажется, что этот персонаж сейчас выпрыгнет из листа иллюстрации и будет бедокурить, шкодить, а потом краснеть за свои ошибки и исправлять их. Художник Г. Вальк не единственный иллюстратор, работавший над образом героев сказки о Незнайке. Важно, что ему удалось сохранить визуальный образ Незнайки, созданный первым иллюстратором А. Лаптевым. Художник Г. Вальк взял первоначальный образ за основу, создав своеобразный эталон. Остальным же героям он придал черты гротесковости и карикатурности.

Перейдем к ключевой для нас части исследования. Для этого обратимся к описанию специфики и этапов работы над визуализацией образов романа Р. Риггза «Дом странных детей». Важно понимать, что проделанная работа имеет не только теоретическое обоснование, но и качественный практический выход. В рамках ведения этой работы было важно передать, как творческий подход художника к визуализации образов писателя может выступать в роли своеобразного критического комментария к ним, способствовать формированию новых для зрителя образов его героев. Визуальное решение, созданное М. А. Крюковой под руководством И. В. Вороновой для практической части работы, образовано с учетом продуманной художественно-литературной композиции. Поэтому для реализации придуманного художественного образа использован уникальный вид декоративного искусства – авторские куклы.

Куклы могут передавать любые события человеческой истории, обладают особенной энергетикой и способны менять пространство вокруг себя. В качестве материалов для ее создания выбрана полимерная глина и текстиль для исполнения одежды. Благодаря этим материалам аккуратно, изящно и с тончайшей проработкой всех деталей удалось воплотить придуманную идею в жизнь.

Для реализации работы выбраны три интересных персонажа. Это Алма Сапсан – главная героиня романа «Дом странных детей». В нем она предстает перед читателем как основательница детского дома для странных детей и благородного вида дама. «Передо мной была госпожа Сапсан <...> С головы до ног, включая застегнутую у горла блузу с высоким воротником и кружевные перчатки, она была одета в черное. Ее волосы были собраны в идеально круглый узел на макушке, и вся она была воплощением опрятности, как и весь дом» [6, с. 71].

В качестве других образов для кукол использованы второстепенные персонажи романа. Это братья Джозэл и Питер, а также маленькая

девочка Алтея. Они – дети-сироты, укрываемые теплом и заботой дома мисс Сапсан.

Джоэл и Питер на страницах романа изображены необычными мальчиками, любящими прятаться в укромных уголках темной пещеры. «Эти мальчики были завораживающе странными. Они постоянно держались за руки и каждые несколько шагов делали диковинные щелкающие звуки языком <...> это их способ видеть. <...> – Мы эхолокаторы, – произнесли Джоэл и Питер. <...> Наконец мы уперлись в тупик. В отвесной каменной стене были высечены ведущие вверх ступени. Джоэл и Питер остановились и указали на крошечное пятнышко света высоко вверху. – Наш дом, – произнес старший. – Наверху, – закончил младший. С этими словами они растворились в темноте» [5, с. 277, 278]. А вечно юная девочка Алтея в тексте книги почти не заметна, но через некоторое время после ее прочтения она очень привлекла наше внимание своей специфической способностью. Это девочка с длинными волосами, которая «...вернулась и медленно приблизилась к нам, ведя руками по стенам тоннеля. Везде, где она прикасалась, тут же образовывались новые слои льда. Тоннель за ее спиной уже превратился в узкую трубу всего несколько футов в диаметре. Было ясно, что вскоре он окончательно закроется и мы будем отрезаны от остального мира» [5, с. 381].

Для формирования образов кукол частично учтено описание, данное Р. Риггзом в произведении «Дом странных детей». Это касается возраста, роста и способностей героев. В остальном персонажи дополнены другими чертами, наиболее близкими художнику в ассоциативном плане. Важно, что в основе авторских кукол – их странности.

Начнем с характеристики образов кукол, получившихся у М. А. Крюковой по факту визуальной трактовки романа. Выполненные ею куклы имеют нарочито вытянутую форму: длинные шеи, худощавые тела, головы, ноги и руки без анатомической проработки, они напоминают щупальца монстров, описываемых в тексте. По разработанной стилистике авторские куклы декоративны. В их основе использованы простые формы с уместным искажением деталей, что не мешает воспринимать интерпретируемых персонажей. Формы героев органично вписываются в композиционные поиски. Каждая деталь работы наделена определенным смыслом. Во время лепки голов было принято решение оставить кукол без ушей, поскольку это подчеркивает их отстраненность от реальной жизни и замкнутость. Каждый из героев пребывает в своем мире, своих мыслях и жизненных переживаниях. Куклы стоят на отдельных подставках, чтобы убедить зрителя в их характерах интровертного плана. Разный цвет

кожи у изготовленных кукол говорит о странностях, которыми они наделены, как и одноименные им персонажи. Эти моменты образуют композицию в целом.

Костюмы кукол разработаны с учетом модных тенденций времени, в котором существовали герои произведения. С позиции художника М. А. Крюковой, куклы представлены молодыми, без старческих нот в их образах, поскольку они вынуждены жить в одной возрастной поре. Это связано с тем, что действие книги постоянно переносит нас в разные временные периоды, но исходная точка обозначена эпохой модерна, 10–20-ми годами XX века. Молодые лица кукол и их стильная одежда гармонично сочетаются между собой, добавляя нотки свежести в сложившиеся художественные образы героев.

Общая композиция кукол представлена в виде полукруга, где на первом плане стоит мисс Сапсан, а позади нее находятся ее дети-сироты. Это решение очень символично. Преподавательница создает импровизированный щит для своих детей, показывая, что она всегда готова их прикрыть и взять удар на себя. При этом куклы могут существовать и вне этой группы, как самостоятельные персонажи.

Цветовая гамма для работы в целом выбрана в соответствии с событиями, пережитыми героями на страницах книги. Колористическое решение костюмов также связывает героев между собой. Это значительное количество оттенков синего (от голубого до темного), серого, песочного, коричневого, а также белого и черного цветов (для деталей).

Перейдем к более подробной характеристике каждой из кукол, созданных М. А. Крюковой, учитывая описанную композицию и цветовую гамму.

Алма Сапсан – имбрина, главная кукла, поэтому она изображена высокой и статной дамой с фигурой в виде песочных часов. Ей уже много лет. Она умеет превращаться в птицу и обладает уникальной способностью манипулировать временем, создавая временные петли. В представлении М. А. Крюковой, внешне она молода, высокого роста с худым телосложением, большими уставшими глазами и уверенным взглядом. Она одета в платье 1920-х годов, несмотря на то, что действия книги частично разворачиваются в 1941. Платье мисс Сапсан изящно подчеркивает ее фигуру. Она элегантна, но в то же время строга и скромна. Ее воздушные, длинные черные волосы с прядкой легкой седины напоминают о трудной судьбе руководителя сиротского дома. С ее тонких плеч спускается невесомая накидка, декорированная перьями, отсылая зрителя к ее способности обращаться птицей. В своих длинных руках она держит часы, как

символ управления временем. В ее образе преобладают темно-синие оттенки, которые передают строгость, чувство настороженности и некую тайну. Цвет кожи у нее естественный и ничем не примечателен, так как большую часть своего времени она проводит в образе обычного человека.

Два других героя – братья Джоэл и Питер. Они осиротевшие мальчики, которым не повезло, поскольку их дом разрушили. В попытке спрятаться от неприятностей, они поселились в темной пещере в гряде костей. Благодаря своей странности в виде эхолокации им удается в ней выживать. На наш взгляд, жизнь этих братьев является очень суровой. В их больших и темных глазах читается страх перед неизвестностью будущего. Основа композиционной структуры для данных кукол сосредоточена в их братской позе. Они очень близки, между ними невидимая связь, проявляющаяся в касаниях их рук, а также наклонами голов друг к другу. Можно предположить, что старший брат говорит младшему: «Не беспокойся. Я рядом. Я с тобой». Мальчики совсем не высокого роста и очень худого телосложения. Их лысые головы украшают небольшие шапочки. Одежда на них старая, фасона 1920-х годов. В костюме старшего брата преобладают оттенки синего цвета, что демонстрирует спокойствие и уравновешенность. Эта гамма делает образ героя закрытым и недружелюбным для чужаков. Для младшего брата выбраны песочно-бежевые цвета, связанные с его отчужденностью от людей, одиночеством, попыткой скрыть свои внутренние переживания. По внешнему виду братьев становится понятно, что они дети-сироты. Из-за того, что братьям пришлось жить в ужасной и страшной пещере, их кожа бледная, а вид болезненный.

Обратимся к образу маленькой и совсем незаметной девочки Алтеи, созданному М. А. Крюковой. Она обладает особой странностью – превращать все в глыбы льда. Своего рода «снежная королева» в образе ребенка. Композиция этой куклы основана на ее миниатюрности и легкости. Она стоит уверенно, но складывается ощущение парения над возведенными глыбами. В руках она держит ледяные кристаллы как единственный смысл ее существования. В образе девочки присутствуют бежевые и серые оттенки. Такая цветовая палитра выбрана для того, чтобы обезличить Алтею. Она должна создавать чувство присутствия себя и одновременно производить ощущение скрытности и мистичности. У нее пустой взгляд, бледная кожа с розовым румянцем и холодными веснушками. С ее крошечной головки спадают длинные серебристые волосы, закрывая практически все ее маленькое тело. Она одета в простое хлопковое платье, которое примечательно лишь своим холодным декором из бисера.

Таким образом, на основе подробно описанного примера собственной интерпретации образа писателя можно констатировать, что взгляд художника и взгляд писателя, как правило, не совпадают, поскольку образ писателя оказывается глубже, содержательнее и сложнее визуального решения, созданного художником. Это обстоятельство связано с расхождением в образах мышления писателя и художника, в разной психоэмоциональной реакции на одних и тех же персонажей. Наиболее интересными являются художественные образы для персонажей, запоминающиеся по форме, облику и характеру. Особенно хороши решения, которые по своей образности, облику и чистоте найденной формы превзошли описание в тексте. При этом не стоит забывать, что в цепи коммуникации между писателем и художником есть важное третье звено – зритель. Именно особенность его восприятия, как правило, является решающей в признании содержательности художественного образа. Поэтому многое в интерпретации образов зависит от эмоциональности зрителя, умения и готовности трактовать образы писателя и художника, сопоставлять и принимать их.

Литература

1. Воронова И. В. Художественный образ в графическом дизайне: взаимодействие национального и интернационального: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Кемерово, 2014. – 274 с.: ил.
2. Каган М. С. Культура – философия – искусство. – М.: Знание, 1988. – 64 с.
3. Лотман Ю. М. Люди и знаки // Семиосфера. – СПб., 2000. – С. 4–11.
4. Носов Н. Н. Приключения Незнайки и его друзей. – Новосибирск: Мангазея, 1992. – 160 с.
5. Риггз Р. Город пустых. Побег из дома странных детей. – Харьков, 2017. – 464 с.: ил.
6. Риггз Р. Дом странных детей. – Харьков, 2017. – 432 с.: ил.
7. Смольянинов И. Ф. Природа художественного образа: новое в жизни, науке, технике. – М.: Знание, 1982. – 64 с.
8. Янссон Т. Муми-тролль и комета // Повести-сказки / пер. со швед. В. Смирнова. – Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1992. – С. 3–119.
9. Янссон Т. Шляпа Волшебника // Повести-сказки / пер. со швед. В. Смирнова. – Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1992. – С. 120–224.

References

1. Voronova I. V. Khudozhestvennyy obraz v graficheskom dizayne: vzaimodeystvie natsional'nogo i internatsional'nogo: dis. ... kand. kul'turologii: 24.00.01. – Kemerovo, 2014. – 274 s.: il.
2. Kagan M. S. Kul'tura – filosofiya – iskusstvo. – M.: Znanie, 1988. – 64 s.
3. Lotman Yu. M. Lyudi i znaki // Semiosfera. – SPb., 2000. – S. 4–11.
4. Nosov N. N. Priklyucheniya Neznayki i ego druzey. – Novosibirsk: Mangazeya, 1992. – 160 s.
5. Riggz R. Gorod pustykh. Pobeg iz doma strannykh detey. – Khar'kov, 2017. – 464 s.: il.
6. Riggz R. Dom strannykh detey. – Khar'kov, 2017. – 432 s.: il.
7. Smol'yaninov I. F. Priroda khudozhestvennogo obraza: novoe v zhizni, nauke, tekhnike. – M.: Znanie, 1982. – 64 s.
8. Yansson T. Mumi-troll' i kometa // Povesti-skazki / per. so shved. V. Smirnova. – Novosibirsk: Nauka, Sibirskoe otdelenie, 1992. – S. 3–119.
9. Yansson T. Shlyapa Volshebника // Povesti-skazki / per. so shved. V. Smirnova. – Novosibirsk: Nauka, Sibirskoe otdelenie, 1992. – S. 120–224.

УДК 7.067.4:75.011.2

СИНТЕЗ ПОЭЗИИ И ДЕКОРАТИВНОГО НАЧАЛА В ЖИВОПИСИ АНСЕЛЬМА КИФЕРА

Балясникова Анна Валерьевна, студентка 3-го курса кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: irinanika1005@rambler.ru

Воронова Ирина Витальевна, кандидат культурологии, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: irinanika1005@rambler.ru

Данная статья посвящена исследованию творчества немецкого художника-живописца Ансельма Кифера. Основная задача статьи связана с характеристикой его художественных приемов, синтезирующих поэзию и декоративность в живописи акрилом и маслом. В статье также рассмотрено, какие дополнительные элементы и материалы может использовать данный художник на своих полотнах. Исследуется вопрос о символике

в его произведениях, скрытых значениях и смыслах. Принят во внимание тот факт, что художник с помощью своих полотен осуществляет внутреннюю борьбу с гнетущими событиями военного прошлого. С помощью образов он предлагает зрителю возможность предотвращения страшных последствий минувших дней, искупления и покаяния.

Ключевые слова: декоративность, живопись, поэзия, синтез, художественный образ.

THE SYNTHESIS OF POETRY AND DECORATIVE ORIGIN IN PAINTING OF ANSELM KIEFER

Anna V. Balyasnikova, the 3rd year student, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: irinanika1005@rambler.ru

Irina V. Voronova, Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: irinanika1005@rambler.ru

The article studies creative life of German artist Anselm Kiefer. The main aim of the article is to characterize his art technique, which synthesizes poetry and decorative effect in acrylic and oil painting. In addition, the authors consider additional elements and materials used by this artist in his paintings. Moreover the article considers symbolism of his artworks, hidden implications and meanings. Also the authors state the fact, that the artist implements internal fight with depressing occasions of wartime past using his paintings. Using the images the artist offers the viewer the opportunity to avoid the horrible results of the past days, redemption and repentance.

Ключевые слова: decorative effect, painting, poetry, synthesis, artistic image.

Творчество художников на протяжении многих веков окутано определенной тайной и по этой причине вызывает неподдельный интерес у зрителей. В произведениях различных жанров изобразительного искусства могут быть отражены проблемы, наблюдающиеся в обществе, достояние той или иной эпохи, реконструкция событий, субъективный взгляд профессионала на другие виды искусства, выраженный в визуальной форме. Одним из наиболее глубоких и чувственных видов искусства, на наш взгляд, является поэзия. Наше мнение можно обосновать тем, что

текстовые поэтические строчки, подобно образам живописи и рисунка, – это отражение подсознательного, эмоционального, выход мыслей и фантазии автора. В своих стихах поэт часто предстает перед читателем открытым и беззащитным, обнажившим душу. Иногда стихи для поэта становятся своеобразной маской, скрывающей самое дорогое от посторонних глаз. Творчество такого типа можно отнести к символизму. Также и художник в своих произведениях может быть рассказчиком, поэтом, мыслителем, раскрывающим зрителю свои мысли или передающим чужие впечатления, чтобы оградить свой внутренний мир от посторонних глаз. Но, несмотря на плотность ореола вокруг поэта или писателя, следует признать, что их творчество – это вход в мир образов и знаков, мост между их многомерной душой и сознанием реципиента.

Поэзия и изобразительное искусство, с одной стороны, воспринимаются зрителями как параллельные плоскости, поскольку их материальные выражения образованы с помощью различных смысловых средств. В первом случае – это текст, а во втором – изображение. С другой стороны, данные виды искусства имеют некоторые точки соприкосновения, выраженные в наличии образа. Образ в этом отношении можно рассматривать как средство для организации коммуникации между текстом поэта, картиной художника и зрителем. При этом воображение зрителя способно дополнять и развивать созданные художником по мотивам творчества поэтов визуальные формы. Такой взаимосвязью между образом мыслей поэта, его трактовкой художником и восприятием зрителя возможных вариантов решения определена задача исследования. Она связана с нашим интересом к творчеству художников, синтезирующих в своих произведениях различных видов искусства поэзию и декоративное начало. Такой синтез разнообразных выразительных средств и форм характерен для живописи немецкого художника Ансельма Кифера.

Знакомство одной из нас с творчеством данного художника не было заочным. Оно состоялось летом 2017 года в Санкт-Петербурге на выставке «Ансельм Кифер – Велимиру Хлебникову». Эта экспозиция произвела особое впечатление и при ее виртуальном рассмотрении. Поэтому позднее было принято решение вплотную подойти к вопросу о смыслах и их визуальных выражениях в творчестве художника, изначально – в рамках практики в виде научно-исследовательской работы в июне 2018 года. Следующим этапом можно считать подготовку доклада для участия в студенческой конференции «Культура и искусство: поиски и открытия» в марте 2019 года в КемГИК. Успешное выступление в секции с темой

о работах Ансельма Кифера явилось базой для создания полноценной публикации, проливающей свет на образ его мыслей.

Наш интерес к творчеству Ансельма Кифера, прежде всего, связан с тем, что его произведения отличаются вложенными в них смыслами, имеют содержательный стержень. Их декоративная живописная манера является формой для выражения абстрактного начала, а не основана на бездумном сочетании разнообразных техник. Это обстоятельство проявляется в глубине образов, уводящих зрителя в сокровенные уголки души художника, и эстетической выразительности их визуальных решений.

С произведениями и манерой выражения мыслей этого величайшего художника современной Германии целесообразно познакомиться еще по нескольким причинам. Во-первых, его живописные произведения отличаются большими размерами, достигающими несколько метров в длину и высоту. Как правило, его полотна состоят из нескольких частей и тщательно монтируются перед экспонированием. В силу своей величины произведения Кифера близки к монументальной живописи. Во-вторых, его полотна отличаются богатой и разнообразной декоративностью. Это обстоятельство проявляется в использовании вместе с художественным маслом не только акрила, но и прочих подручных материалов, создающих необходимый объем и фактуру. На первый взгляд, подручные материалы в виде травы, фотографий, троса и т. п. сложно сопоставить с классической масляной живописью. Такой подход ближе к технике коллажа. Но, внимательно изучая работы художника, рассматривая манеру их исполнения, можно заключить, что это качественная скульптурная пластика, выполненная на холсте и имеющая минимальный объем. В этом отношении нет сомнений, что этот декоративный подход относится к современной живописи. К подобной пластике на холсте в своем творчестве обращается литовская художница Аисти Габриэль Чернути. В своих произведениях она смело размещает на плоскости холста полуобъемные фигуры людей, животных, птиц, элементы растений. Персонажи в ее работах словно выходят из плоскости, часто нависая над ней. В-третьих, что наиболее интересно для исследования, творчество Ансельма Кифера – это своеобразная интерпретация произведений литературы различных жанров (поэзии и прозы) в необычной декоративной манере, мало привычной для художников с академическим образованием. Его картины также напоминают книги, перечитываемые зрителями на одном дыхании. Спустя какое-то время, к ним хочется вновь обратиться, чтобы перечитать, внезапно открыв для себя новые страницы, оставшиеся не замеченными в предыдущий раз.

Для того чтобы дать наиболее подробную характеристику произведениям Ансельма Кифера и выявить особенности его живописи, необходимо обратиться к истокам. Это обстоятельство связано с тем, что творчество художника не возникает из небытия и на пустом месте. Прежде всего, это длинный, часто сложный путь, состоящий из нескольких этапов и предшествующих событий.

Знаковым для творчества художника Кифера явился период его рождения. Он родился 8 марта 1945 года в Германии, за два месяца до окончания Великой Отечественной войны. Послевоенная ситуация в стране – изначально период разрухи, а далее – возрождения. Одномоментное восстановление экономики, сельского хозяйства, промышленности и прочих жизненно важных комплексов принесло свои плоды. Нет сомнений, что мирная жизнь начала налаживаться. С другой стороны, послевоенная разруха оставила глубокий след в душах мирных граждан. Он связан с особым взглядом на последовавшие за военным временем события. Их можно сопоставить с внутренним диалогом. Первый участник диалога – радость чуждым освобождения от военного положения. Второй участник – навязчивая мысль о том, что страшные пережитые годы могут повториться. Такая надломленная жизненная позиция с точки зрения психологии свойственна большинству соотечественников Кифера. По этой причине раннее творчество художника связано с фотографией, повлиявшей на его дальнейшее становление как живописца. Его кадры, на первый взгляд, можно назвать документальными, но они хранят в своем фокусе определенное содержательное начало. Идея, мысль и содержание – вот составляющие ядра творчества данного художника.

В качестве наиболее яркого примера приведем серию фоторабот, посвященных оккупации. Эти кадры созданы Ансельмом Кифером в 1969 году как напоминание немецким гражданам о безумной ксенофобии Третьего рейха, сопоставимой с темным пятном на их национальной культуре. Главный действующий персонаж на фото данной серии – сам художник. На многочисленных кадрах он одет в военную форму и отдает нацистское приветствие на различных узнаваемых европейцами площадках во Франции, Швейцарии и Италии. Искусствоведы и критики сходятся во мнении, что данной работой художник стремился призвать немецкий народ к правде, обнажающей ужас, бедствия и горечь периода правления Третьего рейха [2, 3, 9]. Своей позицией художник демонстрировал, что об истории родной страны необходимо помнить даже в том случае, если речь идет о страшных и трагических событиях. На взгляд

Ансельма Кифера: «Это общее горе, испытанное населением множества стран мира» [2]. В этом отношении наша задача как современников – ценить общество, полное толерантности, а также стремиться к мирному урегулированию событий.

Определив основополагающие моменты в творчестве Ансельма Кифера как фотографа, вернемся к задаче исследования. Проанализируем его живописные произведения, синтезирующие в себе поэзию и декоративность. В тексте публикации будем описывать не полный перечень его работ, а ограничимся несколькими полотнами, наиболее известными в творческой среде: «Дух над водою», «Маргарет» и «План Моргентау» [3, с. 112–134]. Наш выбор также обоснован тем, что перечисленные произведения живописи экспонировались на ранее упомянутой выставке «Ансельм Кифер – Велимиру Хлебникову».

Начнем анализ с масштабного полотна «Дух над водою». В данной работе можно наблюдать одно из лучших выражений манеры художника по работе с материалом. Также это произведение наиболее часто фигурировало в отзывах и статьях о нашумевшей в Санкт-Петербурге в 2017 году экспозиции [6]. Исследуемая картина состоит из двух больших прямоугольных частей, размещенных одна над другой. На первый взгляд, кажется, что полотно – штормящее море при пасмурном небе, устланном тучами. Далее можно задаться вопросами: «Почему на фоне непогоды поверх полотна в верхней его части наложена книга? Что она символизирует? И что важнее, какую идею вложил художник в это произведение? Какие уголки своей души он обнажил для рассудительного зрителя?».

Ансельм Кифер посвятил картину «Дух над водою» творчеству русского поэта авангардиста Велимира Хлебникова. Данное полотно – это своеобразная отсылка к поэзии В. Хлебникова в целом, но не ее прямая иллюстрация, а сложное содержательное произведение со множеством синтезированных форм. Такой подход Кифера к интерпретации творчества Хлебникова связан с акцентами на различных символах в строчках его поэзии, как, например, в отрывке из стиха «Гонимый – кем, почему я знаю?..» [4, с. 39]:

*Бегу в леса, ущелья, пропасти
И там живу сквозь птичий гам.
Как снежный сноп, сияют лопасти
Крыла, сверкавшего врагам.*

Поэтичными и абстрактными до предела в воображении художника могут быть и следующие строки из стихотворения В. Хлебникова «Море» [4, с. 95]:

*Темный вол кумоворот,
В тучах облако и мра-
Белым баловнем плывут.
Моря катится охава-,
А на небе виснет зга-
Эта дзыга- синей хляби,
Кубари- веселых волн.*

Также интересно, какие, например, визуально-образные ассоциации у художника могут вызвать строчки из стихотворения В. Хлебникова «Единая книга» [4, с. 472]:

*Где остановится взором читатель, –
Реки великие синим потоком:
Волга, где Разина ночью поют,
Желтый Нил, где молятся солнцу,
Янцекьянг, где жижа густая людей,
И ты, Миссисипи, где янки
Носят штанами звездное небо...*

Нет сомнения, что в работу «Дух над водою» Ансельм Кифер обобщил и вложил значительно больше поэтических строк В. Хлебникова. Приведенные нами примеры можно принять за основополагающие для создания визуального облика пучины и круговорота событий в произведении живописи. При этом важно понимать, что наше мнение носит исключительно субъективный характер. Поэтому продолжим анализ данной работы с учетом ее восприятия критиками.

На взгляд Ансельма Кифера, в поэзии В. Хлебникова слушателя атакует общепринятый язык и его различные литературные формы. Его поэтические строчки условно размещены над традиционными способами понимания исторического развития [2]. Этими моментами и определена основа работы художника по интерпретации произведений поэта. Поэтому в картине «Дух над водою» материалом самой идеи является время,

представление человека внутри этого времени. Книга, зависшая и парящая над бурлящими водами, символизирует накопленное количество знаний, которые практически невозможно понять в одиночку. Смысловым центром данной работы «Дух над водою» является книга. Она как будто парит над беспокойным морем. Ее образ необходим в картине, чтобы яснее передать киферовскую идею божественного. Нет никаких сомнений, что это божественное для художника заключено в слове. В этой связи на контрасте между легкостью понятия «дух», его бесплотностью и тяжестью книги, выполненной из свинца, у зрителя возникает ощущение искусственности. При таких условиях подачи творческой работы зритель без труда может проникать в поэтический мир художника. Остановить первого могут только границы собственного разума. В целом этот мир является открытым.

В работе «Маргарет» имя Маргарет написано краской черного цвета поверх самого произведения. Имя в данной работе является ключевым фактором. Его наличие в работе можно интерпретировать как часть молитвы или сопоставить с мемориалом. Такие предположения о значении имени Маргарет в работе основаны на истории создания картины. Это произведение Кифера – результат его впечатлений, полученных от чтения стихотворения Пауля Целана «Фуга Смерти» [5, с. 34]:

*Черное молоко рассвета мы
Пьем на закате,
Мы пьем его в полдень и
Утром, мы пьем его в ночь,
Мы пьем его жадно,
Мы в воздухе роем могилу,
Чтоб не было тесно.*

Смысл этого живописного произведения, с одной стороны, глубок, но в то же время неоднозначен. Его неоднозначность определена тем, что помимо живописных материалов в работе использована солома. Этот не типичный для живописи акрилом и маслом материал закручен вверх и вызывает ассоциацию дыма, устремляющегося из труб. Это подтверждают яркие пятна-огоньки, нанесенные поверх соломы на холст. Также композицию произведения можно ассоциировать с цветущим урожаем, символом воскрешения [2]. Такой образ мыслей и рассуждений основан на

том, что почва для роста соломы черная, обугленная. Наложенная фактурно на холст черная краска похожа на состриженные волосы, как у лагерных заключенных в Освенциме. Сопоставив упомянутое выше стихотворение и изображение на холсте, можно предположить, что солома – это и есть Маргарет – собирательный образ австрийского народа. Пряди волос Маргарет соломенного цвета, они переливаются на солнце золотистыми оттенками. При таком обосновании черная земля, размещенная на холсте, – это Суламифь с седыми от пепла волосами. Она является олицетворением еврейского народа [7]. В этом отношении произведение Кифера «Маргарет» основано на противопоставлении жизни и смерти различных народов. В образах этого живописного полотна жизнь возрождается из пепла после гибели, как растения после большого и страшного пожара.

Завершим наш обзор творчества Ансельма Кифера характеристикой его живописного произведения «План Моргентау». Из исторических документов известно, что план Моргентау – это программа послевоенного преобразования Германии. В соответствии с этим планом предусматривалось разделение Германии на области и осуществление перехода ее важнейших промышленных районов под международный контроль. Также было принято решение о ликвидации тяжелой промышленности страны и ее превращении в аграрные земли. Детали этого плана вскоре стали известны прессе, и он подвергся острой критике в США, Британии. Поэтому план Моргентау был признан несостоятельным и отклонен [1]. Принимая во внимание данные исторические факты, перейдем к описанию самой работы.

В произведении «План Моргентау» Ансельм Кифер наносит красочный слой на холст поверх большой распечатанной фотографии. Это фото он сделал рядом со своим домом во Франции. На исследуемом полотне художник изображает участок, плотно заросший цветами. Художник покрывает этот участок холста с цветами наиболее плотным слоем краски, перекрывая оригинальную фотографию [8]. Сверху вниз огромный холст с помощью градиента резко перетекает от темной гаммы к светлой, завершаясь серыми, черными и зелеными оттенками. Также эти оттенки, включая цветные серые, в работе помимо краски создаются при использовании наложенной поверх холста травы. По поводу данной работы Кифер писал, что «красота нуждается в аналоге. Но, задумавшись об этом недостатке, я нашел недостаток и у себя: “План Моргентау”. Он игнорирует сложность вещей» [2]. Этой фразой и определена поэтика

данного произведения, получившая визуальное воплощение в необычной декоративности, стоящей на стыке работы с натуральными и синтетическими красящими материалами.

Таким образом, на основе описанных примеров из произведений живописца Ансельма Кифера можно заключить, что главная тема его творчества связана с обращением к ужасному и пугающему прошлому. Его работы – это посыл к предотвращению страшных последствий минувших дней, что подтверждается следующими моментами:

1. В своих работах художник акцентирует внимание на разрушительной силе прошлого в отношении к настоящему, жестокой борьбе с немецкой историей. Эту внутреннюю борьбу он ведет благодаря совмещению в работах различных техник и материалов (использует не только художественные краски, но и подручные средства в виде травы или соломы). Поэтому каждое изображение на его полотнах имеет свой код, оно символично, неразрывно связано с определенным событием.

2. Неотъемлемой чертой творчества художника является живописная интерпретация поэтических строк мастеров слова Серебряного века. В его работах слова и мысли поэтов синтезированы с его собственными рассуждениями и эмоциями, выраженными на холсте с помощью фактуры и цвета.

3. Поскольку по образованию Кифер – филолог, в его работах важное место занимает образ книги. Как символ она часто присутствует в его картинах. Это могут быть свинцовые книжные скульптуры, группы и элементы, превратившиеся в отдельную тему. В 1970–80-х годах художник стал делать на своих работах различные надписи, позднее определившие общую эстетику его творчества. Эта особенность прочно вошла в арсенал художественных приемов автора.

Литература

1. Исаак Велимирович Кифер [Электронный ресурс]: статья. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3313214>. – Загл. с экрана.
2. Кулик И. Кристиан Болтанский – Ансельм Кифер [Электронный ресурс]: видеолекция. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iRTiiRIHro&index=18&list=PLRSwFqRcpg4ELTQzr6suZQtdjR49o6BqM>. – Загл. с экрана.
3. Рассказы о художниках. История искусства XX века. – СПб.: Академический проект, 1999. – 256 с.

4. Хлебников В. Творения. – М.: Советский писатель, 1987. – 736 с.
5. Целан П. Мак и память. – М.: Либра, 2017. – 76 с.
6. Чечот И. Мне кажется, что все это не про Хлебникова [Электронный ресурс]: статья. – URL: <http://www.sobaka.ru/city/art/59430>. – Загл. с экрана.
7. Что нужно знать о выставке Ансельма Кифера в Эрмитаже [Электронный ресурс]: статья. – URL: <https://www.the-village.ru/village/weekend/weekend-guide/267792-kifer-v-ermitazhe>. – Загл. с экрана.
8. Anselm Kiefer: Flowers and The Poetry of Paul Celan [Электронный ресурс]: статья. – URL: <http://www.alejandrdeargos.com/index.php/en/artp/41429-anselm-kiefer-flowers-paul-celan>. – Загл. с экрана.
9. Biro M. Anselm Kiefer: Phaidon Focus. – Detroit: University of Michigan, 2013. – 144 с.

References

1. Isaak Velimirovich Kifer [Elektronnyy resurs]: stat'ya. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3313214>. – Zagl. s ekrana.
2. Kulik I. Kristian Boltanskiy – Ansel'm Kifer [Elektronnyy resurs]: videolektsiya. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iRTiiRIHro&index=18&list=PLRSwFqRcpg4ELTQzr6suZQtdjR49o6BqM>. – Zagl. s ekrana.
3. Rasskazy o khudozhnikakh. Istoriya iskusstva XX veka. – SPb.: Akademicheskiiy proekt, 1999. – 256 s.
4. Khlebnikov V. Tvoreniya. – M.: Sovetskiy pisatel', 1987. – 736 s.
5. Tselan P. Mak i pamyat'. – M.: Libra, 2017. – 76 s.
6. Chechot I. Mne kazhetsya, chto vse eto ne pro Khlebnikova [Elektronnyy resurs]: stat'ya. – URL: <http://www.sobaka.ru/city/art/59430> – Zagl. s ekrana.
7. Chto nuzhno znat' o vystavke Ansel'ma Kifera v Ermitazhe [Elektronnyy resurs]: stat'ya. – URL: <https://www.the-village.ru/village/weekend/weekend-guide/267792-kifer-v-ermitazhe> – Zagl. s ekrana.
8. Anselm Kiefer: Flowers and The Poetry of Paul Celan [Elektronnyy resurs]: stat'ya. – URL: <http://www.alejandrdeargos.com/index.php/en/artp/41429-anselm-kiefer-flowers-paul-celan>. – Zagl. s ekrana.
9. Biro M. Anselm Kiefer: Phaidon Focus. – Detroit: University of Michigan, 2013. – 144 s.

КОНЦЕПЦИЯ И ОБРАЗЫ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ «МИФОЛОГИЯ В МЕДИЦИНЕ»

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

Данная статья посвящена специфике художественного осмысления и трактовки конкретных мифологических сюжетов и природных объектов – иносказательно, через изобразительный образ. Задача статьи – рассмотреть на примере авторской монументально-декоративной композиции принцип формирования идеи будущего панно, поиск его композиционного решения. В статье сделан вывод о том, что создание композиции на медицинскую тему возможно на примере переосмысления известных античных образов.

Ключевые слова: образ, мифология, композиция, монументально-декоративное искусство, живопись, панно.

THE CONCEPT AND IMAGES OF MONUMENTAL AND DECORATIVE COMPOSITION “MYTHOLOGY IN MEDICINE”

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

This article considers the specificity of artistic realizing and interpreting mythological subjects and natural objects allegorically through the artistic image. The author studies the principle of forming the idea of panels and the way of searching for a compositional solution on the example of the author's monumental and decorative composition. The article concludes that creating a composition on a medical theme is possible on the example of rethinking the famous ancient images.

Keywords: image, mythology, composition, monumental and decorative art, painting, panels.

На протяжении длительного исторического периода мифологические темы и античные герои постоянно привлекали внимание живописцев, скульпторов, графиков. До нашего времени хорошо сохранились скульптурные изображения. По таким изображениям можно визуализировать образы античных богов, героев и других персонажей мифологического наследия. На изучении их изображений выросло не одно поколение художников как в нашей стране, так и за рубежом. Их использовали в качестве канона человеческого тела при академическом рисовании или в скульптуре. Многие известные живописцы основную часть своего творчества посвящали трактовке сюжетов античной мифологии. В этот процесс вовлечена и русская академическая школа.

Это обстоятельство подтверждается значительным количеством дипломных исследований, связанных с подобной мифологической тематикой (на примере Российской академии художеств). Чтобы осознать значимость и масштаб данной темы, можно вспомнить несколько фамилий русских и зарубежных художников. Это такие признанные мастера, как: В. А. Серов, К. П. Брюллов, П. П. Рубенс, С. Рафаэль, С. Боттичелли и др.

Констатировать, что эта тема интересна только художникам прошлых веков, в корне неверно. Академическая школа сильна традициями как в прошлых веках, так и в современности. Поэтому вполне естественным выглядит решение многих современных художников обращаться к теме мифологического наследия. Кто-то из них остается работать в традициях реалистической школы, кто-то в поисках своего пластического языка уходит в другие направления. Но и те и другие пытаются найти что-то новое в прочтении классических сюжетов, продемонстрировать свое отношение к определенной мифологической теме, раскрыть для зрителя в нюансах ее новые стороны.

В своем творчестве автор статьи неоднократно обращался как к античной, так и к православной тематике, а также к мифологии малых народностей Кузбасса. Это такие работы, как: «Похищение Европы», «Девять небес Горной Шории», «Бубен шамана», «Крещение», «Предсказание авгура», «Автопортрет с Хароном», «Сизиф» и другие. Но наиболее значимой своей работой на мифологическую тему мы считаем монументально-декоративное панно «Мифология в медицине».

К автору статьи обратилась администрация Кемеровского областного клинического кардиологического диспансера имени академика Л. С. Барбараша с предложением выполнить работу для их организации на медицинскую тематику. Заказчик обозначил только место для даль-

нейшей работы, не диктуя своего видения решения этой темы. С самого начала предполагалось, что это будет не «лобовое» раскрытие темы медицины, хотелось выполнить что-то иносказательное, имеющее отсыл к стилистике монументальных произведений эпохи Возрождения. Поэтому важно уточнить, что из себя представляет живопись такого плана.

Монументальной живописи свойственны определенные специфические функции. Она неразрывно связана с программностью, например, живопись эпохи Ренессанса. «Основная роль в монументальной живописи и скульптуре Возрождения принадлежит программе, объединяющей Священное Писание и мифологию с современностью. Также в живописи можно проследить обратную связь – современности с историей и общими представлениями о мироздании» [5]. Выстраиваемые связи придавали бы изображению актуальное звучание, включающее в себя определенный комплекс общественных проблем.

Первым этапом работы над этой темой стал поиск концептуального решения. И автор обратился к истории возникновения и развития медицины как науки.

Медицина сопровождает человека на протяжении всей жизни – с момента рождения и до смерти, являясь результатом его разумной деятельности. Медицина – одно из наиболее значимых достижений человечества. Возникнув раньше мировых религий, она нашла достойное отражение в мифологических сказаниях и преданиях. Персонифицированные персонажи дают нам яркое представление о развитии народной медицины. Очень много подтверждений этому можно найти в произведениях Гомера. Согласно Ф. Энгельсу, «гомеровский эпос и вся мифология – вот главное наследство, которое греки перенесли из варварства в цивилизацию» (см. [2]).

Из литературных источников, с которыми мы ознакомились, были работы Гиппократов («Афоризмы»), Аристотеля («Этика»), Ибн Сины («Канон врачебной науки»), а также авторов, писавших об истории развития медицины (С. А. Жебелева, Л. Е. Заблудовского, С. Г. Ковнера, М. П. Мультиановского).

Следующим этапом стал поиск образного решения. На наш взгляд, для полноты раскрытия темы нужно было обратиться к стилистике ренессансной живописи.

Живопись эпохи Возрождения многопланова как в структуре построения, так и в образной составляющей. С учетом того, что функционально эта живопись имела общественное предназначение, ей свой-

ственна определенная обобщенность, широта зрительного воздействия, сконцентрированность сюжетной линии. Но все-таки в ее основе – всегда конкретный зрительный образ, его духовность и физическое бытие [5].

«Программой составляющей живописи эпохи Возрождения был определенный идейный стержень, придающий актуальность, проблематичность и современность всему изображенному. Все это не существовало в открытом иллюстративном или дидактическом виде, а носило более глубинный, скрытый вид, рассказывая о различных образно-смысловых пластах произведения» [5].

В основу дальнейшей работы была взята мифологическая составляющая, и, соответственно, был произведен поиск персонажей, имеющих отношение к медицине. Это Асклепий, Аполлон, Гигиия, Панакея и др.

Был определен круг лиц, имеющих отношение к этой тематике, а также поиск причинно-следственных взаимоотношений между ними, что было необходимо для создания в дальнейшем визуальной композиции (рис. 1, с. 149).

Согласно греческой мифологии, «Асклепий – сын Аполлона (бога солнечного света, музыки и поэзии, который почитался также как врачеватель богов и бог врачевателей). Легенда гласит, что Асклепий был рожден кесаревым сечением, которое произвел его отец Аполлон, вырвавший новорожденного младенца из чрева умирающей матери Корониды – дочери огненного титана Флегия. Искусству врачевания Асклепий обучался у мудрого кентавра Хирона, которому Аполлон поручил воспитание сына. Вскоре ученик превзошел своего учителя и научился не только исцелять больных, но и возвращать к жизни умерших, что вызывало гнев бога подземного мира и царства мертвых Аида» [2].

Многие «боги олимпийского пантеона (согласно преданию, обитали они на горе Олимп в Фессалии) имели отношение к врачеванию, сохранению здоровья и здорового образа жизни. Так, Гера, супруга верховного бога Зевса, считалась богиней брака и земного плодородия. Артемида – сестра-близнец Аполлона, покровительница охоты и владычица зверей, – почиталась как покровительница рожениц, а также являлась защитницей детей и целомудрия. Богиня домашнего очага – Гестия. Она оберегала дом от всего дурного, заботилась о согласии, любви, счастье и здоровье всех членов семьи. Олицетворением сна являлся Крылатый Гипнос, в его подчинении находились не только люди, но и боги (отсюда исходит понимание происхождения слова “гипноз”: от греч. “Нурнос” – сон). Греческая мифология глубоко отразилась в греческом искусстве и литерату-

ре – без знания мифологии трудно понимать многие классические произведения, сюжеты картин и скульптурных групп, медицинские термины и истоки традиционных приемов врачевания» [3].

Местом для выполнения работы была выбрана рекреация на втором этаже, рядом с пунктом приема посетителей. Поскольку стена в этом помещении достаточной длины, то наиболее рациональным решением стало выполнение монументально-декоративного панно. Еще одна архитектурная особенность данного помещения – малый отход от стены. Поэтому нужно было придумать композицию ленточного типа, без явного композиционного центра, имеющую развитие слева направо. Учитывая архитектурную планировку, была найдена композиция, состоящая из четырех модулей 2x2 метра. Эти модули (блоки) можно рассматривать как четыре самостоятельные композиции, а можно связать их в общее декоративное панно. Роспись предполагалось выполнить на холсте, но, учитывая размер панно, возникли опасения за его сохранность и целостность. В этой связи были изготовлены каркасные планшеты для закрепления фанерой и последующей обтяжки холстом.

При разработке эскизов встал вопрос, в какую ситуацию поместить фигуративные группы. Так как основными действующими лицами должны были стать боги и герои древнегреческой мифологии, то вполне закономерным было связать их с горой Олимп.

Учитывая специфику монументально-декоративной росписи, а это отсутствие трехмерного пространства и свето-воздушной перспективы, важно было придумать оправданную структуру будущей композиции.

В ее основе сделано клиновидно-ромбовидное членение плоскости, что сочетается с модулем панно и задает соответствующую динамику и ассоциацию с гористой местностью. При поиске образов самих персонажей рассмотрено много скульптурных и живописных произведений.

Поскольку принятые во внимание живописные произведения разностилевые, с преобладанием авторского видения художника, то за основу рационально взять скульптурные изображения персонажей. Во-первых, это один природный материал исполнения – мрамор, во-вторых, проще составлять композиционные группы, в-третьих, появлялось новое смысловое прочтение всей композиции, построенной не на изображении живых людей, а на скульптурных изображениях, объединенных в единое целое.

В связи с этим выбором стало выстраиваться цветовое решение панно. С одной стороны, было необходимо показать, что это скульптур-

ные изображения из мрамора, с другой – не хотелось изображать их в качестве обыкновенных скульптур, размещенных на плоскости. Появилось желание, помимо белого и серого, ввести светло-бежевый, а кое-где и активные цвета: красный на плаще у Аполлона, коричневый на крыльях Гипноса. Таким образом, была найдена разумная доля компромисса между просто скульптурным изображением и изображением живой фигуры. При дальнейшей цветовой разработке эскиза нужно было учесть следующее: основной доминантой композиции будут фигуры, довольно светлые по тону. Учитывая, что и в интерьере медицинского учреждения используется преимущественно белый цвет, появилась необходимость внести яркие контрастные цвета. Это охристый и красно-коричневый в изображении гор и темно-зеленый в изображении лавра и кипариса. Каждый модуль композиции самостоятелен сам по себе, но благодаря общей структуре, перетекающей с одного планшета на другой, модули образуют единое целое.

В визуальный ряд композиции введены анималистические персонажи (голуби, косули), а также архитектурные постройки. Элементы архитектуры не только добавляют адресности происходящему, но и имеют смысловое значение.

Рядом с архитектурными элементами был изображен источник с минеральной водой, так как предполагалось, что эта вода обладает исцеляющим действием и поэтому является основным лечебным средством, а сам источник имеет сакральное значение.

В свою очередь, основой храмовой медицины являлось «толкование (или объяснение) снов. Лечение определялось жрецами исключительно после подробного расспроса о том, что приснилось. Тексты плит, найденных в Эпидавре, подтверждают тот факт, что лечение было весьма однообразным. Водолечение, холодные омовения, массаж и гимнастика – главные средства храмовой медицины. Подтверждений использования лекарств практически нет. Есть только отдельные указания на некоторые хорошо проверенные средства народной медицины, у которой жрецы нередко заимствовали свои приемы. Более того, по свидетельству историков, светские врачи по приглашению жрецов призывались в качестве помощников (консультантов) в трудных случаях заболеваний» [2].

При выборе материала исполнения работы была альтернатива: выполнить ее масляными красками либо темперой. Учитывая, что масляная живопись имеет постоянный блеск, а протяженность панно довольно зна-

чительная, мы пришли к выводу, что некоторые участки росписи просто бы «бликовали» и не просматривались зрителем. Поэтому техникой исполнения была выбрана темпера.

«Темпера (от итал. *temperare* – смешивать краски) – живопись красками, связующим веществом которых является эмульсия, состоящая из воды и яичного желтка, а также из разведенного на воде растительного или животного клея, смешанного с маслом» [4]. «Темпера получила известность еще в Древнем Египте, а в Средние века использовалась в качестве основной техники иконописи и станковой живописи. Кроме того, темперу можно встретить и в росписи зданий. Живописцы Средних веков писали темперой на загрунтованных досках, а затем покрывали красочный слой олифой или масляным лаком. С XV века в Западной Европе и с начала XVIII века в России темперу вытесняет масляная живопись. Но уже в начале XIX века темпера вновь находит свое широкое применение в произведениях станкового и декоративно-прикладного искусства. Современные картины, написанные темперой, не покрывают лаком, в связи с этим они имеют бархатистую фактуру. Цвет и тон в произведениях, написанных темперой, проявляют несравненно большую стойкость к внешним воздействиям и дольше сохраняют первоначальную свежесть по сравнению с масляной живописью» [4].

В композицию каждого панно введен текстовый блок на латыни. На первом панно это высказывание Асклепия: «Лечить безопасно, быстро и приятно («*Tuto celeriter et jácundo curare*»)). На следующих панно перечислены имена основных персонажей, изображенных в композиции.

Таким образом, для исполнения живописной работы на медицинскую тему автором выбрано монументально-декоративное панно. Это панно непосредственно связано с архитектурной ситуацией, синтезирующей смысловые, исторические и ассоциативные элементы в общую композицию.

Литература

1. Дрозд Андрей Николаевич. Живопись, графика. Творческая монография (Изоматериалы). – Кемерово, 2012. – 72 с.: ил.
2. Мифология в медицине [Электронный ресурс]: статья. – URL: <http://doctorvic.ru/info/popular-about/grecheskaya-mifologiya-o-vrachevanii-i-vrachevatelyakh>. – Загл. с экрана.

3. Мифология и врачевание – понятие и виды. Классификация и особенности категории «Мифология и врачевание» [Электронный ресурс]: статья. – URL: <http://referatwork.ru>. – Загл. с экрана.
4. Реставрация станковой темперной живописи / под ред. В. В. Филатова. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 264 с.: ил.
5. Смирнова И. А. Монументальная живопись итальянского возрождения: моногр. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 710 с.: ил.

References

1. Drozd Andrey Nikolaevich. Zhivopis', grafika. Tvorcheskaya monografiya (Izomaterialy). – Kemerovo, 2012. – 72 s.: il.
2. Mifologiya v meditsine [Elektronnyy resurs]: stat'ya. – URL: <http://doctorvic.ru/info/popular-about/grecheskaya-mifologiya-o-vrachevanii-i-vrachevat-elyakh>. – Zagl. s ekrana.
3. Mifologiya i vrachevanie – ponyatie i vidy. Klassifikatsiya i osobennosti kategorii «Mifologiya i vrachevanie» [Elektronnyy resurs]: stat'ya. – URL: <http://referatwork.ru>. – Zagl. s ekrana.
4. Restavratsiya stankovoy tempernoy zhivopisi / pod red. V. V. Filatova. – M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1986. – 264 s.: il.
5. Smirnova I. A. Monumental'naya zhivopis' ital'yanskogo vozrozhdeniya: monogr. – M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1986. – 710 s.: il.

УДК 741, 376.2

ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ФОРМА СОЦИАЛИЗАЦИИ ЛЮДЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ

Булгаева Галина Дмитриевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории искусства, костюма и текстиля, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: zam12gd@rambler.ru

Проблема адаптации выставочного пространства для инклюзивной аудитории на современном этапе наиболее актуальна. Воплощение произ-

ведений детского творчества в рельефных формах является одним из подходов к ее решению. Рассматриваемые работы – результат апробации авторских методик. Рельефы представляют собой виды произведений архитектуры регионального и общероссийского значения.

Ключевые слова: выставка, инклюзив, рельеф, тактильное восприятие, детское творчество.

THE EXHIBITION ACTIVITY AS A FORM OF SOCIALIZATION OF DISABLED PEOPLE

Galina D. Bulgaeva, Candidate of Arts, Senior Lecturer, Department of History of Art, Costume and Textile, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: zam12gd@rambler.ru

The problem of adaptation of the exhibition space for an inclusive audience at the present stage is the most relevant. The embodiment of works of children's creativity in relief forms is one of the approaches to its solution. The considered works are the result of approbation of the authors' methods. Reliefs are types of works of architecture of regional and national importance.

Keywords: exhibition, inclusive, relief, tactile perception, children's creativity.

Современные музеи и художественные галереи в качестве приоритетных направлений ставят себе цель выйти за рамки исключительно зрительного восприятия произведений изобразительного искусства, тем самым привлекая в свои стены инклюзив. Активную работу в этом направлении ведет Государственный Эрмитаж. На базе ведущего музея страны разработан ряд образовательных программ с полным методическим обеспечением для работы со слабовидящими детьми. Другие музеи представляют выставки-проекты, где осязание является одним из основных органов чувств, воспринимающих информацию о произведении искусства. Первая передвижная выставка музея им. А. С. Пушкина «Видеть невидимое» в 2016–2018 годах побывала в 14 городах России, в том числе в Красноярске, Новосибирске, Омске, Тюмени [1]. Экспозицию составили несколько тактильных картин европейской живописи различных эпох и стилей.

В 2018 году в Алтайском краевом краеведческом музее в период с 31 октября по 23 декабря прошла выставка «Трогательная история» [2].

В зале разместились работы детей изостудии «Колорит», выполненные в технике «тестопластика». Работы были доступны для осязания, что вызвало значительный интерес как среди маленьких посетителей, так и среди людей с нарушением зрения. Принцип пейзажного рельефа позволяет воспринимать изображения на тактильном уровне, ощущать непосредственно архитектурные детали и формы. В экспозиции были представлены работы, отражающие две тематики: виды городов на Волге и барнаульские храмы с часовнями. В архитектурных формах воплощается основная идея народной мысли. Проблема изучения утраченных памятников наиболее актуальна в рамках современных научных изысканий. Этому вопросу посвящен ряд публикаций [3].

Значение Волги для народов Российского государства сложно переоценить. Эта река тесно связана и с важнейшими историческими событиями и с жизнью народа в целом. Исследование ее географического положения и исторического значения приводит к осмыслению исторических явлений.

В экспозиции можно увидеть работы, отражающие виды волжских городов и их гербы. Наиболее показательными стали силуэты кремлей и монастырей, значительная часть которых расположилась по берегам Волги. В каждом таком рельефе передается монументальность и основательность этих строений. Наряду с древней архитектурой, представлены и памятники недавнего прошлого. К ним относится знаменитый памятник Великой Отечественной войны – Мельница Гергардта в Волгограде [4, с. 176]. Кроме этого, интерес к легендам, преданиям и сказкам, связанным с волжскими берегами, нашел отражение в символах в виде животных, растений и т. д. Так, на выставке можно увидеть угличский колокол, арбуз (символ г. Камышина) и тверского козла. А почитание медведя марицами отражено не только в гербе, но и в народных сказках.

Выставка «Через века течет река» является результатом образовательного проекта «Река, объединившая народы». Образовательный проект охватывает такие сферы научной деятельности, как: география, история, культурология, этнография, искусствоведение и др. Важной составляющей является межрегиональный аспект, а также ориентация во времени и пространстве. В процессе реализации проекта участники постепенно заполняют карту бассейна Волги, отмечая пройденные города.

В результате происходит разностороннее соприкосновение с культурой и традициями народов России, населяющих берега великой русской реки: народными сказками, праздниками, народными песнями, эпосом,

костюмами, а также с природой (в частности – рекой Волгой) и т. д. Подчеркнута значимость их разнообразия и общих черт. Исследование смен исторических эпох возможно на примере видоизменения стилей в архитектуре различных памятников. Участники проекта знакомятся с основами геральдики, символами и знаками российских регионов. Значимой составляющей проекта является обращение к поэзии и прозе о Волге. Немаловажно знакомство с именами великих людей, прославивших волжские берега. В процессе работы значительной составляющей стало изучение экологии бассейна реки, видоизменение ее русла и ландшафта берегов. Выявление и сохранение красоты этой удивительной и незамеченной реки нашей страны отражено в работе, изображающей цветок лотос, потому что в дельте Волги распускается этот удивительный цветок.

Работы, отражающие региональную тематику, являются результатом научно-образовательного проекта «Купола родного города», который направлен на исследование памятников храмового зодчества города Барнаула. Данная программа охватывает такие сферы научной деятельности, как география, история, культурология, этнография, искусствоведение и другие смежные науки. Она помогает ориентироваться ее участникам во времени и пространстве, кроме того происходит разностороннее соприкосновение с культурой и традициями. Исследование памятников архитектуры, их географического положения, культурного ландшафта и исторического значения приводит к осмыслению исторических явлений. Важной составляющей в этом случае является региональная ориентированность данной работы. Ограничение определенными рамками исследования позволило углубиться и подробно исследовать выбранный предмет. Изучение сфокусировалось на утраченных и невосстановленных часовнях г. Барнаула, а также храмах, к которым они были приписаны. Научный поиск основан на опубликованных фотодокументах, открытках с видами города, документальных описаниях, церковных описях и др. В тех случаях, когда не удавалось выявить визуальный вид утраченного памятника, приходилось обращаться к косвенным сведениям, аналогам, типовым проектам и т. д. [3, с. 97–98]. В результате проведенной работы было выяснено, что барнаульские часовни были многофункциональными, имели разную форму и декоративное убранство, а также строились из разных материалов. История строительства каждой часовни неповторима и своеобразна. Так, часовня при Знаменском храме г. Барнаула была построена купцом второй гильдии Иваном Спорыхиным в память 300-летия Дома Романовых из красного кирпича [5, с. 48]. Деревянная Никольская часов-

ня возведена над одноименным святым источником. Часовня при храме Святителя Димитрия Ростовского построена по проекту И. Ф. Носовича в 1906 году для обрамления входа в храм, после того как домовая церковь стала приходской [6, с. 53].

Закрепление полученных знаний происходит в процессе творческой деятельности. Дети не только анализируют, сопоставляют, выявляют необходимые факты, но и выполняют рельефное или объемное изображение памятника. Это способствует лучшему усвоению и запоминанию особенностей конструкций, названий и форм архитектурных элементов и композиционному решению. Кроме того, идет развитие мелкой моторики, что немаловажно в данном возрасте. Наиболее продуктивно эта деятельность воплощается в технике тестопластика. В каждом таком рельефе передается монументальность и основательность изучаемых строений.

Активное сотрудничество с детской библиотекой г. Новоалтайска Алтайского края привело к рождению выставки «Открывается страница...». Автору персональной выставки на момент выполнения работ было 5 лет. Данная экспозиция представляет собой рельефные картины на тему сказок мира. Это своеобразный читательский дневник и форма приобщения к чтению, любви к книге и закрепления услышанного. Создание образа сказочного героя ведет к осмыслению его характера, а соответственно – к более глубокому пониманию содержания произведения. В процессе творчества ребенок вспоминает и пересказывает содержание сказки, стихи учит наизусть. На выставке представлены герои старых сказок в новых образах. Даже там, где маленький автор выполнял работу с образца, рождается новое неповторимое решение. Так, в образе Жар-птицы просматриваются элементы хохломской росписи. Интересна и география представленных произведений (Россия, Казахстан, Германия, Америка и др.).

Не одаренных детей не бывает. У каждого есть талант, который проявляется в том или ином виде творчества. И то, что для взрослых является сложным творческим поиском, для детей – так же естественно, как смена погоды за окном. Детские впечатления самые яркие и глубокие, именно на них основано детское художественное творчество. В свою очередь, рисунки и поделки ребят – неисчерпаемый источник идей и образов для иллюстраций книг.

Мобильность разработанных и реализованных выставок позволяет использовать работы в передвижных условиях и небольшой аудитории (10–25 человек). Реализация представленных проектов стала отправной точкой и фактической базой для разработки и воплощения тематических

уроков или занятий, которые направлены на создание условий, способствующих разностороннему развитию детей и людей с ограниченными возможностями, в том числе по зрению.

Литература

1. «Видеть невидимое»: выставка уникальных тактильных картин открывается в музее Сурикова [Электронный ресурс]. – URL: <http://cultura24.ru/news/11690/> (дата обращения: 27.09.2019).
2. Как петербургские музеи адаптируют свои залы и выставки для людей с инвалидностью. Истории из Эрмитажа, Манежа, музея Ахматовой и Русского музея [Электронный ресурс]. – URL: <https://paperpaper.ru/dostupnaya-sreda/> (дата обращения: 17.08.2019).
3. Волоснов Р. Ю., Гречнева Н. В., Степанская Т. М. Образ храма в культурном ландшафте Алтая. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2015. – 156 с.
4. Олейников П. П. Архитектурное наследие Сталинграда – ГБУК «Издатель», ОАО «Югполиграфиздат». – Волгоград, 2012. – 563 с.
5. Кривонос Я. Е., Скворцова Т. В. Православные храмы Барнаула (1751–2001). – Барнаул: Азбука, 2001. – С. 174.
6. Ермакова Л. И., Скворцова Т. В. Церковь Святителя Димитрия Ростовского г. Барнаула: История и современность. – Барнаул: Алтайский дом печати, 2011. – 125 с.

References

1. «Videt' nevidimoe»: vystavka unikal'nykh taktil'nykh kartin otkryvaetsya v muzee Surikova [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://cultura24.ru/news/11690/> (data obrashcheniya: 27.09.2019).
2. Kak peterburgskie muzei adaptiruyut svoi zaly i vystavki dlya lyudey s invalidnost'yu. Istorii iz Ermitazha, Manezha, muzeya Akhmatovoy i Russkogo muzeya [Elektronnyy resurs]. – URL: <https://paperpaper.ru/dostupnaya-sreda/> (data obrashcheniya: 17.08.2019).
3. Volosnov R. Yu., Grechneva N. V., Stepanuskaya T. M. Obraz khrama v kul'turnom landshafte Altaya. – Barnaul: Izd-vo Alt. un-ta, 2015. – 156 s.
4. Oleynikov P. P. Arkhitekturnoe nasledie Stalingrada – GBUK «Izdatel'», ОАО «Yugpoligrafizdat». – Volgograd, 2012. – 563 s.
5. Krivonosov Ya. E., Skvortsova T. V. Pravoslavnye khramy Barnaula (1751–2001). – Barnaul: Azbuka, 2001. – S. 174.
6. Ermakova L. I., Skvortsova T. V. Tserkov' Svyatitelya Dimitriya Rostovskogo g. Barnaula: Istoriya i sovremennost'. – Barnaul: Altayskiy dom pechaty, 2011. – 125 s.

ПЕРСПЕКТИВЫ ДЛЯ ТВОРЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ В КУЗБАССКОМ РЕГИОНЕ

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

В статье рассматривается проблема, актуальная во всех нестоличных регионах России, – проблема оттока креативной, творческой молодежи из провинции в столичные города. Автором статьи предлагается решение данной проблемой на уровне общественной творческой организации – Кемеровское областное отделение Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России».

Ключевые слова: творческая молодежь, духовно-нравственная сфера, художественная среда, востребованность, проекты.

THE PROSPECTS FOR CREATIVE YOUTH IN KUZBASS

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

The article considers a problem that is relevant for all non-capital regions of Russia – the outflow of creative youth from the provinces to capital cities. The author proposes a solution at the level of a public creative organization, the Kemerovo Regional Branch of the All-Russian Creative Public Organization “The Union of Russian Artists”.

Keywords: creative youth, spiritual and moral sphere, artistic environment, demand, projects.

Одной из важных проблем, которая охватила многие города России, является миграция творческой молодежи из регионов в крупнейшие столичные города. В настоящее время талантливая молодежь уже в школьные годы нацелена на обучение в столичных художественных вузах и только определенные материальные проблемы останавливают часть

этих людей от воплощения своей мечты поступить в столичный институт или просто найти место, где можно реализовать свои творческие способности.

Проблемы, связанные с духовно-нравственной сферой, особенно актуальны для современной российской молодёжи. Насаждение и подмена нравственных основ жизнедеятельности нормами общества потребления и искоренение духовного начала во взаимодействии в этом обществе воспитывают молодого человека не как патриота, а как потребителя. Происходит подмена ценностей и в содержании искусства, и вообще в высокой культуре, переориентация от коллективистских духовных ценностей к индивидуальным потребительским ценностям. В современном обществе в большинстве своем формируется такое отношение к ценностям, когда материальное благополучие и обогащение становятся приоритетными целями для существования, и это все транслируется на молодых людей, которые пользуются устоявшимися шаблонами.

Постепенно сознанием молодежи овладевает культ моды и потребления, приобретая универсальный характер. Высокие нравственные порывы и стремления чужды современной молодежи. Она по большей мере замкнута в собственном «мирке», поглощена внутренней проблематикой выживания в наше прагматичное и жестокое время. Молодые люди стараются получить то образование и ту «культуру», которые, на их взгляд, помогут состояться в этом мире.

Исследования показывают, что основными в системе ценностей современной молодежи являются деньги, деловая карьера, возможность жить в свое удовольствие (см. табл. 1).

Таблица 1

Распределение основных ценностей молодых людей

1.	Деньги	35,3 %
2.	Образование, профессия	31,4 %
3.	Получение от жизни больше удовольствий	20,7 %
4.	Деловая карьера	19,6 %
5.	Любовь	11,6 %
6.	Секс	8,3 %
7.	Мир (чтобы не было войны)	7,8 %
8.	Семья	7,5 %
9.	Действия ради будущего России	4,5 %
10.	Идеалы, вера	2,7 %

Одновременно можно наблюдать сосуществование двух процессов: преемственности традиционных ценностей, исторически присущих нашему обществу, и становления, массового распространения потребительских интересов, торжества антиценностей. Оздоровление молодёжной среды, с точки зрения формирования ценностных ориентаций современной российской молодёжи, может быть достигнуто посредством совершенствования системы, форм, методов осуществления молодёжной политики в Российской Федерации [1, с. 64].

Обучение в Москве или Санкт-Петербурге, безусловно, можно считать престижным, это школа с давно сложившимися традициями художественного образования, это и признанные во всём мире преподаватели, а главное, это возможность реализовать себя как специалиста. Отрицательным моментом в данном аспекте является то, что молодые люди, окончившие вуз в столичных городах, не возвращаются в те места, откуда приехали, не возвращаются в родные регионы.

В советское время специалисты в области художественного творчества и искусства были востребованы во всех отраслях народного хозяйства и по всей территории страны. И, конечно, в первую очередь, вниманием государства были охвачены профессионалы. Очень хорошо работала система распределения на трудные места. Выпускник вуза знал, где он будет работать, ещё учась в институте, знал, что по приезде к месту распределения он получит все те блага, которые полагаются молодому специалисту. А выпускник творческого вуза получал мастерскую для художественных работ. Это все то, чего не хватает нынешнему молодому специалисту для возвращения в свой регион после обучения. К примеру, во второй половине XX века после обучения в вузах Ленинграда, Москвы, Харькова приехали в Кемерово по распределению художники, которые в настоящее время составляют творческую элиту Кузбасса: В. В. Треска, Е. И. Щербинин, Е. М. Тищенко, А. М. Осипов, И. П. Акимова, С. П. Тарханов, Н. Перкова, А. П. Хмелевской и другие. Многие из них преподают в Кемеровском областном художественном колледже и Кемеровском государственном институте культуры.

Самое главное для человека творческой профессии – это осознание своей необходимости, осознание того, что твои знания, умения и талант востребованы.

Кемеровское областное отделение ВТОО «Союз художников России» уже несколько лет ощущает сложность возникшей в регионе проблемы. В Кемеровском отделении Союза художников России наблюда-

ется «перевес» в общем численном составе представителей старшего поколения, возраст которых старше 60 лет. И этот перекоп в пользу опытных и возрастных представителей художественного сообщества произошел на территории всей страны, за исключением только столичных регионов. Многие отделения Союза художников в стране предпринимают разные меры по устранению этой проблемы, создают молодежные секции Союза художников, проводят выставки, конкурсы, которые становятся популярными среди молодежи, и выставиться на таких площадках становится престижно для молодежной творческой среды. Примером тому является биеннале в городе Барнауле – Межрегиональная молодежная выставка «Аз. Арт-Сибирь».

Кемеровское областное отделение «Союза художников России» предпринимает усилия для привлечения творческой молодежи к выставочной работе и проектно-творческой деятельности. Первое, с чего началось приобщение молодежи к делам Союза, это создание молодежной секции КОО ВТОО «Союз художников России». В состав этого молодежного творческого сообщества вошло 36 человек, они создали свое положение о деятельности секции и избрали председателя из числа членов своей творческой группы. Первым плодом этого творческого коллектива стала выставка в 2017 году в Кемеровской областной научной библиотеке им. В. Д. Фёдорова «Палитра молодых», которая показала творческий потенциал и стремление к настоящему практическому делу, а главное, показала любовь молодых людей к родным местам, к городу, в котором они родились и живут.

В 2018 году при поддержке Департамента культуры и национальной политики Кемеровской области была организована и проведена межрегиональная выставка-конкурс, которая охватила три организации Союза художников России – Томскую, Новокузнецкую и Кемеровскую. Выставка-конкурс «Идем на взлет» собрала уже 76 молодых дарований. Наряду с выставкой были проведены мастер-классы профессиональных художников и круглый стол, посвященный проблемам творческой молодежи.

Продолжая работу с молодежью, Кемеровское областное отделение «Союза художников России» вместе с администрацией города Кемерово разработало проект, поддержанный фондом Президента РФ, который предполагал конкретное задание для молодежи на создание креативного объекта в конкретном месте города.

Проект «ПроФиТест» – это еще один «штрих» к исправлению ситуации с иммиграцией творческой молодежи из Кузбасского региона.

В рамках проекта произошло включение детей и молодёжи в преобразующую деятельность, в процессе которой удалось добиться конкретного результата, а вместе с ним и воспитательного эффекта. В рамках данного проекта состоялось приобщение художественно ориентированной молодежи к реальному делу, что создало ощущение сопричастности и деловой профессиональной востребованности ее знаний, умений и навыков.

Для решения этой проблемы губернатором Кемеровской области С. Е. Цивилевым была создана программа, которая позволила заинтересовать молодых людей и создать условия для применения их креативных возможностей в Кузбасском регионе. В дальнейшем, благодаря данной программе, молодежь должна почувствовать свою востребованность в созидательном творческом процессе.

Опыт реализации проекта «ПроФиТест» показал, что в работе с учащимися главным условием следует считать доверие молодежи в решении творческих задач (рис. 1–2, с. 150).

В рамках данного проекта была организована совместная деятельность профессиональных художников с учащимися художественных отделений школ искусств и студентами Кемеровского областного художественного колледжа по созданию проекта оформления одного из общественных пространств города. Для учащихся это был своеобразный тест на готовность продолжать художественное образование на профессиональном уровне. Для профессиональных художников – формирование профессионального сообщества, укрепление преемственности, включение в преобразовательную деятельность новых творческих сил. Для городского сообщества – обновление городской среды, появление необычных элементов в его оформлении. В рамках проекта произошло включение детей и молодёжи в преобразующую деятельность, в процессе которой достигается конкретный результат, а вместе с ним и воспитательный эффект. Кемерово является довольно молодым городом и, несмотря на наличие профессионального сообщества, отличается слабо развитым художественным пространством, отсутствием экспериментальных творческих площадок. Невозможность реализовать свой творческий потенциал и профессиональная невостребованность побуждают молодых художников, получивших хорошее образование в колледже и институте, либо уходить из профессии, либо покидать город. В результате данного проекта состоялось приобщение художественно ориентированной молодежи к реальному делу, что создало ощущение сопричастности и деловой профессиональной востребованности их знаний, умений и навыков. Проект предпо-

лагал совместную деятельность художников разных поколений и разного уровня подготовки по созданию концепции оформления городского пространства. Управление архитектуры и градостроительства выбирало подходящее для реализации данного проекта место. Художественным руководителем проекта был член Союза художников России Е. М. Тищенко, художник-монументалист, имеющий огромный опыт создания художественных произведений и оформления пространств. Результатом проекта стали эскизы оформления общественного пространства (по предложению Управления архитектуры и градостроительства), выполненные совместно учащимися школ искусств и профессиональными художниками.

Качественные результаты:

- формирование творческой среды для повышения качества художественного образования;
- осознание юными художниками социальной значимости своей будущей профессии;
- повышение мотивации к осуществлению профессиональной деятельности;
- формирование профессионального сообщества, укрепление связей между разными поколениями художников.

Дальнейшее развитие проекта:

- проекты оформления общественного пространства будут реализованы в ходе реконструкции общественного пространства, проводимой в 2019 году.

Источники ресурсного обеспечения проекта в дальнейшем:

- выполнение художественных работ согласно проекту, разработанному в рамках данного проекта, будет запланировано в смете реконструкции общественного пространства.

Кемеровское областное отделение ВТОО «Союз художников России» твердо взяло курс на активизацию творческой молодежи как города Кемерово, так и Кузбасса в целом. В 2019 году планируется при поддержке администрации города Кемерово провести выставку и искусствоведческие чтения под названием «Учитель и ученики», в которой примут участие не только молодые художники, но и профессионалы.

Для формирующейся в художественном отношении личности особую значимость приобретают: готовность к продуктивной творческой деятельности; развитие творческой самостоятельности; социальная адаптация; способность легко ориентироваться в решении творческих задач. Образовательные программы художественных школ, колледжей включа-

ют достаточно объемный общехудожественный блок дисциплин (рисунок, живопись, скульптура, основы теории декоративно-прикладного искусства и др.). Профессиональные педагоги дают широкий диапазон знаний и навыков, которые способствуют развитию художественно-творческих способностей. Однако развитие изобразительного искусства в городе, поиск новых идей во многом определяется профессионалами, выдающимися мастерами в области изобразительного искусства, которые не всегда доступны для общения с учащимися школ искусств.

Практика показывает целесообразность использования совместной деятельности профессионалов в области искусств и учащихся. Это позволяет осуществлять единые цели в реализации творческих проектов. В данном проекте совместная деятельность профессионала и учащихся была направлена не только на повышение качества специальной и профессиональной подготовки обучающихся, повышение их мотивации к учебе и дальнейшей профессиональной карьере, но и на вовлечение творческой молодежи в формирование культурного пространства городской среды, организацию сотворчества в коллективной работе. В результате данного проекта состоялось приобщение художественно ориентированной молодежи к реальному делу, что создало ощущение сопричастности и деловой профессиональной востребованности их знаний, умений и навыков.

Были охвачены все стадии реализации проекта – от его презентации до завершающего мероприятия и воплощения эскизов в жизнь. Проведены специальные мероприятия для СМИ, такие как: пресс-конференции, пресс-подходы, фотодокументирование и видеосъемка событий на всех стадиях. Кроме того, были популяризированы процесс и итоги реализации проекта в интернет-сообществе через социальные сети и иные интернет-ресурсы.

Исходя из вышесказанного, можно заключить: перед молодым человеком, вступающим в самостоятельную творческую жизнь, встает ряд проблем, которые ему предстоит решать. И среди множества проблем можно выделить две основные.

1. Выбор места учебы. Естественное желание современной молодежи – поступить в такой вуз, который бы дал «путевку» в интересную творческую жизнь. Эта проблема решается только индивидуально каждым молодым человеком. Однако презентация и реклама образовательных учреждений может корректировать этот процесс.

2. Трудоустройство и творческая реализация. Крайне важно для молодого человека, а тем более творческого человека, иметь перспективы роста и ясные «горизонты». И вот здесь еще со студенческих лет молодой человек должен почувствовать заинтересованность региональных структур его творческими проектами. И именно в этом могут помочь такие проекты, которые стали организовывать в регионах России, когда молодые творческие люди могут продемонстрировать свои возможности. В Кузбассе действует много социальных и культурных проектов, нацеленных на поддержку творческой молодежи. Кемеровское областное отделение ВТОО «Союз художников России» из проекта в проект пытается привлекать творческую молодежь к реальным делам, поручает им выполнение важнейших заказов для региона.

Только таким образом молодежь осознаёт свою необходимость в городах и своем регионе. Это открывает реальные перспективы для развития творческого потенциала талантливой молодежи в собственном регионе – в Кузбассе.

Литература

1. Манько Ю. В., Оганян К. М. Социология молодёжи. – СПб.: Петрополис, 2008. – 316 с.
2. Социология молодёжи / под ред. В. Н. Кузнецова. – М.: Гардарики, 2007. – 335 с.
3. Молодежь. Культура. Общество: мат-лы НПК / Ангарский филиал ОГАОУ СПО «Иркутский колледж экономики, сервиса и туризма», 26 марта 2014 г.; под общ. ред. Е. В. Барашевой. – Иркутск: Изд-во ИрГТУ, 2014. – С. 43–48.

References

1. Man'ko Yu. V., Oganyan K. M. Sotsiologiya molodezhi. – SPb.: Petropolis, 2008. – 316 s.
2. Sotsiologiya molodezhi / pod red. V. N. Kuznetsova. – M.: Gardariki, 2007. – 335 s.
3. Molodezh'. Kul'tura. Obshchestvo: mat-ly NPK / Angarskiy filial OGAOU SPO «Irkutskiy kolledzh ekonomiki, servisa i turizma», 26 marta 2014 g.; pod obshch. red. E. V. Barashevoy. – Irkutsk: Izd-vo IrGTU, 2014. – S. 43–48.

Раздел 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА

УДК 74.01

СТРУКТУРА И ФУНКЦИИ СИМВОЛИЗАЦИИ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

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

Данная статья направлена на целостное представление о таком сложном многокомпонентном и многофункциональном явлении, каким является дизайн-проектирование графической символики. В статье отражены особенности художественной символизации, структура и виды графической символики, ее функции. Особое внимание направлено на рассмотрение специфики предметно-графической, абстрактно-графической и образно-шрифтовой символики, на применение методов прямой и ассоциативной аналогии, а также на формирование иносказательного символического значения знаков.

Ключевые слова: символизация, знак-символ, виды символики, функции знаков.

THE STRUCTURE AND FUNCTION OF SYMBOLIZATION IN GRAPHIC DESIGN

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

The article considers the issues of a holistic view of such a complex multi-component and multifunctional phenomenon, as the design of graphic symbolism. The article reflects the features of artistic symbolism, structure, types of graphic symbolism and its function. Particular attention is focused on considering the specifics of subject-graphic, abstract-graphic and figurative-type symbolism, the application of direct and associative analogy methods, as well as the formation of a different symbolic value characters.

Keywords: symbolization, sign-symbol, types of symbols, sign functions.

Символизация как способ визуализации смысла в графическом дизайне генетически связана с понятием «символизм», которое можно трактовать как отражение идеальной сущности мира в условных и отвлеченных формах.

Символизация в искусстве рассматривается как способ художественного обобщения и типизации, как способ установления связи между абстракцией и чувственностью, между общим и единичным. Художественная символизация предусматривает свойство образа выражать нечто иное, чем на первый взгляд представляется этот образ, нечто, лежащее за его пределами, обладающее скрытым смыслом. Вместе с тем художественный символ должен быть понятным, узнаваемым и способным быстро вызывать ассоциации с тем содержанием, которое он выражает. В художественной символизации может использоваться некоторая деформация изображаемых предметов, явлений с помощью гиперболизации и применения метафор, чтобы выделить в них общее, существенное, главное [3, с. 48].

Символизация как способ смыслообразования в графическом дизайне основана на коммуникативной функции символа, устанавливающей связь и взаимодействие между людьми посредством графических изображений, несущих зашифрованное содержание. В графическом дизайне символизация – тип визуализации смысла, основанный на применении символов – графических изображений, имеющих универсальное значение, возникшее и укоренившееся в предшествующих культурах.

На протяжении веков сложились традиционные объекты графической символизации, которые актуальны в наше время и часто используются в проектировании современной графической символики (см. табл. 1).

Таблица 1

Традиционные объекты графической символизации

Группы объектов	Объекты символизации
Человек	Фигура человека, части тела, обнаженное тело, сердце (любовь) и др.
Искусства	Архитектура, музыка, поэзия, танец, театр
Предметы	Дерево, лестница, мост, роза, часы, шар, яблоко и др.
Стихии	Воздух, огонь, вода, земля
Геометрические формы	Геометрические фигуры, центр, инь-ян и др.
Астральные объекты	Солнце, Луна, Земля, звезды, знаки Зодиака и др.
Культовые объекты	Храмы, крест, полумесяц и др.
Цвет	Цвета спектра, их конвенции и ассоциации

Человек – мера всех вещей, что наглядно представлено в разработанной Ле Корбюзье системе «Модулор». Человек – универсальный символ жизни, посредник между небом и землей. В визуальных и пластических искусствах (в живописи, скульптуре, графике, фотоискусстве, в танце) добродетельная обнаженность символизирует невинность, первозданность, чистоту, отсутствие зла и соблазнов. Злонамеренная обнаженность – символ сладострастия, разврата, отсутствия добродетели.

Архитектура связана с символическим пониманием и интерпретацией пространства, с символическим значением архитектурных форм как форм бытия. Архитектурные пропорции храмов символизируют идею духовного возвышения и подъема.

Музыка среди различных видов искусств в наибольшей степени способствует формированию и проявлению символического мышления. Музыка символизирует порядок и гармонию, просветление души, внутреннюю трансформацию, соединение разума и красоты. В связи с тем, что музыка в наибольшей степени представляет собой абстрактно-символическое явление, предпринимаются попытки поиска ее визуальных эквивалентов. Неслучайно поэтому появилось выражение «Архитектура – это застывшая музыка», ведутся поиски в области цветомузыки. Нередко дизайн музыкальных афиш включает абстрактные графические элементы как ассоциативный эквивалент графической интерпретации музыкальной темы и создания «зримой» музыки.

Поэзия – форма символического творчества, трансформации души, вдохновляемой музой. Поэзия связана с гармонией символического содержания и с ритмической формой его выражения. Форма в поэзии органична и естественна. Крылатый конь Пегас олицетворяет органическое единство поэтического творчества с воздушными символами легкости, свободного полета.

Дерево – наиболее известный полисемантический символ, используемый в различных культурах мира. Дерево символизирует формы жизни в органической взаимосвязи с человеком, как древо жизни и древо познания.

Лестница – символ связи между небом и землей, постепенного развития, восхождения от одной добродетели к другой. Лестница, ведущая вверх, олицетворяет смелость и целенаправленность, ведущая вниз – деградацию и падение. Лестница также является символом иерархии, «служебная лестница» связана с карьерой и продвижением человека не только в административном плане, но и в интеллектуальном, духовном.

Образ моста часто используется в дизайне как символ соединения разных частей, как олицетворение связи между противоположностями, как кратчайший путь к достижению цели.

Образ розы является многозначным символом у разных народов. Во-первых, роза символизирует совершенство вечно меняющегося мира, во-вторых, роза – символ женственности, вечной любви, красоты, а шипы символизируют гордость, целомудрие, страх перед грехопадением, в-третьих, роза символизирует интеллектуальное и духовное совершенство, в-четвертых, роза трактуется как источник художественного вдохновения, как цветок муз.

Воздух в качестве обобщенного образа у разных народов символизирует дыхание жизни, свободу, свободный полет, легкость. Изображение воздуха трансформируется через изображение облаков, полета птиц, порывов ветра. Огонь характеризуется дуализмом: с одной стороны, это символ очищения, с другой стороны, символ разрушения, испепеления. Земля как обобщенный образ у разных народов символизирует материальную субстанцию, из которой все появляется, рождается все живое, и куда все возвращается после отмирания.

Геометрические фигуры олицетворяют разнообразие форм природы в их единстве и определенности. Различные геометрические формы природных и архитектурных объектов способны вызывать разнообразные чувства и ассоциации, связанные с симметрией и асимметрией, балансом и неустойчивостью, тревогой и успокоением. Инь-ян – китайский символ двух начал, соединения двух противоположностей, создающих взаимное проникновение и вечное движение. Инь трактуется как нечто пассивное, холодное, женское, ян олицетворяет активное начало, горячее, мужское. Инь и ян гармонично объединяют и уравнивают две стороны мироздания.

Цвет является предметом исследования представителей разных наук – физиков, культурологов, этнографов, физиологов, психологов, искусствоведов и др. Поэтому символизация цвета опирается на данные, полученные в ходе исторического развития и в результате экспериментальных исследований.

С древних времен человечество начало использовать графический знак как смысловую единицу. Поэтому именно знаки, символы, эмблемы способствовали установлению связей между людьми посредством графических изображений, а следовательно, послужили первым коммуникационным средством человека. Они не утратили свою значимость и в

настоящее время. Графические символы можно обнаружить в Интернете и на телевидении, в области компьютерных технологий и книгопечатания, в области рекламной деятельности и промышленного производства.

Семиотика и ее составные части (семантика, синтактика, прагматика) – наука, занимающаяся изучением знаков, знаковых систем и языков, созданных на их основе. Семантика устанавливает отношения между знаками и обозначаемыми объектами, изучает знаковые системы как средства выражения смысла, содержания. Синтактика устанавливает отношения между знаками, определяет внутренние свойства и формальную структуру знаковых систем. Прагматика определяет коммуникативную функцию знаковых систем и описывает практическое использование знаков, оценивает их полезность в передаче информации.

Иконическими знаками называются изобразительные знаки, чья форма и содержание сходны между собой качественно или структурно. Иконические знаки непосредственно изображают предметы в их визуальной определенности. Это различные изображения (графические изображения, фотоизображения, статичные и динамичные экранные изображения), а также схемы, чертежи, графические модели, карты-схемы и т. п. Данные изображения обладают свойством изоморфно отражать представляемые ими объекты и предметы, а условно-схематические изображения обозначают объекты и процессы в виде умозрительных моделей. Знаки такого типа однозначны, не имеют двойственных значений, они просты и понятны, легко считываются и воспринимаются зрителем. Иконический знак внешне похож на обозначаемый объект.

Знаки-символы – это конвенциональные знаки, которые схватывают самую сущность абстрактных идей, для которых связь между формой и содержанием устанавливается произвольно, по соглашению, касающемуся именно данного знака [1].

Такие знаки характеризуются полным несовпадением графической структуры и смыслового содержания. Например, изображение голубя с ветвью в клюве имеет более глубокий смысл как символ мира, чем его предметное значение. Знак-символ обладает условностью, не имеющей прямых аналогов в жизни.

Различие между иконическими знаками и знаками-символами можно определить следующим образом: иконичность – это изображение ради изображаемого, а символичность – изображение ради той идеи, которую оно несет.

Понятие «знак» имеет определенную связь с понятием «образ», которое может трактоваться в общем плане как идеальная форма отражения предметов и явлений материального мира в сознании человека. Если логическое мышление носит аналитический характер, расчленяя целое на части, то образное мышление имеет композиционный, синтетический характер, что позволяет видеть целое раньше частей. Для абстрактного мышления образ является чувственной опорой. Если образ в науке создается силой абстракции, с помощью логического обобщения единичных фактов, то художественный образ выражает общее (идеи, чувства) в единичном факте.

Художественный образ графической символики представляет собой результат художественного мышления, это художественное отражение типического через индивидуальное.

Визуально-графический образ представляет собой результат визуального мышления, это материально-знаковое отражение идеи в визуально-графической форме, это результат визуализации идеи. В принципе, не всякий визуально-графический образ может быть художественным. Можно выделить следующие виды визуально-графических образов в дизайне: визуально-словесный образ (логотип, монограмма); визуально-символический образ (знак-символ, эмблема); изобразительно-предметный образ (иконический); комбинированный образ (изобразительно-словесный) [2, с. 65].

Визуально-графический образ в дизайне тесно связан с понятием «наглядный образ». Наглядные образы могут быть представлены образами восприятия (чувственно-наглядными образами), образами воображения и образами представления (чувственно-логическими образами). При этом структура наглядного образа меняется в сторону обобщения, абстрагирования и схематизации от восприятия к представлению. Визуальный образ графической символики представляет собой единство объективного (типического) и субъективного (индивидуального). Соответствие визуально-графического образа и объекта отражения может быть изоморфным (как точное изображение объекта) или символическим (в качестве метафоры, гиперболы и т. п.)

Рассмотрев сущностные характеристики знака и образа, необходимо установить соотношение между этими понятиями, а также понятием «символ». Безусловно, образ как идеальное, в том числе художественный образ, может быть выражен в различных материальных формах (в карти-

не, в произведении графики и т. п.), в том числе в материальной форме знака. Образ, воплощенный в знаке, представляет собой субъективное содержание идей, мыслей, чувств, а знак является объективной формой выражения этого содержания. Следовательно, соотношение понятий «образ» и «знак» можно интерпретировать как соотношение идеального (содержания, смысла) и материального (формы выражения).

Принципиальное отличие символа от художественного образа заключается в его многозначности, многослойности смысловых значений, в предельном абстрагировании чувственного образа (образ, отточенный до символа). Символ представляет собой не просто знак какого-либо объекта или явления, а свернутое в нем смысловое содержание – многозначное, образное, метафоричное [4, с. 17]. Символ обладает условностью, не имеющей прямых аналогов в действительности, выражает идеи, понятия, которые не наблюдаются в конкретно-чувственной форме (см. табл. 2).

Таблица 2

Классификация знаков-символов

Типы символов	Виды символов	Функциональные характеристики
Икотипы (изобразительные символы)	Пиктограмма	Символы для информации, ориентации, навигации
	Эмблема	Символ ценностей и идентификации группы лиц, обществ, команд, форумов
	Герб	Символ управления и владения
	Фирменный знак	Символ ценностей и идентификации организации, фирмы, предприятия
	Товарный знак	Символ идентификации и индивидуализации товара
	Знак обслуживания	Символ идентификации и индивидуализации услуг
Словесные символы	Логотип	Символ идентификации и индивидуализации через наименование
	Монограмма	Буквенный символ идентификации и индивидуализации
Комбинированные символы	Фирменный блок	Символ идентификации и индивидуализации через наименование и изображение
	Экслибрис	Символ владения собранием книг через изображение и фамилию владельца

Знаковую символику также можно дифференцировать следующим образом.

Предметно-графическая символика – представление абстрактной идеи в чувственно-наглядной предметной форме.

Абстрактно-графическая символика – представление абстрактной идеи с помощью абстрактных по форме изображений.

Образно-шрифтовая символика – с помощью буквенных элементов создается ассоциативно-образное знаковое изображение [2, с. 45–46].

В структуре графического дизайна при всем многообразии его форм особое место занимают объекты, при проектировании которых используются только изображения, причем вполне определенного вида – знаки-символы, которые могут иметь не только смысловое, но и предметное значение. Такими объектами графического дизайна являются пиктограммы, гербы, эмблемы, фирменные и товарные знаки.

Предметно-графическая символика в общем виде рассматривается как отражение сущности абстрактных идей в чувственно-наглядной предметной форме. Более того, знаки-символы могут содержать изображения конкретных предметных форм: ножницы и расческа символизируют парикмахерский салон, улитка с антенной ассоциируется с радиостанцией, изображение пюпитра символизирует музыку, оркестровое исполнительство и т. п.

Для дальнейшего анализа необходимо уточнить понятие «предметность», которое связано с такими понятиями, как: «материальность», «реальность», «вещественность», «наглядность». Предметность в широком смысле может рассматриваться как свойство объекта выступать в качестве предмета практической или теоретической деятельности человека, как весь мир предметного существования различных сфер культуры: духовной, материальной, художественной, а также различных форм предметности – вещей, сооружений, ценностей, проектов, художественных образов.

Что касается предметно-графической символики, то под предметностью в данном случае будем понимать узнаваемые изображения физических объектов (предметов, архитектуры, растений, животных, человека).

Предметными символами могут быть любые объекты, предметы и живые существа окружающего нас мира, а их изображения могут быть носителями символического смысла. Применение предметных символов и их значение может зависеть от функционального назначения и способа графической интерпретации знака-символа. В связи с этим можно выделить несколько видов предметно-графической символики (см. табл. 3).

Виды предметно-графической символики

Виды символики	Предметный знак-символ	Символическое значение
Прямая предметно-символическая аналогия	Коробка, перевязанная лентами	Подарки
	Циферблат	Время
	Кинопленка	Киностудия
Ассоциативная предметно-символическая аналогия	Рыба с зонтиком	Морские товары
	Человек за партой	Школа
	Яблоко в квадрате	Консервная фабрика
Иносказательное предметно-символическое значение	Свеча на фоне ладони	Клуб
	Птенцы в гнезде	Кредитное учреждение

Прямая предметно-символическая аналогия обладает наибольшим изоморфизмом, а значение знака-символа буквально интерпретирует изображенный объект. Например, изображение профиля женской головы с волнистыми волосами прямо указывает на фирму, производящую средства для ухода за волосами. Изображение колбы прямо отсылает зрителя к химическому производству, изображение иголки с ниткой указывает на швейные процессы, изображение стула связано с мебельным производством, а изображение ключа и замочной скважины – с изготовлением ключей.

В данном случае изобразительный знак-символ получается в результате выделения, подчеркивания, утрирования определенных свойств и качеств реального объекта, на основе стилизации изображения по заданным свойствам. За основу берется графическое изображение реальных объектов или их частей, в нем выделяется главное, наиболее характерное качество объекта, и это качество выделяется в предметных формах путем упрощения и стилизации. Полученный результат должен отвечать всем требованиям, предъявляемым к знакам-символам: индивидуальности, лаконичности, компактности композиции. В конечном итоге предельное обобщение предметных форм придает графическому изображению черты отвлеченного знака, но при этом связь знака с прообразом, то есть реальным объектом, сохраняется.

Ассоциативная предметно-символическая аналогия также обладает изоморфизмом, но здесь связь между изображенным предметом и его символическим значением не буквальная, а ассоциативная. Изображение

черного кота со светящимися глазами ассоциируется с осветительными приборами, изображение стилизованного лебедя связывается с охраной природы, изображение гаечного ключа в форме телефонной трубки ассоциируется с вызовом службы авторемонта. Изображение зубной щетки может ассоциироваться со стоматологией, а изображение листа между двух валов – с металлопрокатом.

При использовании ассоциативно-предметной аналогии изобразительный знак-символ создается на основе объекта-прототипа, то есть проектируется графическая модель реального объекта, а его графика должна в наибольшей степени соответствовать выражению смыслового содержания. Обладая изоморфизмом, то есть сходством по форме с отображаемым реальным объектом, знак может символизировать совершенно другое содержание, но ассоциативно связанное с исходным изображением. При создании такого изобразительного знака обычно избавляются от первоначальной информационной определенности и избыточности, оставляя свободу смысловой интерпретации исходного изображения. При этом смысловая вариативность исходного объекта может быть настолько значительной, что связь между ним и полученным стилизованным изображением будет весьма условной.

Иносказательное предметно-символическое значение знака-символа не имеет прямой аналогии с изображением, не связано с изоморфизмом. Символическое значение данных знаков даже ассоциативно может быть абстрагировано от изображения.

Это можно проиллюстрировать на примере многозначных символов. Одним из таких символов является изображение цветка. В первом случае цветок может символизировать цветочную фирму, здесь используется прямая аналогия. В другом случае цветок, изображенный в круге, символизирует уютный дом. Здесь используется отдаленная ассоциация с детьми, которых называют цветами жизни. В третьем случае цветок, изображенный на экране монитора, обозначает компьютерную фирму, а цветок, изображенный на фоне колбы, символизирует фармацевтические исследования. В этом случае монитор и колба ассоциируются с определенными видами производственной деятельности, а изображение цветка выполняет функцию обозначения (так же, как такое же изображение, обозначающее торговый дом). Другим многозначным символом является изображение короны, которое часто используется для обозначения отелей, торговых домов и других организаций, где корона символизирует элитарность этих организаций, высокое качество обслуживания и услуг.

Абстрактно-графическая символика имеет свои особенности, одна из них заключается в том, что связь изобразительного знака и обозначаемого им понятия менее жесткая. Во-вторых, абстрактные графические знаки как бы присваиваются для обозначения того или иного объекта или организации, и на этом их функции могут быть исчерпаны. В-третьих, абстрактные знаки могут вызывать определенные ассоциации. Например, два взаимопересекающихся овала обозначают театральную студию «Пьеро», при этом возникает ассоциация с классическим костюмом данного персонажа. Ассоциативная функция абстрактных символов проявляется также в изображении шара в замкнутом пространстве, которые идентифицируются с агентством корпоративных мероприятий, а абстрактная графика в виде пересекающихся кривых линий ассоциируется с клубком ниток для обозначения фирмы, производящей шерстяную одежду.

Таким образом, абстрактно-графическая символика предназначена для выполнения двух основных функций: функции сигнификации, обозначения с помощью знаков, а также функции ассоциации, на основании чего можно выделить два вида абстрактно-графической символики (см. табл. 4).

Таблица 4

Виды абстрактно-графической символики

Виды символики	Абстрактный знак-символ	Символическое значение
Ассоциативная абстрактно-символическая аналогия	Семь треугольников как лесной массив	Лесной Союз
	Солнечный круг с лучами	Энергетическая комиссия
	Лист между двух валов	Металлопрокат
	Переплетение диагоналей	Ленты для упаковки
	Абстрактные полосы как клубок ниток	Шерстяные изделия
Абстрактно-символическое обозначение	4 пересекающиеся окружности	Ауди
	Трехлучевая звезда в круге	Мерседес-Бенц
	4 сектора круга во внешнем круге	БМВ
	Круг из шести треугольников	Союз писателей

Функция сигнификации в абстрактно-графической символике может быть раскрыта на примере универсального символа – круга. В первом случае изображение солнечного круга с излучением обозначает энергети-

ческую комиссию, во втором случае солнечный круг с криволинейными лучами обозначает производство фаянса, в третьем случае солнечный круг с широкими лучами-лепестками обозначает фирму по производству пишущих машинок.

Абстрактно-графическую символику можно дифференцировать по нескольким параметрам: по содержанию знаковой формы (символика на основе геометрических фигур, символика на основе абстрактных изображений); по принципу пространственных отношений (плоскостные – двумерные, объемные – трехмерные); по композиционному решению (симметричные, асимметричные, орнаментальные, на основе модулей); по средствам выразительности (на основе пятна, линии, точки, на основе их комбинации).

Природа абстрактных знаков такова, что они выражают стратегическую неопределенность, а потому хорошо подходят для больших корпораций, в которых много разнообразных и мало связанных друг с другом подразделений. Создание абстрактного знака-символа начинается с поиска базовой структурной схемы, выполняющей роль «каркаса» будущей формы. Чаще всего за основу берутся простейшие геометрические формы: круг, квадрат, треугольник, овал и т. д. Далее эта схема, включающая внутреннюю структуру, скелет знака, наполняется формой, которая придает знаку индивидуальность и визуальную активность. По одной и той же схеме можно построить множество знаков.

Особый вид графической символики представляет образно-шрифтовая символика как знаковое изображение, которое выполняется с помощью буквенных элементов, интерпретирующих либо полное название организации в виде слова или сочетания нескольких слов, либо ее сокращенное обозначение в виде аббревиатуры названия, образованного одной или несколькими буквами, а иногда и цифрами.

К образно-шрифтовой символике относится большая часть знаков, которые принято называть логотипами. Основой для таких знаков является оригинальное начертание, изображение полного или сокращенного наименования фирмы или ее товаров, разработанное в рекламных целях специально для конкретной компании. Монограмма – это знак в виде единого рисунка или декоративного узора, образованный при помощи красивого соединения или сложного переплетения между собой букв, представляющих инициалы человека или начальные буквы названия компании, фирмы.

Художественно-графические средства символизации – это совокупность материально-знаковых элементов визуализации идеи и ее воплоще-

ния в визуально-художественном образе артефакта. Кроме того, сущность проектирования графической символики определяют два взаимосвязанных и разнонаправленных процесса: процесс визуализации идеи, при котором идея материализуется в знаково-образной форме, и процесс концептуализации визуального образа, в результате чего найденный визуальный образ наделяется определенным символическим значением.

На основании проведенного анализа можно сделать следующие выводы:

1. Символизация как способ смыслообразования в графическом дизайне, как способ художественного обобщения и типизации, как способ установления связи между абстракцией и чувственностью, между общим и единичным является неперенным атрибутом концептуального и художественного мышления дизайнера.

2. Взаимосвязь в проектировании графической символики концептуального и художественного мышления обусловлена следующими факторами: во-первых, сложностью процесса проектирования графической символики, наличием различных этапов, где и формируются концептуальные идеи в результате аналитико-синтетической деятельности, и создаются визуально-художественные образы, воплощающие эти идеи. Во-вторых, эта взаимосвязь определяется проектным характером дизайна, требующим познания не только существующей реальности, но и постоянного моделирования будущего состояния объектов графической символики, что предполагает активное включение в познавательно-творческий процесс как научного, так и художественного воображения. В-третьих, концептуальное и художественное мышление определяется отражением в проектном знании всеобщего и единичного, рационального и эмоционального, типического и индивидуального, что требует всестороннего подхода в единстве научного и художественного познания.

3. В данной работе предпринята попытка систематизировать структурные элементы графической символики и определить их функциональное назначение, что может послужить основой для концептуального осмысления сущности графической символики и ее художественной интерпретации в практической деятельности дизайнера.

Литература

1. Бейтман С. Символ / Стивен Бейтман, Ангус Хайленд; пер. с англ. Е. Карманова. – СПб.: Питер, 2012. – 296 с.: ил.
2. Елисеенков Г. С., Мхитарян Г. Ю. Дизайн-проектирование: учеб. пособие для обучающихся по направлению подготовки 54.04.01 «Дизайн»,

профиль «Графический дизайн», квалификация (степень) выпускника «магистр». – Кемерово: Кемеров. гос. институт культуры, 2016. – 150 с.: ил.

3. Коршунов А. М., Мантатов В. В. Теория отражения и эвристическая роль знаков. – М.: Изд-во Московского университета, 1974. – 215 с.
4. Эльбрюнн Б. Логотип: пер. с фр. – СПб.: Нева; М.: Олма-пресс инвест, 2003. – 127 с.

References

1. Beytman S. Simvol / Stiven Beytman, Angus Khaylend; per. s angl. E. Karmanova. – SPb.: Piter, 2012. – 296 s.: il.
2. Eliseenkov G. S., Mkhitaryan G. Yu. Dizayn-proektirovanie: ucheb. posobie dlya obuchayushchikhsya po napravleniyu podgotovki 54.04.01 «Dizayn», profil' «Graficheskiy dizayn», kvalifikatsiya (stepen') vypusknika «magistr». – Kemerovo: Kemerov. gos. institut kul'tury, 2016. – 150 s.: il.
3. Korshunov A. M., Mantatov V. V. Teoriya otrazheniya i evristicheskaya rol' znakov. – M.: Izd-vo Moskovskogo universiteta, 1974. – 215 s.
4. El'bryunn B. Logotip: per. s fr. – SPb.: Neva; M.: Olma-press invest, 2003. – 127 s.

УДК 74.01+659.1

ФАКТОРЫ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ГЛОБАЛИЗАЦИИ В ДИЗАЙНЕ

Алексеев Андрей Геннадьевич, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: Alek-seev@mail.ru

В статье рассматривается проблема появления глобализации в дизайне, проводится анализ основных факторов, которые повлияли на ее возникновение. Выявляются основные причины нарастания проблем поиска новых изобразительных и конструкторских решений и необходимость переосмысления подхода к производственным процессам и процессам проектирования объектов дизайна. Подчеркивается необходимость выработки новых подходов к проектированию дизайна, которые будут отвечать запросам рынка и обладать при этом самобытностью.

Ключевые слова: промышленная революция, прагматизм, коммерциализация искусства, глобализация, искусственный интеллект.

THE FACTORS OF GLOBALIZATION EMERGENCE IN DESIGN

Andrey G. Alekseev, Associate Professor, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).
E-mail: Alek-seev@mail.ru

The article addresses the problem of globalization emergence in design, analyzes the main factors influenced its occurrence. Also the author identifies the main reasons for the growing problems of finding new visual and design solutions and the need to rethink the approach to production processes and project processes for design objects. Moreover the author emphasizes the need to develop new approaches to design in order to create a design that will respond to the demands of the market while possessing identity.

Keywords: industrial revolution; pragmatism; art commercialization, globalization; artificial intelligence.

Дизайн сегодня разительно отличается от того, что был еще буквально двадцать или тридцать лет назад. В прошлом художниками и деятелями искусств двигало ощущение приближающегося прекрасного будущего, которое давало силы для творчества и вдохновляло на новые свершения и эксперименты. Во второй половине XX века дизайн был ярким и более эмоциональным, в нем могла присутствовать кричащая новизна и в какой-то мере даже эпатаж. В производство внедрялись и выходили на рынок товаров и услуг вещи, в основе которых лежали очень смелые, а порой абсурдные идеи. Дизайнер имел возможность и право ставить эксперименты с цветом, линией и формой. Ему не приходилось прислушиваться к мнению маркетологов, которые руководствуются лишь требованиями рынка и следуют желаниям и нуждам потребителя. Подобная деятельность приводила к появлению объектов, по своему характеру более близких к искусству, нежели к дизайну, в основе которого лежит утилитарный характер. Такая ситуация на рынке имела непосредственное влияние и на конечного потребителя, который был открыт для всего нового и этой своей открытостью подталкивал производителей к желанию удивлять и создавать вещи, разительно отличающиеся от виденных ранее по всему набору своих качеств. И все эти процессы шли довольно быстрыми темпами, поэтому с полной уверенностью можно сказать, что зарождение, развитие и зрелость в дизайне прошли за относительно короткий

период. Если брать за точку отсчета всемирную промышленную выставку середины XIX века, то можно говорить о том, что дизайн, как полноценное звено торгово-промышленных отношений и отчасти искусства, достиг своей зрелости за какие-то сто с небольшим лет [4, с. 72]. Может показаться, что это довольно большой период времени. Но если мы сравним подобные этапы в искусстве, в частности в изобразительном, то мы заметим, что с момента зарождения до появления определенных кризисных моментов прошло много веков.

История дизайна как вида проектно-художественной деятельности разворачивается во взаимодействии с научно-технической и визуальной, художественной культурой, поэтому она обязательно отражает влияние новаций и изобретений в технике, инженерном и художественном творчестве [3, с. 7]. Но когда технологии развиваются до таких пределов, что находятся в тесном взаимодействии с человеком, а порой могут полностью заменить его, то подобное развитие может нанести непоправимый вред большому числу общечеловеческих ценностей, таких как культура и искусство. Сюда же можно отнести и дизайн, поскольку его можно назвать утилитарным искусством.

В связи с этим сегодня остро возникла необходимость изучения вопросов появления кризисных моментов в дизайне и причин, повлиявших на их возникновение; изучения, целью которого является определение основных факторов возникновения глобализации в дизайне. И для того, чтобы приблизиться к пониманию первопричин, необходимо рассмотреть исторические предпосылки и проанализировать социально-культурные аспекты влияния, а также обозначить возможные варианты решения данного вопроса. Проблеме глобализации в различных видах искусств посвящают свои научные работы исследователи и ученые: А. А. Асоян, С. Б. Никонова, И. И. Югай, А. В. Денисов, Н. П. Овчинникова, А. С. Запесоцкий, С. Б. Никонова [7].

Изучая вопрос глобализации в искусстве, доктор культурологических наук, профессор А. С. Запесоцкий отмечает нарастающую проблему возникновения единого мирового художественного пространства. «Обмен информацией, культурными ценностями, рост технических и технологических разработок меняют культурную и художественную структуру современного искусства» [7]. Также ученый высказывает озабоченность, связанную со стиранием границ прекрасного и безобразного, с размытием эстетических критериев. «В период глобализации, оказавшись на перекрестке культур, нетрудно утратить устойчивые представления о фунда-

ментальных ценностях на фоне противоречивых подходов, за каждым из которых стоит та или иная национально-историческая программа» [7].

С. Б. Никонова, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, в своей статье «Может ли современное искусство ускользнуть от контекста глобализации?» выражает сожаление по поводу полного исчезновения сакральности и потере глубокого смысла. «То, что мы называем искусством применительно к доглобализационным религиозно-метафизическим традициям, мало напоминает по своему функционированию искусство в современном понимании» [7]. По мнению С. Б. Никоновой, апофеозом глобального искусства является «Черный квадрат». Именно он, по мнению ученого, является точкой отсчета, после которой началась коммерциализация искусства и продажа, подобная распродаже, осуществленной П. Мандзони. Казимир Малевич раскусил суть будущего современного искусства: неважно что, главное – как подать и продать [8]. «Те художники, для которых круги, кубы и другие геометрические фигуры являются лишь “щекоткой” для нервов, уподобляются продавцам автомобилей, для которых машина – всего-навсего подлежащее продаже средство передвижения. Подобные примеры говорят об отходе не только от самого объекта, но и от его смысла», – так говорил американский эстетик и психолог Рудольф Арнхейм [1, с. 6–7]. С подобными высказываниями можно не согласиться и назвать их оценку довольно грубой, поскольку у всякого художника есть своя философия. Но не стоит отрицать, что художники-концептуалисты и авангардисты заложили основы ухода искусства от сакральности, переведя его из разряда духовного в разряд материального, порождая тем самым определенное его упрощение.

Что же касается дизайна, то как таковой сакральности в нем изначально быть не может, поскольку это вид деятельности, имеющей конкретную практическую направленность. Но в дизайне также может варьироваться степень художественной и эстетической ценности и также может присутствовать в большей или меньшей степени коммерческая составляющая. Если все, что делали ремесленники до середины XIX века, условно назвать творчеством, относящимся к утилитарному искусству или, проще говоря, к дизайну, то зачатки глобальной коммерциализации начали проявляться после проведения первой Всемирной промышленной выставки, прошедшей в 1851 году в Лондоне. Если прежде выставки достижений промышленности в Англии проходили регулярно и были в основном региональными, то на этот раз выставка носила уже действитель-

но международный масштаб. После этого события традиции и культуру производства с умениями, передающимися от одного поколения другому, стали забывать.

И если раньше труд художников и ремесленников был наполнен творчеством (создавались вещи, обладающие такой степенью эстетики, что подобный труд можно было называть искусством), то в дальнейшем ситуация стала постепенно меняться. Появление новых технологичных производств, позволяющих в кратчайшие сроки запускать в серию все новые и новые товары, становилась приоритетной, полностью вытесняя ремесленное производство. Работа художников стала приобретать рутинный характер. Подобное явление можно охарактеризовать как проявление глобализации.

Промышленный подъем привел к нарушению неторопливого ритма в развитии предметно-пространственного окружения человека. Возникли новые предметы, еще не укоренившиеся в культуре, что породило проблему их адаптации к вкусам потребителей, возник интерес к психологии покупателя. Кроме того, быстрые изменения в предметно-пространственном окружении привели к тому, что становится необходимым не только адаптация к вкусам потребителя, но и к прогнозированию этих вкусов [2].

И если в прежние времена разработкой и производством определенного вида продукции занимался один человек, который в большинстве случаев получал знания и культуру производства от своего предшественника, то теперь во главу угла ставится скорость запуска в производство и наибольшее число копий одного товара. Такой подход, безусловно, влиял и на внешний вид выпускаемой продукции. В разработке дизайна важную роль приобрела возможность запуска в серийное производство, избегая или сводя к минимуму ручной труд. На рисунке 1 (см. с. 151) слева мы видим столовые приборы первой половины XIX века, а справа – приборы компании Krupp начала XX века. В первом случае рукоятки приборов выполнены из слоновой кости, вырезанной вручную. Во втором случае предметы полностью отлиты из металла.

Также можно отметить, что во второй половине XIX века и в начале XX века менялось и общее мировоззрение значительного числа людей. Появлялись новые философские направления. В начале XX века в США крайне широкое распространение получил *прагматизм*, который оказал большое влияние на различные области культуры и искусства. Родоначальником этого направления был американский философ Чарльз Пирс (1839–1914). Прагматизм отличается тем, что за основу своих построений

он берет не ощущения, а цели, намерения, задачи действующего субъекта. Не «истинное полезно», а «полезное истинно» – таков принцип прагматизма [5, с. 553]. Безусловно, подобный мировоззренческий подход ставит под сомнение необходимость творческих исканий и делает понятие культурной преемственности явлением, не имеющим под собой рациональной основы. Подобная жизненная философия в сочетании с набирающим обороты развитием промышленного производства влияла и на культуру производства, и на культуру потребления. Эстетика и ценность предметов теряла свою значимость. От вещей все больше требовалась утилитарность, отводящая на второй план любование предметом как чем-то уникальным в своем роде, тем, что можно передавать от поколения поколению, на чем можно воспитывать вкус потребителя [6, с. 16].

Подобный процесс постепенно привел к размыванию такого понятия, как национальная школа дизайна. Ведь если вспомнить середину XX века, то мы увидим достаточное разнообразие в дизайнерской мысли разных стран.

Чего стоит, к примеру, широкое распространение функционализма в Германии. Тогда одним из наиболее известных представителей был Дитер Рамс, ведущий дизайнер компании «Браун». Его проекты в высшей степени отвечали всем канонам функционализма. Развивая свою концепцию, Рамс включил в число функций вещи, помимо чисто инструментальных, и психологические. «Надо осознавать, что у вещи есть и психологические функции. Она должна разъяснять себя и быть легко понятной» [3, с. 273]. На рисунке 2 (см. с. 151) представлен один из проектов Рамса. Выверенная композиция, минимальное число деталей и абсолютно понятная интуитивная эргономика. Классический пример немецкого функционализма тех лет.

Французский дизайн тоже всегда был отличим от своих европейских собратьев. Одним из ярчайших примеров французского дизайна середины прошлого века можно назвать Ситроен DS-19 (рис. 3, с. 151). Несмотря на то, что нарисован он был итальянцем Фламинио Бертони, он воплощает в себе экстравагантный дизайн, сочетающий в себе легкий эпатаж и изящество, свойственные французским предметам промышленного дизайна тех лет.

Стоит отметить и бурное развитие дизайнерской мысли США в лице одного из самых известных и разносторонних дизайнеров своего времени Реймонда Лоуи, жившего и работавшего в Нью-Йорке. С его именем связывают появление такого понятия в дизайне, как стайлинг. Сам Лоуи говорил, что обвинять дизайнеров в вульгарности, дешевке – неправомер-

но, поскольку из всей массы покупателей лишь несколько процентов умеют ценить простую, красивую, функциональную вещь. Ориентация лишь на этот сегмент рынка приведет к тому, что будут выпускаться вещи, не находящие сбыта, тысячи рабочих окажутся безработными [2, с. 139]. И принимая во внимание степень влияния на развитие мирового дизайна и лояльный подход к удовлетворению эстетических предпочтений большого числа людей, можно не без уверенности сказать, что Лоуи внес определенный вклад в глобализацию дизайна.

Даже на примере трех государств, два из которых – близкие соседи, очевидно разнообразие подходов к дизайн-проектированию, которое было характерно для различных стран в середине XX века. Все представленные примеры были действительно яркими примерами своих лет и отличались поистине революционным подходом к дизайну.

Но смелость и творческий подъем были характерны не только для середины XX века. Даже в 1990-е годы в дизайне еще не было жестких монополий и слепого, боязливого следования одному, якобы единственно верному, направлению. На свет появлялись абсолютно невообразимые формы, которые зачастую выходят за рамки разумного представления о предметной среде и той функциональной нагрузке, которая должна быть на них возложена. Появлялось много различных художников и дизайнеров, которые могли создавать интересные проекты в различных видах творчества, не останавливаясь на какой-то узкой специализации, и без особых ограничений. В качестве одного из наиболее ярких примеров создателя смелых проектов, которые заняли определенное место в сфере промышленного дизайна, можно назвать немецкого дизайнера-концептуалиста Луиджи Колани, считающегося одним из создателей направления, которое принято называть био-дизайном. По работам, которые представлены на рисунке 4 (см. с. 152), можно четко понять, что в процессе разработки своих проектов автор выстраивал общий внешний вид объекта, не исходя из его утилитарных функций и не на основе функционального назначения. В основе проектирования лежит, скорее, эмоциональный подход, который более характерен для изобразительного искусства, чем для прагматичного расчета форм, довольно часто применяемого в дизайн-проектировании. Что же касается общего формообразования, то, глядя на линии и формы, обладающие плавностью и текучестью объемов, невольно вспоминаешь морских обитателей. Подобный подход не имеет под собой рационального расчета и создает вещи, идущие вразрез с утилитарным проектированием. Но именно такой подход может заставить

говорить о дизайне не как о сугубо прагматическом виде деятельности, в основе которой лежит четкий расчет, а как об искусстве.

Естественно, что многие из этих объектов очень непривычны, и о большом коммерческом успехе подобных проектов говорить сложно. Но мы можем видеть, какой свободой в действиях обладал художник и сколь аутентичные объекты он мог создавать.

Но, к большому сожалению, что создавать и какой дизайн будет продаваться, а какой будет никому не интересен, диктует рынок. И в связи с этим по не всегда понятным причинам даже крупные производители начинают терять свое лицо. На рисунке 5 (см. с. 152) в верхней части расположены смартфоны начала прошлого десятилетия, сделанные одним производителем. Ниже – современные смартфоны. При этом смартфоны, представленные в нижней части изображения, – продукция четырех абсолютно разных производителей. Нетрудно заметить, что продукция, выпускающаяся еще менее двух десятилетий назад, отличалась большим разнообразием и смелостью форм. Но что могло в такой короткий период столь значительно повлиять на производителей товаров и сознание потребителя?

Если проследить за развитием Интернета и одной из самых важных его составляющих сегодня, а именно социальных сетей, то мы увидим, что негласное установление стандартов в дизайне и во всех сферах искусства начало появляться как раз в 2003–2004 годах, что четко совпадает с началом бума социальных сетей. И действительно, сегодня сложно представить себе тайное развитие нового направления в искусстве, которое развивалось бы долгое время, скрытое от посторонних глаз. Именно отсутствие обмена информацией в прошлые годы порождало развитие различного рода культур, создавая огромное многообразие и оригинальность. Всякий новый художник, особенно живущий в отдалении от крупных городов, мог оставаться незамеченным и на протяжении долгого времени создавать что-то ранее невиданное и не имеющее аналогов в своей среде. Но с появлением Интернета (и особенно социальных сетей) обмен информацией увеличился в десятки и сотни раз. И подобное явление привело к ускорению неминуемой глобализации во всех направлениях деятельности человека. И если подобное ускорение является положительным моментом для развития промышленности и мировой экономики, то для развития многообразия в искусстве увеличение скорости обмена несет скорее негативный характер. Любая новая идея моментально становится объектом копирования и подражания. И, даже не развившись во что-то более оригинальное, быстро перерабатывается и теряет интерес публики.

В то время как культурная идентичность различных народов все больше размывается, понятие о том, что такое хороший дизайн, тоже становится общим. В наши дни огромное число людей могут носить одинаковые часы и разговаривать по абсолютно одинаковым телефонам, совершенно не заботясь о своей оригинальности. И проблема заключается в том, что все это постепенно влияет и на общую мировую культуру, в которой становится все меньше места для самобытных творческих исканий.

И следующей большой опасностью для культурной идентичности будет развитие робототехники и искусственного интеллекта. Если на смену не только человеческому труду, но и человеческой мысли действительно придет искусственный разум, то ни о каком дизайне, доводящем степень своих творческих исканий до ранга искусства, не будет идти речи. Безусловно, это не может носить всеобщий характер, но это может повлиять на само отношение к культуре проектирования и производства, все больше уничтожая творческое разнообразие.

Исходя из вышесказанного, мы можем сделать вывод, что на глобализацию дизайна повлияло множество факторов, среди которых социальные, экономические и технологические.

И сегодня становится ясно, что само понятие дизайна значительно усложнилось за последние годы. Теперь оно несет в себе не только художественное конструирование самой среды, но и создание определенного отношения к этой среде [4, с. 128]. Безусловно, что все это происходит под влиянием маркетологов, изучающих нужды потребителя. С каждым годом дизайнеры и художники попадают во все более узкие рамки, и то пространство, где они могут по-настоящему проявить свои возможности в творческом плане, значительно сужается.

Поэтому сегодня наиболее важна любая поддержка креативного мышления молодых дизайнеров. Необходимо совместными усилиями преподавателей и студентов искать новое формообразование, резко отличающееся от коммерческих образцов, представленных сегодня. В рамках занятий нужно проектировать форму, которая будет развивать художественно-аналитическое мышление. Необходимо уходить от излишнего однообразия проектируемых форм, делая больший акцент на эмоционально-чувственных аспектах дизайна.

Литература

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие: пер. с англ. – М.: Архитектура-С, 2007. – 392 с.: ил.

2. Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория: учеб. пособие для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей. – М.: Омега-Л, 2007. – 224 с.: ил.
3. Лаврентьев А. Н. История дизайна: учеб. пособие. – М.: Гардарики, 2006. – 303 с.: ил.
4. Михайлов С. М. История дизайна: учебник для вузов. – М.: Союз дизайнеров России, 2002. – Т. 1. – 270 с.
5. Маркова А. Н. Культурология. История мировой культуры: учебник для вузов. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006. – 600 с.: ил. цв.
6. Что такое хороший дизайн // Как. – 2010. – № 2. – С. 115.
7. Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок: VII Всерос. науч.-практ. конф., 17 февраля 2017 г. – СПб.: СПбГУП, 2017. – 148 с. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.gup.ru/events/news/smi/art_2017.pdf (дата обращения: 27.11.2018).
8. Десять смыслов черного квадрата [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.adme.ru/tvorchestvo-hudozhniki/10-smyslov-chernogo-kvadrata-508405/> (дата обращения: 28.11.2018).

References

1. Arnkheym R. Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie: per. s angl. – М.: Arkhitektura-S, 2007. – 392 s.: il.
2. Koveshnikova N. A. Dizayn: istoriya i teoriya: ucheb. posobie dlya studentov arkhitekturnykh i dizaynerskikh spetsial'nostey. – М.: Омега-Л, 2007. – 224 s.: il.
3. Lavrent'ev A. N. Istoriya dizayna: ucheb. posobie. – М.: Gardariki, 2006. – 303 s.: il.
4. Mikhaylov S. M. Istoriya dizayna: uchebnik dlya vuzov. – М.: Soyuz dizaynerov Rossii, 2002. – Т. 1. – 270 s.
5. Markova A. N. Kul'turologiya. Istoriya mirovoy kul'tury: uchebnik dlya vuzov. – М.: YuNITI-DANA, 2006. – 600 s.: il. tsv.
6. Chto takoe khoroshiy dizayn // Kak. – 2010. – № 2. – S. 115.
7. Sovremennoe iskusstvo v kontekste globalizatsii: nauka, obrazovanie, khudozhestvennyy rynek: VII Vseros. nauch.-prakt. konf., 17 fevralya 2017 g. – SPb.: SPbGUP, 2017. – 148 s. [Elektronnyy resurs]. – URL: http://www.gup.ru/events/news/smi/art_2017.pdf (data obrashcheniya: 27.11.2018).
8. Desyat' smyslov chernogo kvadrata [Elektronnyy resurs]. – URL: <https://www.adme.ru/tvorchestvo-hudozhniki/10-smyslov-chernogo-kvadrata-508405/> (data obrashcheniya: 28.11.2018).

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ПРОЕКТИРОВАНИИ РЕКЛАМНО-ИМИДЖЕВОГО АЛЬБОМА

Пашкова Ирина Викторовна, доцент кафедры дизайна, Кемеровский институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: pashkova_1962@list.ru

Морокова Мария Евгеньевна, магистрант 1-го курса, направление подготовки «Дизайн», Институт графического дизайна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: masha-mary-muse@mail.ru

В настоящее время рекламная полиграфия занимает одно из ведущих направлений. К числу актуальных проблем при проектировании полиграфических объектов, формирующих имидж, можно отнести однообразие рекламной продукции, выраженной в выборе видов имиджевой продукции, художественной стилистики, художественно-графических образов, конструктивной идеи и т. д. Активное развитие полиграфических технологий позволяет данные виды продукции сделать более эффективными, усилив их художественную выразительность.

Ключевые слова: имидж, рекламно-имиджевая продукция, рекламно-имиджевый альбом, художественная выразительность, художественно-графическое решение, визуальный образ, конструктивная идея, технологии.

MODERN TRENDS IN ADVERTISING AND IMAGE ALBUM DESIGN

Irina V. Pashkova, Associate Professor, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: pashkova_1962@list.ru

Mariya E. Morokova, 1st year master student, training direction «Design», Institute of graphic design, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: masha-mary-muse@mail.ru

Nowadays, advertising printing is one of the leading areas. The authors consider some actual problems in design of printing objects, forming the image,

such as the monotony of advertising products, expressed in the choice of types of image products, artistic style, artistic and graphic images, constructive ideas, etc. Moreover, the author state that active development of printing technologies allows these types of products to be made more effective, strengthening their artistic expression.

Keywords: image, advertising and image products, advertising and image album, artistic expressiveness, artistic and graphic solution, visual image, constructive idea, technology.

В XXI веке, веке высоких технологий, важное внимание уделяется рекламно-имиджевой продукции, так как именно она формирует у целевой аудитории желание ознакомиться с товарами и услугами, представленными для реализации на рынке. Она моделирует позитивный образ, выделяя привлекательные стороны, а также предоставляет соответствующие данные о каком-либо продукте, услуге, организации, личности и т. д. Для артистов, певцов, музыкальных групп она может не только создавать их сценический образ, но и стать проводником к принятым в социуме ценностям. Данная полиграфическая продукция включает в себя разнообразные виды рекламных носителей. Лидирующие позиции в музыкальной сфере занимают *афиши* и *постеры*. Обозначенная тема исследования продиктована существующей проблемой – *однообразием объектов, выполняющих рекламно-имиджевую функцию без учета запросов современного общества*. Она была выявлена методом анализа аналогичных проектов, представленных на рынке рекламы, и благодаря проведённому опросу страстных почитателей творчества различных музыкальных групп и потенциальных потребителей как русскоязычной, так и зарубежной аудитории (рис. 1, с. 153).

Из 44 опрошенных потребителей данной продукции 36 согласны, что сувенирная продукция музыкальных групп (в большинстве случаев) не отличается разнообразием, и 40 из них хотели бы видеть новые подходы и новые форматы в данной сфере. Данные результаты показывают, что эту проблему стоит рассмотреть с теоретической и практической точки зрения, а также обозначить пути её решения. В связи с этим обозначились: объект и предмет исследования, цель и задачи.

Объектом исследования является современная рекламно-имиджевая продукция в музыкальной сфере. *Предмет исследования* – выявление изобразительных возможностей в проектировании рекламно-имиджевого альбома с учетом характерных особенностей творческого наследия

финской рок-группы «Poets of the Fall». *Научная новизна исследования:* обозначение проблемы в области рекламно-имиджевой продукции и терминологическом анализе трактовки определения «рекламно-имиджевый альбом»; выявление значимости комплексного решения образа альбома на основе концептуальных подходов проектирования; разработка рекомендаций для повышения уровня оригинальности, индивидуальности при проектировании данных рекламных объектов. *Материалы статьи могут использоваться* в процессе обучения графических дизайнеров профессиональным дисциплинам «Проектирование», «Дизайн и рекламные технологии». Они помогут начинающим специалистам в проектировании оригинальных рекламных объектов. Анализ документов (публикаций, веб-сайтов и т. д.) и соответствующих полиграфических объектов и изданий определили постановку следующих задач:

- уточнить определение «рекламно-имиджевый альбом»;
- дать краткую характеристику данному виду продукции и выявить его особенности;
- выявить музыкальные группы с наиболее эффективной рекламно-имиджевой продукцией;
- разработать концепцию и художественно-графическое решение альбома для группы «Poets of the Fall»;
- разработать рекомендации для повышения уровня проектирования данных объектов.

Для решения поставленных задач использовались взаимодополняющие методы исследования: *методы теоретического анализа, изучения и обобщения передового опыта проектирования рекламных объектов.* Анализ материалов теоретических источников (публикаций, журналов по рекламе и графическому дизайну) и рекламно-имиджевой продукции позволил выявить:

- причины, побуждающие к разработке оригинального альбома для музыкальной группы «Poets of the Fall»;
- потребность в терминологическом анализе трактовки определения «рекламно-имиджевый альбом»;
- специфические особенности современных технологий и приемов, использующихся в полиграфии и их изобразительные возможности;
- зависимость художественной выразительности альбома от визуальных графических и технологических решений (полиграфических технологий, размера, конструкции, структуры, формы, материала и т. д.);

Рекламно-имиджевая продукция является элементом фирменного стиля. «Понятие фирменного стиля тесно связано с понятием имиджа, так как фирменный стиль – это как бы оболочка, которую наполняют содержанием. А эта наполненная оболочка плюс мероприятия по Public Relations (PR) и создают понятие имиджа фирмы» [5]. Уникальность, индивидуальность, эмоциональная составляющая рекламной продукции может, например, побуждать к знакомству с творчеством музыкальных групп, способствовать формированию их положительного сценического образа, рассказывать об их музыкальном направлении и перспективах развития. Но для этого должно быть основание к разработке оригинального полиграфического издания. Группа «Poets of the Fall» создана в 2003 году. На данный момент ее коллективом накоплен достаточный опыт (8 опубликованных альбомов, 17 постановочных видеоклипов, большое количество значимых наград в профессиональных конкурсах) и четко выражено направление музыкальной творческой деятельности – *рок-музыка*. Наличие знака, графически оформленных музыкальных альбомов, декораций, костюмов, грима, раскрывающих концепцию направления группы, является серьезной основой для содержательного оригинального по конструкции и художественно-графическому решению рекламно-имиджего альбома.

Создание данного вида продукции предполагает комплексное исследование, которое помогут осуществить универсальные приёмы исследования. К ним относятся эвристические, то есть теоретические, а также многие другие способы раскрытия поставленной задачи, входящие в эту группу (опрос, анализ, классификация и т. д.). Также стоит выделить метод, характерный для графического дизайна, например, проектирование. Такой подход предполагает не только новизну в конструктивной и художественно-графической части альбома, но и обозначение, исследование термина данного продукта и определение его функций. Предложенное понятие было сформулировано на основе его составляющих: «*реклама*», «*имидж*» и «*альбом*». Исследовав и проанализировав различные источники для разбора термина «*реклама*», можно вывести главную особенность рассматриваемого термина, а именно: реклама создаётся для того, чтобы заинтересовать потенциального зрителя и/или покупателя и привлечь его к рекламируемому объекту. Синонимы слова «имидж» – «*образ*», «*вид*», «*фигура*», «*облик*», «*амплуа*». Можно сделать вывод, что «имидж» – это содержание, представленное в определенном виде или заключенное в определенную форму для целенаправленного формирования соответствующего образа. Проведя этимологический анализ понятия «*имидж*»,

мы можем выделить главную особенность, которая заключается в том, что создаваемый образ (так же, как и реклама) направлен на выделение из общей массы конкурентов и продвижение какого-либо объекта. Н. Г. Комлев раскрывает данное понятие как определенный образ известной личности или вещи, создаваемый средствами массовой информации, литературой или самим индивидом [2]. Это дает нам понимание, что полиграфическая продукция является лишь одним из способов в моделировании образа рекламируемых объектов. В словаре С. А. Кузнецова «имидж» – это образ, мнение, представление, сложившиеся в обществе (или целенаправленно созданные) о каком-либо человеке, организации, товаре и т. д. [3].

Данное определение подчеркивает, что к формированию имиджа необходимо подходить комплексно и ответственно, предварительно изучив особенности рекламируемого объекта и его эмоционального психологического воздействия на целевую аудиторию. Опираясь на различные трактовки термина «альбом», можно заметить, что объединяющая их отличительная черта заключается в том, что альбом – это, в первую очередь, сборник чего-либо. Исходя из проведенного теоретического исследования и анализа терминологий, можно обозначить то, что в дальнейшем будет подразумеваться под формулировкой «рекламно-имиджевый альбом», а также понять, какие функции может выполнять данная продукция. Например, *рекламно-имиджевый альбом* – это многостраничное полиграфическое издание, которое имеет комплексное решение (структурное, пластическое, графическое и т. д.), не только содержащее изобразительную (*основную*) и текстовую части (в качестве пояснения), но и включающее в себя различную полиграфическую продукцию малой формы (открытки, наклейки, постеры и т. д.) с ярко выраженным рекламным характером. В связи с этим значительно расширяются функции данного объекта проектирования. Издание может включать следующие функции: утилитарную – *иметь практическое назначение*; историческую или документальную – *как факт свидетельства прошлого, отображение различных временных событий*; просветительскую или информационную – *как способ повествования о чём-либо, ком-либо*; экономическую – *выступать в роли товара, объекта продажи*; коллекционную – *как объект для коллекционирования*; эстетическую – *как объект искусства*. Выявленные особенности объекта проектирования позволят автору эффективно использовать современные полиграфические технологии, оригинальную конструкцию объекта, авторское решение визуальных образов для формирования положительного имиджа группы «Poets of the Fall» и раскры-

тия концепций их произведений, таких как: Signs of Life (с англ. «признаки жизни») – *каждая песня в альбоме – о событиях, происходящих в жизни* [8], Carnival of Rust (с англ. «карнавал тлена») – *о взлётах и падениях, переживаемых человеком* [7], Revolution Roulette (с англ. «рулетка революции») – *ещё один способ сказать «будь осторожен со своими желаниями»* [7], Twilight Theater (с англ. «сумеречный театр») – *про жизнь – с её красотой и её более зловещей стороной*, Temple of Thought (с англ. «храм мыслей») – *метафора, которая описывает, что значит быть человеком, объединять тело и душу* [6], и т. д. В таком случае альбом может быть не только функциональным. Он может стать художественной ценностью, арт-объектом, разработанным на основе концептуальных подходов, предлагающим авторское видение дизайнерского проекта, ориентированного на искусство.

Отличительной особенностью дизайн-проекта альбома по творчеству данной рок-группы является новизна формы и содержания, а точнее, их непосредственная специфика комбинирования друг с другом. Обратимся к методу анализа ранее разработанных объектов, чтобы проследить, какие элементы данного полиграфического многостраничного издания проектировались на основе аналогов. Необходимо отметить и некоторые слабые стороны последних разработок, приведённых в качестве примера, чтобы избежать их в данном проекте. В первую очередь стоит разобрать музыкальные автобиографические издания. Для примера мы разберём книгу «Pink Floyd: Their Mortal Remains». Она позиционируется как полный архив группы, включающий в себя анализ их «*мифологии*», экспериментов с музыкой, а также разбор текстов. Такой «*формат*» можно обозначить как «*справочный*». Данный объект содержит и визуальный материал, который включает в себя не только стандартные фотографии участников группы, но и некоторый иллюстративный материал, что благоприятно выделяет её среди других представителей данного жанра. Формат книги-справочника используется не только для музыкальной индустрии. Он более характерен для игровой индустрии, так как часто в ней используются образы, которые могут быть подвержены различным трактовкам, содержать советы по прохождению этапов игры или интересные факты её разработки. Одним из представителей таких руководств является «Lost Memories», изданная для серии игр «Silent Hill». Данный вариант интересен тем, что он включает в себя большую иллюстративную часть, которая дополняется текстом. Но данное издание остаётся в рамках своего стандартного формата.

При разработке концепции дизайн-проекта по творчеству популярной финской рок-группы было обращено внимание на такой вид книги, как «трансформер» (или «интерактивная» книга). Специфическая особенность такого решения заключается в её конструктивной части, которая выражается в наличии разнообразных подвижных, складывающихся, наклеивающихся, вынимающихся элементов оригинальных форм и размеров. Художественная выразительность данных объектов проектирования усиливается благодаря оригинальному художественно-графическому решению визуальных образов, использованию различных полиграфических технологий и материалов. Например, книги «Алиса в Стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье», выпущенные московским издательством «Лабиринт Пресс» в 2015 году. Их нестандартная конструктивная идея и структура книжного блока не только позволяет «выходить за рамки» книжного формата, но и расширяет возможности визуализации содержимого объекта, усиливая его выразительность внедрением в структуру необычных графических средств для образов произведения, совмещением различных видов графики в иллюстративном материале и разного рода фотографий и т. д. Текстовая часть емкая и разнообразная, она содержит различного рода информацию – *сказку, исторические сведения, интересные факты, инструкции и т. д.* Она объединена биографией писателя, страной, историческим периодом. Особенно интересны в структуре книги интерактивные элементы – *шкафчики, карты, часы, шахматная доска и др.* Например, шахматную доску можно использовать для игры, правила которой прилагаются. Причудливые вырубки, раскладывающиеся части и подвижные элементы также привлекают внимание потенциального зрителя, интригуют и подогревают его интерес, заставляя перевернуть страницу и узнать, что же будет дальше (рис. 2, с. 153). Благодаря таким элементам книга становится весомым конкурентом цифровым аналогам.

Такие интерактивные книги не только выполняют информационную функцию, но и служат своеобразной рекламой писателю, произведению и издательству. Они не просто становятся «одной из...», а приобретают престижный эксклюзивный статус. Данные издания способны конкурировать с электронными версиями, которые начинают вытеснить печатные издания в пользу цифровых технологий. Именно поэтому автором было выбрано оригинальное конструктивное решение для рекламно-имиджевого альбома финской рок-группы «Poets of the Fall».

Возвращаясь к теме рекламы музыкальных групп и проблеме проектирования эксклюзивной интересной продукции по их творчеству, стоит рассмотреть подарочный набор, который был создан для американской

рок-группы «Panic! At the Disco». Это пример хорошего маркетингового хода и визуального решения. Данное издание включает в себя различные элементы печатной продукции, а именно: *плакат, карточки, стилизованные под карты таро, с названиями песен, маску, фотографии, буклеты, бутафорную газету и многое другое*. Такой вид сувенирной продукции, подход к её оформлению и количеству предоставляемых предметов не только делает её уникальной и трудно копируемой (чем в основном страдают данные объекты проектирования), но и подогревает интерес фанатов и потенциальных слушателей, прекрасно рекламируя творчество группы, подчёркивая ее индивидуальность и оригинальность, выгодно выделяя среди остальных. Данное комплексное решение может выполнять сразу несколько функций: *рекламную, информационную, эстетическую и коллекционную*. Из минусов можно отметить неструктурированность данного набора и легкую возможность растерять некоторые элементы с течением времени (рис. 3, с. 153).

Подводя итог, можно сказать, что сувенирная продукция в основном не отличается какой-либо оригинальностью вида или интересными конструктивными решениями. Существуют исключения, но они, скорее, выступают в роли приятного сюрприза. Сегодня бурно развиваются информационные технологии. Полиграфии, издательствам, дизайнерам-графикам стоит изменять свой подход к проектированию рекламно-имиджевой продукции и предлагать такие решения, которые бы выгодно выделялись на фоне конкурентов. Например, *новым форматом, конструкцией, авторской графикой и т. д.* Использование в объектах, упомянутых выше, технических новшеств, полиграфических технологий, инноваций помогает избежать стандартного решения в виде обычных автобиографических мемуаров с содержанием и вставками фотографий участников группы в разный период их творческого пути.

Разработка проекта и поиск его оригинального решения велись на основе концептуальных подходов: *функционального, художественного, эмоционального, конструктивного* [1]. Основной идеей данного проекта является разработка новой современной сувенирной продукции, а именно – рекламно-имиджевого альбома по творчеству финской рок-группы «Poets of the Fall». «Poets of the Fall» (с англ. – «*Поэты осени*») – это финская рок-группа, исполняющая свои песни в разных жанрах. Группа завоевала большое количество значимых наград в Финляндии и одержала победу в номинации «Лучший финский исполнитель» в 2006 году на «MTV Europe Music Awards». Видео на песню «Carnival of Rust» было признано «Лучшим клипом Финляндии всех времён».

Исходя из анализа творческого наследия группы, в структуру альбома вошли восемь разделов по количеству выпущенных дисков: «*Signs of Life*», «*Carnival o Rust*», «*Revolution Roulette*», «*Twilight Theatre*», «*Temple of Thought*», «*Jealous Gods*», «*Clearview*», «*Ultraviolet*». Формообразование объекта идет в двух направлениях – *пластическом и графическом*. Используются методы формообразования: *стилизация, трансформация, пропорционирование, масштабирование, иллюстрация и т. д.* [4]. Стилистически каждый раздел оформляется в соответствии с концепцией музыкального альбома и носит соответствующее название. Для раздела отведено по два разворота, включающих в себя не только художественно-графическое решение визуальных образов и деталей текущего альбома, но и элементы, раскрывающие концепцию предыдущих альбомов. Такое разделение позволило структурировать информацию, показать развитие группы, а также помогло подробнее проиллюстрировать разные периоды ее творческой жизни, раскрыть концепцию музыкальных произведений и графически представить образы, которые показываются в видеоклипах и вынесены в качестве оформления на обложки музыкальных альбомов. Также такой подход позволил определиться со структурной, цветовой, конструктивной и художественно-графической составляющей. Концепция проекта строится на образных решениях иллюстративной и текстовой части, их расположении, гармонии форм и цвета. Она включает композиционное решение страниц рекламного-имиджевого альбома. Иллюстрации являются авторской интерпретацией образов, а структура альбома помогает зрителю разобраться, про какой из восьми музыкальных альбомов идет речь в разделе. Данные изображения не только наделены авторским стилем, но и раскрывают заложенный смысл, на который опирается лирическая составляющая творчества группы. При разработке визуальных образов учитывались комментарии членов рок-группы к трактовкам их произведений. Такой подход позволил автору показать более глубокое прочтение замысла музыкантов. Комплексное взаимодействие музыкальной и текстовой составляющей творчества финской рок-группы «*Poets of the Fall*» наглядно иллюстрирует авторское видение в разработке целостного решения дизайна рекламного-имиджевого альбома и составляющих его художественно-графических образов. В структуру альбома дополнительно включены в интерактивном контексте открытки, плакаты, выруб-ки, клапаны и другие элементы (рис. 4–6, с. 154).

Авторская графика и наличие интерактивных элементов усиливают эмоциональную составляющую данного проекта. Дизайн-проект обращен к чувствам зрителя, оперирует к их увлеченности музыкальным направ-

лением и сопереживанию сюжетной составляющей песен и видеоклипов. Эмоциональная составляющая дизайн-проекта тесно связана с художественно-графическими решениями, а также формами их выражения и проявляется как в иллюстрациях, так и в небольших авторских историях (мини-комиксах). Этот подход позволяет развить сюжетную составляющую и произвести впечатление на зрителя проживанием героями музыкальных произведений различных эмоций и ситуаций. Конструктивная особенность дизайн-проекта обосновывается способностью вовлечь зрителя в сюжетную линию музыкальных произведений, вызвать у него чувство заинтересованности и желание исследовать творчество «Poets of the Fall». Она служит раскрытию концепции, заложенной группой в своё творчество. Оригинальные интерактивные элементы скрывают от потенциального потребителя некоторую информацию, как бы говоря на подсознательном уровне: «Всё не так просто, следует поискать, задуматься над словами, вникнуть в них и найти ответы». Выбранная автором стилистика проекта позволяет достичь цельности. Содержание и графическая авторская интерпретация образов альбома обеспечит успешное продвижение продукции, а также послужит надежным рекламно-имиджевым средством. Цвета в данном рекламно-имиджевом альбоме выбраны в близком соответствии с цветовыми решениями видеоклипов, музыкальных альбомов и буклетов, которые идут в комплекте, с сохранением важных, узнаваемых элементов (логотипа, костюмов, декораций и т. д.). Альбом стал носителем определенного стиля музыкальной группы, а разделы стали носителями стиля музыкального альбома, «как оболочка, которую наполняют конкретным содержанием» [5]. Разработка такого вида современной продукции может являться не только хорошей рекламой, но и интересным подарком для фанатов творчества группы. Он привлечет потенциальных покупателей не только иллюстративной, конструктивной частью, но и текстовой, которая, по задумке автора, раскрывает смыслы, образы в музыкальных альбомах группы, показывает их творческий путь, обращает внимание на лирику музыкальной составляющей и т. д. Совокупность приемов (графических, цветовых, пластических) обеспечивает целостность объекта, и все элементы альбома по творчеству «Poets of the Fall» работают на имидж.

В результате теоретического исследования и практической работы над данным дизайн-проектом можно сделать выводы:

- однообразие видов и художественно-графических решений рекламно-имиджевой продукции приводит к понижению эффективности данных полиграфических объектов и побуждает дизайнеров-графиков искать новые подходы при ее проектировании;

- специфические особенности современных технологий и приемов, использующихся в полиграфии, и их изобразительные возможности позволяют современной рекламно-имиджевой полиграфической продукции конкурировать с цифровыми технологиями;

- художественная выразительность альбома зависит от выбора визуальных графических и технологических решений (*полиграфических технологий, размера, конструкции, структуры, формы, материала и т. д.*);

- наличие в альбоме дополнительных элементов (*вырубок, клапанов, карманов и др.*) и различных видов рекламно-имиджевой продукции (*открыток, постеров, дисков и т. д.*) позволяет разместить в нем большое количество информации различного характера в виде авторских иллюстраций и текстов. Это позволяет альбому отвечать запросам современного общества, стать более содержательным и выполнять несколько функций.

Полученный теоретический и практический опыт при проектировании рекламно-имиджевого альбома позволяет рекомендовать начинающим дизайнерам-графикам:

- выбирать в качестве рекламного объекта музыкальную группу с ярко выраженным, достаточно устойчивым направлением деятельности и закрепленными результатами в виде логотипа, выпущенных альбомов, видеоклипов, наград в профессиональных конкурсах и т. д. Это является значительным ресурсом для дизайнера-графика в осуществлении оригинального художественно-графического, пластического, конструктивного решения рекламно-имиджевого альбома;

- учитывать особенности формирования имиджа творческих коллективов, их индивидуальность и неповторимость через анализ их творчества и выбор средств визуализации идеи;

- подходить комплексно к проектированию рекламно-имиджевого альбома, используя особенности различных видов полиграфической продукции, современных полиграфических технологий и материалов. Это поможет в поиске новых форм, разработке структуры и конструкции, выборе приемов и технологий, отвечающих требованиям современного общества, значительно расширяющих потенциал имиджевой полиграфии.

Литература

1. Елисеенков Г. С. Дизайн-проектирование: учеб. пособие / Г. С. Елисеенков, Г. Ю. Мхитарян. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2016. – 150 с.
2. Комлев Н. Г. Словарь иностранных слов: справочное издание. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. – 672 с.

3. Кузнецов С. А. Большой толковый словарь русского языка: справочное издание. – СПб.: Норинт, 2000. – 1536 с.
4. Пашкова И. В. Проектирование: проектирование упаковки и малых форм полиграфии: учеб. пособие для вузов. – 2-е изд. – М.: Юрайт; Кемерово: КемГИК, 2019. – 179 с.: ил.
5. Цурри О. Г. Фирменный стиль в создании благоприятного имиджа компании // Альманах теоретических и прикладных исследований рекламы. – 2016. – № 1. – С. 91–96.
6. Bizarre Radio: Music is like some kind of fuel for us [Electronic resource]: website Poet County Jail. – Electronic data [s. 1.], 2018. – URL: <https://web.archive.org/web/20180319132722/http://www.poetcountyjail.com/wordpress/bizarre-radio-music-is-like-some-kind-of-fuel-for-us.html>. – Загл. с экрана. – Язык англ.
7. Interview with Marko (Positive) [Electronic resource]: website Poets of the Fall Worldwide Fan Community. – Electronic data [s. 1.], [ок. 2019]. – URL: <http://potfcommunity.com/2008/04/23/interview-with-marko-positive-2008/>. – Загл. с экрана. – Язык англ.
8. Interview with Marko (Summer Show) [Electronic resource]: website Poets of the Fall Worldwide Fan Community. – Electronic data [s. 1.], [ок. 2019]. – URL: <http://potfcommunity.com/2005/07/08/interview-with-marko-summer-show-2005/>. – Загл. с экрана. – Язык англ.
9. Interview with Marko and Olli [Electronic resource]: website Poets of the Fall Worldwide Fan Community. – Electronic data [s. 1.], [ок. 2019]. – URL: <http://potfcommunity.com/2007/03/31/interview-with-marko-and-olli-poets-of-the-fall-at-the-carnival-of-vanities/>. – Загл. с экрана. – Язык англ.

References

1. Eliseenkov G. S. Dizayn-proektirovanie: ucheb. posobie / G. S. Eliseenkov, G. Yu. Mkhitarian. – Kemerovo: Kemerov. gos. in-t kul'tury, 2016. – 150 s.
2. Komlev N. G. Slovar' inostrannykh slov: spravochnoe izdanie. – M.: EKSMO-Press, 2000. – 672 s.
3. Kuznetsov S. A. Bol'shoy tolkovyy slovar' russkogo yazyka: spravochnoe izdanie. – SPb.: Norint, 2000. – 1536 s.
4. Pashkova I. V. Proektirovanie: proektirovanie upakovki i malykh form poligrafii: ucheb. posobie dlya vuzov. – 2-e izd. – M.: Yurayt; Kemerovo: KemGIK, 2019. – 179 s.: il.
5. Tsurri O. G. Firmennyy stil' v sozdanii blagopriyatnogo imidzha kompanii // Al'manakh teoreticheskikh i prikladnykh issledovaniy reklamy. – 2016. – № 1. – S. 91–96.

6. Bizarre Radio: Music is like some kind of fuel for us [Electronic resource]: website Poet County Jail. – Electronic data [s. 1.], 2018. – URL: <https://web.archive.org/web/20180319132722/http://www.poetcountyjail.com/wordpress/bizarre-radio-music-is-like-some-kind-of-fuel-for-us.html> – Загл. с экрана. – Язык англ.
7. Interview with Marko (Positive) [Electronic resource]: website Poets of the Fall Worldwide Fan Community. – Electronic data [s. 1.], [ок. 2019]. – URL: <http://potfcommunity.com/2008/04/23/interview-with-marko-positive-2008/> – Загл. с экрана. – Язык англ.
8. Interview with Marko (Summer Show) [Electronic resource]: website Poets of the Fall Worldwide Fan Community. – Electronic data [s. 1.], [ок. 2019]. – URL: <http://potfcommunity.com/2005/07/08/interview-with-marko-summeri-show-2005/> – Загл. с экрана. – Язык англ.
9. Interview with Marko and Olli [Electronic resource]: website Poets of the Fall Worldwide Fan Community. – Electronic data [s. 1.], [ок. 2019]. – URL: <http://potfcommunity.com/2007/03/31/interview-with-marko-and-olli-poets-of-the-fall-at-the-carnival-of-vanities/> – Загл. с экрана. – Язык англ.

УДК 792

ОБРАЗЫ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА В ПРОЕКТИРОВАНИИ СЦЕНИЧЕСКОГО КОСТЮМА

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

В данной статье рассматривается вопрос о роли русского фольклора в культуре России и о возможности использования этого исторического наследия в области проектирования современного сценического костюма. На протяжении длительного исторического периода фольклор играл значительную роль в жизни русского народа. Вербальное наследие русского фольклора облекалось в форму, простую для запоминания и передачи следующим поколениям. Сюжеты, используемые в фольклорных произведениях, были просты по построению, но, тем не менее, имели богатую фантазию, иносказательность, выражали мысли и чувства русского народа. Если это была сказка, то она в основном выражала мечты русского народа о лучшей жизни, когда появлялись анималистические персонажи, то

они на равных общались с людьми. В былинных сказаниях прославлялись подвиги богатырей, героев, основных защитников русского народа. Обрядовая поэзия имела непосредственное отношение к значимым событиям в жизни народа, будь то свадьба, похороны, сбор урожая или какие-либо другие явления. Вполне естественно, что многие фольклорные выступления сопровождались музыкой. Ложки, балалайка, гусли, гармонь были постоянными атрибутами народных празднеств.

Русский народ всегда с большой поэтикой относился к той одежде, в которой принимал участие в фольклорных выступлениях. Образы и фасоны кокошников, сарафанов, сапог, поясов, орнаменты нарядов отрабатывались веками и, соответственно, впитали все самое лучшее в русской национальной одежде. Дизайнеры одежды, художники-модельеры очень часто обращаются к историческому прошлому русского народа. Но было бы наивно просто копировать образцы русского народного костюма. Современное общество ушло далеко вперед, и дизайнер одежды – такой же художник со своим видением, со своим авторским языком прочтения. Обращаясь к прошлому, он производит довольно большой объем исследования в области культуры, истории, народных традиций. В итоге появляется концепция будущего сценического костюма или сценической коллекции. Разрабатывая ее, он находит те знаковые элементы, которые станут доминантой будущей коллекции. Происходит визуальный процесс трансляции зрителю найденных идей, имеющих большую историческую основу. Таким образом, осуществляется непосредственная связь с культурным наследием и новым видением художника этого процесса.

Ключевые слова: ассоциация, дизайн одежды, концепция, русское народное творчество, сказка, сценический костюм, фольклор.

IMAGES OF RUSSIAN FOLKLORE IN THE DESIGN OF STAGE COSTUMES

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

The article discusses the role of Russian folklore in Russian culture and the possibility of implementing this historical heritage in the field of designing a modern stage costume. For a long historical period, folklore played a significant role in the life of the Russian people. The verbal heritage of Russian folk-

lore was clothed in a simple form for memorization and transmission to the next generations. The plots used in the folklore works were simple by construction, but, nevertheless, had a rich imagination, allegorical, expressed the thoughts and feelings of the Russian people. If it was a fairy tale, then it basically expressed the dreams of the Russian people in a better life, when animalistic characters appeared, then they communicated on an equal footing with people. In the epic tales celebrated the exploits of athletes, heroes, and the main defenders of the Russian people. Ritual poetry was directly related to significant events in the life of the people, be it weddings, funerals, harvesting, or any other phenomena. It is quite natural that many folklore performances were accompanied by music. Spoons, balalaika, harp, accordion were constant attributes of folk festivals. The Russian people always with great poetics belonged to the clothes in which he took part in folklore performances. Images and styles of kokoshniki, sarafans, boots, belts, ornaments of dresses were worked out for centuries and, accordingly, absorbed all the best in Russian clothes. Fashion designers, fashion artists very often turn to the historical past of the Russian people. But it would be naive to simply the copy samples of Russian folk costume. Modern society has gone far ahead and the designer of clothes is the same artist with his own vision, with his own author's language. And referring to the past, it produces a fairly large amount of research in the field of culture, history, and folk traditions. As a result, the concept of a future stage costume or stage collection appears. In developing it, he finds those iconic elements that will become the dominant of the future collection. There is a visual process for transferring to the viewer found ideas that have a large historical basis. Thus, a direct connection is made with the cultural heritage and the artist's new vision of this process.

Keywords: association, fashion design, concept, Russian folk art, fairy tale, stage costume, folklore.

«Фольклор русского народа – важная часть его национальной духовной культуры» [3, с. 17]. Фольклор – это сложившийся эпос, имеющий исторические корни народного культурного наследия. Любые потери этого исторического составляющего культурного пласта жизни общества рано или поздно отразятся на тех областях жизни, с которыми непосредственно общается современный человек. Это приведет к тому, что нивелируются связи духовного общения нынешнего поколения, а также к полному отказу следующих поколений от исторического наследия в будущем. Таким образом, теряется основа исторически наработанной

духовной составляющей, которая в нынешнем поколении на пустом месте возникнуть не может. Это ведет к духовному оскудению и душевной деградации из-за отсутствия исторической памяти в современном обществе. Чтобы избежать этого, необходимо сохранять историческое культурное наследие, изучать и непосредственно включать его в современную жизнь общества на различных уровнях.

Слово *фольклор* (англ. *folklore* – народная мудрость) имеет несколько значений. В широком значении, фольклор – это совокупность духовной и материальной культуры народа, его обычаев, верований, обрядов, различных форм искусств. С течением времени содержание термина суживалось, и, начиная с XX века, под фольклором стали понимать словесное творчество конкретного народа [7].

Автор К. Н. Феноменов дает такое определение фольклору: *«Это создаваемая народом и бытующая в народных массах поэзия, в которой он отражает свою трудовую деятельность, общественный и бытовой уклад, знание жизни, природы, культа и верования. В фольклоре воплощены воззрения, идеалы и стремления народа, его поэтическая фантазия, богатейший мир мыслей, чувств, переживаний, протест против эксплуатации и гнета, мечты о справедливости и счастье. Это устное, словесное художественное творчество, которое возникло в процессе формирования человеческой речи»* [4, с. 3].

Фольклор – это не простой, а сложный вид творчества, сложившийся из синтеза различных элементов искусств – как однополярных, так и нередко достаточно далеко стоящих друг от друга, но имеющих какую-то общую идею, что в итоге обрело новое прочтение и новую идею сосуществования. Однозначно, что исторически это было связано с бытом и народными обрядами, включающими в себя словесное выражение, музыкальное народное сопровождение с элементами театрализованного действия. На достаточно длительном историческом этапе фольклор претерпевал различные стилистические, пластические, музыкальные изменения в соответствии с требованиями данной эпохи, отражая в себе весь исторически накопленный опыт. Исходя из этого опыта, можно составить систему видов и жанров эмоциональной, словесной, театральной и музыкальной составляющих, которые можно представить соответствующим образом:

I. Обрядовая поэзия:

- 1) календарная (зимний, весенний, летний и осенний циклы);*
- 2) семейно-бытовая (родильная, свадебная, похоронная);*
- 3) заговоры.*

II. Необрядовая поэзия:

1) эпические прозаические жанры:

а) сказка, б) предание, в) легенда и быличка (как ее вид);

2) эпические стихотворные жанры:

а) былины, б) исторические песни (прежде всего, старшие), в) балладные песни;

3) лирические стихотворные жанры:

а) песни социального содержания, б) любовные песни, в) семейные песни, г) малые лирические жанры (частушки, припевки и проч.);

4) малые нелирические жанры:

а) пословицы; б) поговорки; в) загадки;

5) драматические тексты и действия:

а) ряженья, игры, хороводы; б) сцены и пьесы [10].

В средневековой Европе уже существовало профессиональное искусство, театр, литература и музыка играли значительную роль в жизни общества. Исполнять музыкальные произведения в католической церкви не мог любой желающий. В отличие от Европы этого периода, русское государство не имело светского профессионального искусства. В музыкальной сфере развивалось два направления: храмовое пение, имеющее определенные канонические традиции, и народное творчество, имеющее в основе устное сказание с элементами музыкально-театрального сопровождения. Тем не менее, этот вид народного творчества вылился в полупрофессиональный жанр искусства сказителей и скоморохов.

В период, пока Киевская Русь не стала государством, у восточных славян уже был сформирован довольно обширный фольклор, включающий в себя обрядовый, семейный, бытовой, календарный и пр. Также были развиты героический эпос и инструментальная музыка. После принятия христианства основные языческие верования утратили свою актуальность, также стали забываться глубинные связи между народной музыкой и сопровождающим ее смысловым действием. Но внешние (визуальные) формы этих праздников были настолько устойчивыми, что, даже потеряв связь с язычеством, продолжали жить самостоятельной жизнью.

Заклинания и заговоры составляли основную часть народного творчества докиевской Руси. С их помощью древние славяне хотели повлиять на силы природы и умиловить языческих богов. Обрядовый фольклор сопровождался народной музыкой. На протяжении длительного исторического периода постепенно все эти действия перешли в разряд канона и были строго регламентированы религиозной составляющей, от которой не отступали в течение нескольких столетий.

Обряд и слово были неразрывным компонентом фольклорного действия, но постепенно они стали разделяться, слово стало существовать отдельно от действия. *«В настоящее время в русской глубинке еще жива заговорно-заклинательная традиция, передаваемая так называемыми “бабушками” или “ведуньями”. Русский человек издавна верил в магическую силу слова. Эта вера жива и по сей день, являясь наследием языческого прошлого славян»* [5, с. 24].

Параллельно с заклинаниями и заговорами существовали рассказы на основе мифов и преданий, передававшиеся по семейной линии. Постепенно мифы утрачивали свою актуальность, так как была прервана связь с языческими традициями. В дальнейшем эту роль взял на себя фольклор. *«Он стал средством накопления, сохранения и передачи народного опыта, духовных ценностей из поколения в поколение. На основе мифологических рассказов возникли народные сказки»* [8].

Нужно сказать о роли лирической песни в различных обрядах. В начале это было просто словесное сопровождение, но в дальнейшем народная песня становится самостоятельной обрядовой лирикой и самостоятельным жанром. Таким образом русский народ выражал свои чувства, делился радостью, тоской, горем. Соответственно, и героями этих песен были люди из народа: солдаты, крестьяне, бурлаки. В состав русского фольклора входят также русские исторические песни (посвященные наиболее важным событиям истории), духовные стихи, былины.

Из всего этого многообразия на данный исторический момент наибольшее развитие получили жанры детского фольклора, включающие в себя потешки, прибаутки, заклички и, конечно, колыбельные песни, которые не теряют своей актуальности при любой формации, являясь внутренним духовным порывом. На основе народной лирической песни большую популярность и развитие получила частушка. Возникнув в XIX веке, она актуальна и на данный момент и, как правило, исполняется под гармошку.

Рассмотрим различные функции фольклора в жизни общества.

В первую очередь, это, конечно, познавательное значение. Основным источником информации на протяжении длительного периода была словесная составляющая. Именно слово, облеченное в фольклорное сопровождение, отражало явления окружающей жизни, давало представления об исторических отношениях, быте и труде русского народа, его психологии, взгляде на окружающий мир и природу. Фольклор русского

народа не только передавал, но и объяснял происходящие явления жизни, исторические образы героев, их характеры. Актуальность исторических песен и былин была непосредственно связана с многовековым татаро-монгольским игом и духом русского народа, вышедшего победителем в этой борьбе.

Второе – это идейно-воспитательное значение фольклора. В основе лежит любовь к Родине, к русской земле как к исторической колыбели нашего народа, стремление и желание жить в мире, вдохновляться поиском высоких, прогрессивных идей, жизненных устремлений и взглядов. Персонажами, естественно, являлись русские богатыри, защитники и спасители Русской земли и русского народа, что вызывало чувство ответной гордости.

Третье – это эстетическое значение фольклора. Слово в фольклоре стало элементом искусства, со своей поэтикой, созданием персонифицированных образов, своеобразным пластическим языком. Фольклор в основе своей иносказателен, символичен и фантастичен, вымыслом заменяет существующую реальность, переводя ее в разряд поэтики, с верой в лучшее. Говоря о видовом многообразии фольклора, нужно помнить о том, что его формы совершенствовались на протяжении столетий, воплощая в себе художественные вкусы народа, развивая эстетические чувства, чувство ритма, красоту языка, и, безусловно, обрядово-праздничный фольклор развивал чувство прекрасного. Таким образом, профессиональное искусство возникло не на пустом месте. Музыка, театр, литература искали и находили свои корни именно в фольклоре. Поэтому не случайно, что творчество многих известных композиторов и писателей имело в основе именно народную поэзию. *«Для фольклора характерно раскрытие прекрасного в природе и человеке, единство эстетических и моральных качеств, соединение реального и вымысла, яркая изобразительность и выразительность. Все это служит объяснением, почему лучшие произведения фольклора доставляют большое эстетическое наслаждение»* [10].

И в настоящее время фольклор – это не что-то ушедшее в прошлое, а значимый элемент нашей действительности. Он продолжает участвовать в жизни современного человека. В основном это, конечно, театральное и музыкальное искусство, где одним из основных элементов успешности постановки является сценический костюм. Именно он является основным акцентом театрального или музыкального номера артиста, остающегося в памяти зрителя на долгое время. Образность сценического костюма является основной доминантой, отличающей его от другой одежды. Именно

в нем зритель опосредованно может увидеть вековую историю, и не важно, какой это костюм: для народных танцев, свадебного обряда или иного действия.

«То есть это не только одежда, в которую одеваются певцы, актеры и киноактеры, выходя на сцену, но и практически любой наряд, который призван выделить вас на каком-либо событии или выразить вас в вашей сфере деятельности. Хотя, безусловно, именно сцена дает самый яркий простор для творчества» [9].

Говоря о сценическом костюме, нужно иметь в виду вариативность этой одежды. В первую очередь – это копия исторической одежды либо минимальная стилизация на основе национального или исторического костюма. Ни первая, ни вторая форма не будет проявлением авторского языка художника-модельера. Другое дело – создание на основе исторического наследия совершенно новых идей в визуализации сценического костюма, где ассимилируется прошлое и находится новый язык прочтения художника-модельера. Именно эта задача становится наиболее интересной для дизайнера одежды.

Говоря о дизайне костюма и его экстравагантности, ни в коем случае нельзя забывать и о его функциональных качествах. Какой бы ни была идея художника, нужно помнить о том, что яркий образ, лежащий в основе, должен быть еще и комфортным для выступления. Это поможет актеру наиболее ярко сосредоточиться на своей роли.

Что могло являться примером или источником для создания сценического костюма? Одним из вариантов основы для этого были былинные образы богатырей, герои легенд, сказочные персонажи. Костюмы Бабы-яги, русалки, водяного, лешего являлись средством перевоплощения в театральном персонаже.

Другой вариант – это авторское видение художника. Фольклор берется за основную идею, но сам костюм становится элементом сценического образа, переосмысливается в соответствии с концепцией постановки, подчиняясь задаче художника-модельера и режиссера-постановщика.

«Этот этап создания образа позволяет сохранить саму креативность творческого акта и потому так дорог не только самому модельеру, но и ценителям его творчества. Конечно, модельер, дизайнер контролирует весь процесс создания модной коллекции, но только эскизы, выполненные его рукой, хранят мастерство рисовальщика и колориста. Таким образом, роль эскиза фигуры в костюме в процессе создания модной коллекции значительна как для технологического воплощения модели костюма, так и для характеристики особенностей индивидуального почерка модельера или дизайнера костюма» [1].

Построение образа будущего костюма – процесс, который достаточно сложен, трудоемок и индивидуален по подходу, но, тем не менее, выделяются основные начальные этапы работы:

1. Анализируется само явление, образы и предметы, ему сопутствующие;
2. Производятся зарисовки выбранного материала (как с натуры, так и из других источников);
3. Полученный материал просматривается и выбирается с наибольшей выразительностью линий, пластики движения, элементов декора;
4. Этот материал становится основой в решении образа нового костюма.

«Результат деятельности автора зависит не только от того, насколько в нем развиты наблюдательность и воображение, но и от степени владения всем арсеналом художественных средств реализации своих идей» [2, с. 174].

Образность в сценическом костюме может быть найдена как форма в целом, так и в каком-то элементе костюма, который становится доминантой идеи и основным акцентом композиции. Возможны различные варианты: это может быть головной убор, пояс, элемент юбки, воротник.

Одна зарисовка может дать несколько импульсов сразу!

Либо это новое идейное решение в:

- разработке линий силуэта костюма в целом,
- разработке линий внутреннего членения формы костюма,
- приемах декоративной разработки внутри формы,
- оформлении дополнений к костюму;
- проектах узора ткани для костюма, ее фактуры [2, с. 168].

На основе всего этого материала строится концепция коллекции, в которой каждый костюм несет в себе определенный элемент общей идеи, целостности образа, задуманного художником-модельером.

Для примера предлагается рассмотреть коллекцию одежды под названием «*В гостях у сказки*», созданную автором данной статьи для детского театра моды «Звездопад», в которой нашла свое отражение тема русских народных сказок (рис. 1–2, с. 155).

Так как коллектив театра в основном состоит из детей младшего школьного возраста, именно сказка как часть русского фольклора была взята за основу сценической коллекции костюмов. Через сказку ребенок получает первоначальные знания о нашем народе, его обычаях, истории, повседневной жизни, мечтах. Он узнает о русских героях, богатырях,

о положительных и отрицательных персонажах, ведь в сказках даже анималистические образы говорят на родном языке, имеют свой характер и манеру поведения. Русская народная сказка стала самым распространенным и популярным жанром фольклорного наследия. Она открывает ребенку мир добрых чувств и искренних взаимоотношений, говорит о справедливости и человеческой доброте. Обладая народной поэзией, сказка учит родному языку, обогащает народным опытом, дает основы русской культуры.

В основу идейного решения при создании эскизов к сценической коллекции «*В гостях у сказки*» были положены образы анималистических персонажей русских народных сказок: медведь, лиса, заяц, петушок, лошадка и гуси-лебеди. В каждом из представленных костюмов есть сочетание изобразительной визуализации самого персонажа и стилизованных форм русского народного костюма. Так, в женских костюмах в основе лежит форма русского сарафана с нательной рубашкой, в мужском костюме присутствует шапка-ушанка, элементы тулупа и сапоги. Изображение животного выступает как прием декоративной разработки внутри формы костюма и является его неотъемлемой частью. В русском костюме очень часто использовался орнамент. Так и в этой коллекции он состоит из четких геометрических форм. Орнамент стал ее составной частью, объединив все костюмы в единый ансамбль. Формы головных уборов персонажицированы, они не выпадают из общей стилистики и подчеркивают образы персонажей. Цветовая гамма коллекции основана на теплых локальных цветах: белом, золотом, коричневом, оранжевом и красном, что вызывает яркое эмоциональное восприятие как у детей, так и у взрослых.

Другая коллекция («*Переливы русской души*»), также созданная автором для детского театра моды «Звездопад», основана на образе русского народного музыкального инструмента – гармони (рис. 3–4, с. 156). Устное народное творчество на Руси постоянно сопровождалось музыкой. Гуслияры и сказание былин не мыслились отдельно друг от друга. Гусли, балалайка, деревянные ложки, гармонь – наиболее известные русские народные инструменты. Но именно гармонь осталась главным инструментом в русской музыкальной культуре, став символом народного искусства.

«Гармонь – это один из самых красивых по звучанию инструментов. Говорят, что в нем поет русская душа. Видимо, ее туда вкладывали мастера, работающие над созданием гармони. Перламутровые бока, украшенные узорами и цветами, черные и белые кнопочки, цветные меха, крепкие, расшитые цветными нитями ремни. Красота! Пальцы сами захотят погладить гармонь, пробежаться по клавишам, оживить гар-

мошку, чтобы запела. Название подчеркивает: этот инструмент звучит гармонично» [6].

В коллекции «Переливы русской души» образ гармони, а именно принцип структурного построения этого инструмента, послужил основой для разработки композиции костюма в целом. При эскизировании стояла задача объединить в единое целое две составляющих (гармонь и костюм) так, чтобы появился новый визуальный образ. Так, каждый костюм стал сочетать в себе элементы русского народного костюма и стилизованной формы гармони, которая является доминирующей над другими формами и акцентирует всю композицию – рукава, боковые элементы брюк или верхней части костюма. Головные уборы русского народного костюма (кокошник, платок, шапка-ушанка) перешли в стилизованные формы этой коллекции. Говоря о цветовой гамме коллекции, нужно отметить, что она построена на контрастном сочетании теплых золотистых и холодных серебристых оттенков. Рисунок ткани напоминает узоры, используемые в оформлении гармони. Нужно отметить, что эта коллекция интересна как в статичном виде, так и в динамичном театрализованном действии, когда проявляется вся структурная составляющая кроя костюма.

Тема русского фольклора настолько богата по своему содержанию, что представленные примеры – это лишь маленькая часть практического применения данной темы в проектировании сценического костюма.

Подводя итог вышесказанному, можно отметить, что фольклор во-брал в себя лучшие элементы культуры русского народа как визуального, так и вербального характера. Художественные образы русского культурного наследия могут быть постоянным источником вдохновения в искусстве сценического костюма.

Литература

1. Безрукова Е. А. Исторические и типологические особенности фэшн-иллюстрации в контексте развития моды и дизайна // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры. – 2017. – № 39. – С. 94–99.
2. Горина Г. С. Моделирование формы одежды. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1982. – 184 с.: ил.
3. Культурология: учеб. пособие / сост. и отв. ред. А. А. Радугин. – М.: Центр, 2001. – 304 с.
4. Русский советский фольклор. Антология / под ред. К. Н. Феноменова. – Л.: Наука, 1968. – 201 с.
5. Русский фольклор / под ред. В. П. Аникина. – М.: Худ. лит., 1985. – 367 с.

6. Гармоника: прошлое и современность [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.harmonica-tula.ru> (дата обращения: 17.02.2019).
7. Мир словарей [Электронный ресурс]. – URL: http://mirslovari.com/content_soc/folklor-2099.html (дата обращения: 17.02.2019).
8. Русский фольклор [Электронный ресурс]. – URL: <http://ur-ga.ru/culture/?n=1261> (дата обращения: 17.02.2019).
9. Сценическая одежда – одежда сцены или одежда образа? [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.art-gid.ru/unformat/new/2500/> (дата обращения: 17.02.2019).
10. Общественная ценность фольклора [Электронный ресурс]. – URL: https://vuzlit.ru/583813/obschestvennaya_tsennost_folklor (дата обращения: 17.02.2019).

References

1. Bezrukova E. A. Istoricheskie i tipologicheskie osobennosti feshn-illyustratsii v kontekste razvitiya mody i dizayna // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv: zhurnal teoreticheskikh i prikladnykh issledovaniy. – Kemerovo: Kemerov. gos. in-t kul'tury. – 2017. – № 39. – S. 94–99.
2. Gorina G. S. Modelirovanie formy odezhdy. – M.: Legkaya i pishchevaya promyshlennost', 1982. – 184 s.: il.
3. Kul'turologiya: ucheb. posobie / sost. i otv. red. A. A. Radugin. – M.: Tsentr, 2001. – 304 s.
4. Russkiy sovetskiy fol'klor. Antologiya / pod red. K. N. Fenomenova. – L.: Nauka, 1968. – 201 s.
5. Russkiy fol'klor / pod red. V. P. Anikina. – M.: Khud. lit., 1985. – 367 s.
6. Garmonika: proshloe i sovremennost' [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.harmonica-tula.ru> (data obrashcheniya: 17.02 2019).
7. Mir slovarey [Elektronnyy resurs]. – URL: http://mirslovari.com/content_soc/folklor-2099.html (data obrashcheniya: 17.02 2019).
8. Russkiy fol'klor [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://ur-ga.ru/culture/?n=1261> (data obrashcheniya: 17.02 2019).
9. Stsenicheskaya odezhda – odezhda stsena ili odezhda obraza? [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.art-gid.ru/unformat/new/2500/> (data obrashcheniya: 17.02 2019).
10. Obschestvennaya tsennost' fol'klora [Elektronnyy resurs]. – URL: https://vuzlit.ru/583813/obschestvennaya_tsennost_folklor (data obrashcheniya: 17.02 2019).

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ ДИЗАЙНЕРОВ

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

Ткаченко Людмила Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: ludmilatk@bk.ru

В статье рассматривается творчество современных дизайнеров Кагарова Эркена Метадовича и Логвинова Андрея Николаевича. Практически нет материалов о жизненном пути и исследовательского материала о работах авторов. Существуют только краткие сведения в сети Интернет. Данная статья восполняет существующий пробел. В творческом пути обоих мастеров есть много схожего: они являются представителями одного поколения, родились в середине 1960-х годов, что дало им схожие социальные позиции. Они выросли в провинции, а в конце 1980-х годов начался их творческий путь в Москве. Оба, обладая организаторскими способностями, после недолгого периода обучения в графических фирмах создали собственные творческие мастерские. Кагаров и Логвинов – успешные педагоги, публичные люди и общественные деятели.

Особое внимание в статье уделено творчеству мастеров. Здесь кроется главное отличие дизайнеров. Эркена Кагарова можно причислить к классическому традиционному направлению в дизайне. Он занимается созданием логотипов, городским дизайном (навигацией, архитектурным дизайном, дизайном малых архитектурных форм). Андрей Логинов – креативная личность и типичный представитель постмодернизма. Наибольших успехов он добился в создании социальных, культурных и рекламных плакатов.

Оба мастера – харизматичные личности, признанные дизайнерским сообществом, являются победителями различных выставок и конкурсов. Их работы оценены по достоинству, многие хранятся в лучших российских и зарубежных музеях.

Ключевые слова: творчество дизайнеров, графический дизайн, тенденции в графическом дизайне, логотип, плакат, городской дизайн.

THE CREATIVITY FEATURES OF MODERN RUSSIAN DESIGNERS

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

Lyudmila A. Tkachenko, Candidate in Art History, Associate Professor, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ludmilatk@bk.ru

The article considers the work of modern designers such as Erken M. Kagarov and Andrei N. Logvinov. There are no research materials on their life and works. There is only brief information about them in the Internet. So the authors try to fill an existing gap. Creative life of the both masters is very similar. They are of the same generation; they were born in the mid-60s, and got similar social positions. They grew up in the province; and in the late 1980s they moved to Moscow where they began their creative work. Both having organizational skills, after a short period of training in graphic companies, they created their own creative workshops. E. Kagarov and A. Logvinov are successful educators and public figures.

The authors pay particular attention to the creative work of the masters, because in their works there is the main difference between the designers. E. Kagarov belongs to the classic traditional direction in design. He creates logos and urban design (navigation, architectural design, design of small architectural forms). A. Logvinov is a creative person and a typical representative of postmodernism. He achieved the greatest success in creating social, cultural and advertising posters.

The both masters are charismatic persons recognized by the design community. They are winners of various exhibitions and competitions. The specialists and judges of art appreciate their works; many of them are kept in the best Russian and foreign museums.

Keywords: designers' creativity, graphic design, trends in graphic design, logo, poster, urban design.

Изучению творчества современных российских дизайнеров в последнее десятилетие не уделяется должного внимания. Одной из актуальных проблем современного отечественного искусствознания представляется изучение тенденций в одном из видов дизайна, а именно – в графическом дизайне, в частности – в создании плаката, логотипов,

оформлении книжных изданий и др. Некоторые яркие проявления современного дизайна необоснованно оказались вне поля зрения специалистов. Данная статья призвана восполнить существующий пробел.

Творчество многочисленных объединений и групп, создававшихся в период рубежа XX–XXI веков, а также их лидеров и отдельных дизайнеров, занимавшихся многообразной, созидательной творческой деятельностью, еще не выявлено в полном объеме.

Рассмотрим творческий путь двух московских дизайнеров, принадлежащих к одному поколению художников: Кагарова Эркена Метадовича и Логвинова Андрея Николаевича.

Кагаров Эркин Метадович родился в 1966 году в Ташкенте, где получил художественное образование. В 1985 году окончил Республиканское художественное училище имени П. Бенькова в Ташкенте. После окончания в 1992 году Ташкентского театрально-художественного института им. А. Н. Островского молодой художник уезжает в Москву и становится дизайнером в рекламном агентстве «Гратис». Обладая организаторскими способностями, Кагаров через 2 года становится сначала арт-директором, а затем творческим директором брендинговой компании «Imadesign» (Москва). В 2011–2012 годах становится художественным руководителем Пермского центра развития дизайна. С 2012 года является арт-директором Студии Артемия Лебедева, одной из ведущих дизайнерских фирм России. Основными направлениями работы студии являются: промышленный, городской, графический дизайн, создание систем навигации, сайтов, дизайн-паттернов, книгоиздание и архитектура. В настоящее время студия создает множество проектов для Москвы и Московской области.

Он составил и издал «Альбом графического дизайна» [1]. Это издание является одной из немногочисленных публикаций периода 1990-х годов, включающих работы советских дизайнеров-графиков. Дизайнер стал инициатором и участником проекта по внедрению знака российского рубля.

Владея творческим даром печатного слова, он подбирал материал и вел раздел о визуальных коммуникациях в журнале «Smart Money» [2]. Кагаров является автором ряда статей и публикаций о проблемах и тенденциях в графическом дизайне [3]. Мастер, обладая харизмой и ораторскими способностями, превосходно может доносить свои мысли до окружающих, и это позволяет ему читать публичные лекции и проводить мастер-классы в разных городах России и странах СНГ. Имея педагогический дар, дизайнер с успехом работает с молодыми людьми. Он, являясь

академиком и вице-президентом, преподает в Высшей академической школе графического дизайна, проводит занятия с бакалаврами и магистрами, руководит авторской творческой мастерской. Лучшие студенты потом становятся соратниками и успешно работают в графическом дизайне.

В 2013 году Студия Артемия Лебедева, где Кагаров является арт-директором, совместно с Британской высшей школой дизайна проводила летнюю практику-интенсив по городскому дизайну. Эркен Кагаров (рис. 1, с. 157) был куратором этого проекта, и под его руководством была разработана программа занятий, состоящая из трех больших разделов. Первый был посвящен навигации – транспортной и пешеходной. Поскольку у навигации принципы примерно одинаковые, то организаторы решили не ограничиваться только городской навигацией. Были разработаны системы ориентирования для торговых центров, железнодорожных вокзалов и других крупных объектов.

Вторая большая тема была посвящена проектированию объектов городской мебели – всему тому, что есть в городе, помимо зданий: скамейки, урны, киоски.

Третья тема называлась «Дизайн в архитектуре», в ее рамках были разработаны малые архитектурные формы, а также размещение вывесок и рекламы на зданиях.

Все темы, перечисленные для данной практики студентов, являются предметом творческой работы мастера.

Прежде всего, Эркен Кагаров считает себя дизайнером и очень много работает творчески. Наиболее любимым и успешным направлением работы дизайнера является создание логотипов. За свой творческий путь он создал около тысячи различных логотипов. Дизайнер успешно разрабатывал фирменный стиль для радио «Серебряный дождь» и магазинов компьютерной техники «Позитроника», парка «Зарядье», упаковку бренда «Даниссимо». Среди известных работ можно выделить дизайн магазинов («ВкусВилл», «Quick Step»), создание рекламных объявлений для «Dyson» и «Dove».

В 1990-е годы творчество мастера развивалось в русле традиционного направления, если так можно сказать о дизайнерских работах. Но даже его первые работы носили экспериментальный характер. Для логотипов Кагарова свойственно стремление к постоянному поиску, к неожиданным решениям, к разрушению стереотипных представлений. В 2000-х годах мастер создавал креативные решения в графическом дизайне и приглашал к участию в их создании других дизайнеров. Примером этого служит разработка логотипа города Москвы [4].

Логотип необходимо было сделать по определенным параметрам. Эмблема должна состоять из слова *Moscow*, написанного в две строки, и читаться слева направо и справа налево. Сама надпись должна вписываться в квадрат, повёрнутый на 45 градусов, или в круг. Концепция такого размещения букв, по мнению Кагарова, хорошо отражала положение дел в Москве и в России в целом, где всё было немного «перевернуто» (рис. 2, с. 157).

Кагаров уделяет большое внимание созданию и применению шрифта в своих работах. Он создал несколько оригинальных шрифтов и обратил внимание дизайнеров и специалистов печатного дела на шрифт как способ создания особого художественного образа текста. В частности мастер увлекается изображением оптических иллюзий. Им был создан шрифт-лабиринт, который он хотел назвать *Минотавром* или *Онлайном*, но Коммерческий отдел ПараТайп (занимающийся регистрацией новых шрифтов) предложил более традиционное название *Оптикум* (рис. 3, с. 157).

В продолжение темы оптических иллюзий можно сказать о воплощении многочисленных опытов мастера в станковые работы и выпущенную им анимационную книжку «Синематографика».

В 2000-х годах помимо графического дизайна Эркен Кагаров большое внимание уделяет проектам в области городской среды. Мастер создал множество выдающихся проектов в этой области. Обратимся к наиболее известным.

Проект «Дизайн-код Москвы», где Кагаров был одним из разработчиков, включал в себя правила размещения вывесок, рекламы, систему пешеходной навигации и многое другое. Он также руководил разработкой динамического фасада жилых небоскребов *Wellton Towers* на северо-западе Москвы. Предполагалось, что фасады смогут менять внешний вид в зависимости от освещения и угла зрения. Это должно было реализоваться с помощью ламелей на зеркальном основании, направленных под углами друг к другу. Дизайнеры Студии Артемия Лебедева разработали виртуальную модель динамических фасадов, а также весь комплекс дизайна уникального проекта от шрифта названия до интерьеров входных групп.

На протяжении своей творческой жизни Кагаров участвовал на выставках и конкурсах разного уровня и занимал призовые места на таких престижных выставках, как: «Золотая пчела», «Звезда России», «Профи» и др. Будучи ведущим специалистом в области графического дизайна и брендинга, Кагаров неоднократно приглашался членом жюри многочис-

ленных конкурсов в области дизайна, рекламы и архитектуры. Он является членом Союза дизайнеров России, Московского Союза художников, Арт-директорского клуба России.

Творчество Кагарова отличается высокой профессиональной культурой, независимостью художественных позиций, обобщенностью, условностью изобразительного языка. Он является одним из наиболее ярких представителей российского современного дизайна.

Обратимся к творчеству Логвинова (Логвина) Андрея Николаевича (рис. 4, с. 158). Он родился в 1964 году в селе Ипатово Ставропольского края. В 1987 году окончил Московское государственное художественное училище памяти 1905 года, где обучался на отделении промышленной графики. После окончания училища начал работать в мастерской промграфики Московского Союза художников. Спустя два года молодой дизайнер становится арт-директором издательства «Има-пресс» (1989–1992). Организаторские способности и личные стремления позволили ему в 1996 создать собственную фирму – виртуальную рекламную творческую группу «ЛОГВИНDESIGN». Позже он становится креативным директором студии «БОРЦ». Развитие компьютерных технологий позволило создать именно виртуальную группу, где можно свободно общаться, мгновенно получать информацию, легко пересылать графические материалы. Мастер владеет английским языком, что позволяет ему общаться со всеми интересующими его людьми планеты. Он много общается в социальных сетях. Его креативная запоминающаяся личность привлекает внимание.

Андрей Николаевич состоялся как педагог. Он работал с 1999 года в Высшей академической школе графического дизайна. Логвин является членом Российской академии графического дизайна. С 2015 года и по настоящее время преподает в Школе дизайна, входящей в состав факультета коммуникаций, медиа и дизайна Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ) и курирует профиль «Коммуникативный дизайн». Ведет курсы «Специальное проектирование» и «Технологии дизайна».

Рассмотрим некоторые произведения дизайнера. В 1997 году Логвин создал плакат «Жизнь удалась», который прославил имя автора (рис. 5, с. 158). Плакат стал наиболее известным в 1990-х годах. Он опубликован в альбоме «Русский плакат. 100 шедевров за 100 лет». Журнал «АртХроника» включил его в «Топ-10 русских мастерписов рубежа XX–XXI веков». Плакат «Жизнь удалась» удостоен чести находиться в собрании Третьяковской галереи и частных собраниях.

На плакате изображена надпись «Жизнь удалась». На первый взгляд, создается впечатление, что нанесен простой черный текст по красному фону. Приглядевшись, понимаешь, что надпись небрежно выложена черной икрой по красному фону, представленному красной икрой. Далее открываются смыслы, скрытые в начале осмотра: написанная фраза должна произноситься в конце жизненного пути; написана она неоправданно дорогим продуктом питания. После этого создается образ людей, обладавших большими деньгами, нажитыми нечестным путем, которые могли сказать эту фразу, и очень быстро ушедших со сцены. Мастер открыто иронизирует над оптимизмом нарождающейся российской буржуазии.

В 2007 году им был создан плакат «10 лет Калининградскому ГЦСИ» (Калининградский филиал государственного центра современного искусства) (рис. 6, с. 158). Символом юбилея был выбран кусок угля. Идея заключалась в том, что уголь является каменным и ископаемым минералом, и такими же эпитетами можно было определить состояние современного искусства. Оно использует находки и достижения мировой культуры, «спрессованные в недрах прошлого», как каменный уголь. Была и бытовая составляющая: Центр отапливали, как и множество других домов Калининграда, углем, который лежал во дворе. Оргкомитет иронично выразил отношение к объекту, который не должен украшать внутренний дворик Центра культуры. Логвинов изобразил горящий кусок угля, который ярко читается на темном, почти черном фоне. На отдельных гранях куска рубленным шрифтом нанесен текст «10 лет. Калининградский Филиал Государственного Центра Современного Искусства». Часть слов текста читается полностью, некоторые слова «съедает» горящее пламя.

Логвинов занимается созданием не только плакатов [5]. В 1999 году была выпущена «Настоящая Книга Дзен», которая была им написана и проиллюстрирована. В этом издании он проявил себя как неординарный автор коротких комичных, забавных рассказов и метких выражений. Оригинальные остроумные иллюстрации добавляют шарма необычному тексту.

Логвинов является членом Союза художников, Союза дизайнеров России, членом Alliance Graphique International, клуба ведущих мировых художников-графиков и дизайнеров. Дизайнер выступал с лекциями и мастер-классами в Швейцарии, Турции, Франции, Украине, Беларуси, Китае, Мексике [6]. Имеет множество наград за участие в выставках и конкурсах, в том числе международных. Плакаты автора находятся в самых престижных отечественных (Государственная Третьяковская галерея, Го-

сударственный Русский музей) и зарубежных собраниях (Польши, Чехии, США, Японии и др.). В 2001 году Логвинов получил Государственную премию в области литературы и искусства за серию социальных, культурных и рекламных плакатов [7]. В 1994 году он был представлен в международном альбоме-справочнике «Who's Who in Graphic Design» в числе 300 ведущих дизайнеров мира. В 1998 году его имя включено в специальный номер журнала «International Design», посвященный 40 ведущим дизайнерам-графикам мира. В 2003 году в альбом «Area», посвященный 100 новым именам в мировом графическом дизайне 1990-х годов, были включены работы дизайнера. В этом же году в Китае была выпущена монография «Andrey Logvin».

Логвинов много работает творчески, участвует в выставках, работает со студентами, много общается с людьми и создает впечатление человека, живущего в гармонии с самим собой. Он обладает тонким юмором и редким чувством иронии. Дизайнеру присущ эпатаж, он намеренно совершает несколько провокационные действия, которые вызывают неприятие или противоречат нравственным нормам. Его работы запоминаются, так как они экстравагантны и самобытны. Мастера можно считать представителем постмодернизма, одного из течений современного искусства.

Итак, рассматривая творчество современных дизайнеров К. М. Кагарова и А. Н. Логвинова, можно сказать, что оба мастера относятся к одному поколению творцов. Они приехали в Москву молодыми людьми из провинции в конце 1980-х годов. Кагаров получил художественное образование в Ташкенте, а Логвинов – в Москве. Оба мастера, поработав недолгое время в графических фирмах, совмещая работу арт-директора с творческой деятельностью, создали собственные мастерские. Оба успешно сочетают творческую работу с преподавательской деятельностью.

Можно сказать, что Эркен Кагаров – личность, без преувеличения, культовая и легендарная в российском дизайне. Его творчество можно рассматривать как пример традиционного или классического дизайна. Он уделяет много времени общественной деятельности и успешно сочетает графический дизайн с дизайном среды.

Творчество Андрея Логвинова являет собой пример дизайнера-художника. Он предстает эпатажной, креативной, незаурядной персоной, которая создает нечто необычное, запоминающееся, выдающееся.

Кагаров и Логвинов – признанные мастера своего дела, которые оценены по достоинству, они занимали призовые места на выставках, конкурсах, их работы представлены в ведущих музеях страны и за рубежом.

Литература

1. Кагаров Э. М. Альбом графического дизайна. – Ташкент: Фонд дизайна Узбекистана, 1992. – 52 с.
2. Кагаров Эркен. Знак России. Старый текст [Электронный ресурс]. – URL: <https://kagarov.livejournal.com/142132.html> (дата обращения: 26.09.2019).
3. Кагаров Эркен. Tags [Электронный ресурс]. – URL: <https://kagarov.livejournal.com/tag> (дата обращения: 26.09.2019).
4. Эркен Кагаров // Британская высшая школа дизайна [Электронный ресурс]: офиц. сайт. – URL: <https://britishdesign.ru/about/tutors/2682/> (дата обращения: 26.09.2019).
5. БОРШ: о нас [Электронный ресурс]. – URL: <http://borsch-brand.ru/about/> (дата обращения: 26.09.2019).
6. Известный художник Андрей Логвин приедет в Барнаул на фестиваль имени Золотухина [Электронный ресурс] // Без формата. – URL: <http://barnaul.bezformata.com/listnews/logvin-priedet-v-barnaul-na-festival/24364803> (дата обращения: 26.09.2019).
7. О присуждении Государственных премий Российской Федерации в области литературы и искусства 2000 года [Электронный ресурс]: Указ Президента РФ // Техэксперт. – URL: <http://docs.cntd.ru/document/901788988> (дата обращения: 26.09.2019).

References

1. Kagarov E. M. Al'бом graficheskogo dizayna. – Tashkent: Fond dizayna Uzbekistana, 1992. – 52 s.
2. Kagarov Erken. Znak Rossii. Staryy tekst [Elektronnyy resurs]. – URL: <https://kagarov.livejournal.com/142132.html> (data obrashcheniya: 26.09.2019).
3. Kagarov Erken. Tags [Elektronnyy resurs]. – URL: <https://kagarov.livejournal.com/tag> (data obrashcheniya: 26.09.2019).
4. Erken Kagarov // Britanskaya vysshaya shkola dizayna [Elektronnyy resurs]: ofits. sayt. – URL: <https://britishdesign.ru/about/tutors/2682/> (data obrashcheniya: 26.09.2019).
5. BORShch: o nas [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://borsch-brand.ru/about/> (data obrashcheniya: 26.09.2019).
6. Izvestnyy khudozhnik Andrey Logvin priedet v Barnaul na festival' imeni Zolotukhina [Elektronnyy resurs] // Bez formata. – URL: <http://barnaul.bezformata.com/listnews/logvin-priedet-v-barnaul-na-festival/24364803> (data obrashcheniya: 26.09.2019).
7. O prisuzhdenii Gosudarstvennykh premiy Rossiyskoy Federatsii v oblasti literatury i iskusstva 2000 goda [Elektronnyy resurs]: Ukaz Prezidenta RF // Tekhekspert. – URL: <http://docs.cntd.ru/document/901788988> (data obrashcheniya: 26.09.2019).

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ОБУЧЕНИЯ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ-ДИЗАЙНЕРОВ АКАДЕМИЧЕСКОМУ РИСУНКУ

Казарин Сергей Николаевич, доцент, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sergkzrn@gmail.com

В статье анализируются особенности российской академической школы рисования, основанной на методе рисования с натуры. Выявляются проблемы и пути решения в процессе обучения академическому рисунку китайских студентов, которые осваивают профессиональные дисциплины в Чанчуньском педагогическом университете (Китайская Народная Республика) и на кафедре дизайна в Кемеровском государственном институте культуры.

Ключевые слова: академическая школа, академический рисунок, работа с натуры, реалистический подход, эстетическое восприятие, копирование, ремесленничество.

SOME ASPECTS OF EDUCATION OF THE CHINESE STUDENTS-DESIGNERS IN ACADEMIC DRAWING

Sergey N. Kazarin, Associate Professor, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sergkzrn@gmail.com

The article analyzes the features of the Russian academic school of drawing, based on the method of drawing from nature. Problems and solutions are identified in the process of education of Chinese students in academic drawing who master professional disciplines at the Changchun Pedagogical University (People's Republic of China) and at the design department at the Kemerovo State Institute of Culture.

Keywords: academic school, academic drawing, work from life, realistic approach, aesthetic perception, copying, handicraft.

Российская академическая школа обучения рисованию формировалась несколько столетий, на протяжении XVIII–XX веков, поэтому она имеет богатую историю и несколько этапов в своем развитии. Именно

благодаря сформировавшейся системе обучения академическому рисунку, основанной на методе рисования с натуры, она вызывает большой интерес в зарубежных школах обучения академическому рисунку. В большей степени это проявляется и в художественных вузах Китая.

В России история классического академического рисунка начинается со второй половины XVIII века, когда в Императорской академии художеств в Петербурге преподавали А. Лосенко, Г. Угрюмов, А. Иванов, К. Брюллов, которые были великолепными рисовальщиками, ранее учившимися в рисовальных классах академии. К характерным чертам русского рисунка, которые вырабатывались десятилетиями, благодаря и вышеперечисленным русским художникам, следует отнести следующие: внимательное отношение к линии, строгая форма, совершенство пропорций, высокая техника исполнения рисунка.

Новый подъем рисовального искусства связан с периодом второй половины XIX века, с преподаванием в академии П. П. Чистякова, учителя И. Репина, В. Сурикова, В. Васнецова, В. Поленова, В. Серова, М. Врубеля и других великих русских мастеров изобразительного искусства. Последователем П. П. Чистякова в формировании и развитии российской академической школы рисунка стал его ученик Д. Кардовский, разрабатывавший собственную методику обучения рисунку. Все русские «передвижники» второй половины XIX – начала XX века, от Крамского до Касаткина, обладали высоким уровнем академического рисунка.

К XX веку академическая школа рисования уже полностью сформировала основные правила, законы, положения и принципы обучения академическому рисунку. За долгие десятилетия сформировалась методика обучения рисованию, которую в настоящее время используют все образовательные учреждения высшего и среднего профессионального образования по творческим направлениям подготовки специалистов.

Таким образом, несколько столетий формировалась российская академическая школа рисунка, в которой выделяются логически выстроенные и отработанные этапы выполнения академического рисунка, которые позволяли и в прошлые столетия и позволяют современным художникам добиваться высоких результатов в академическом рисовании.

Кроме того, в российской школе обучения рисованию следует выделить реалистический подход в рисунке, основу которого составляет процесс выполнения работы с натуры. И это основополагающий ведущий метод, так как, выполняя работу с натуры, художник наиболее полно и глубоко познает окружающую действительность, когда объектом изображения ему служит тот или иной предмет, который в процессе непосред-

ственного восприятия и благодаря активной работе мысли художника познается всесторонне. Каждый объект изображения с натуры дает художнику одновременно как чувственную, наглядную базу познания, так и материал для сравнения, анализа, синтеза, абстракции, дает базу для суждений, умозаключений. Таким образом, изображение с натуры требует активного включения в процесс изучения, познания натуры всех звеньев единого процесса познания – ощущения, восприятия, мышления. В этом и заключается особое значение изображения с натуры как основного, ведущего метода изобразительной деятельности в изучении объектов изображения, в познании окружающей действительности. Не случайно с древнейших времен художники считают работу с натуры основой изобразительного искусства. Так, в «Трактате о живописи», написанном еще в XIV веке итальянским живописцем Ченнино Ченнини, говорится, что «триумфальные врата к искусству – это рисование с натуры. Оно важнее всех образцов» [4, с. 37–38]. Итальянские художники эпохи Возрождения понимали, что в большей степени именно работа с натурными рисунками позволяла им создавать шедевры в живописи и скульптуре. Подтверждением данного факта являются многочисленные предварительные рисунки к своим произведениям, которые создавали Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонарроти и др.

В процессе изображения с натуры художник всегда ставит конкретные задачи перед наблюдением натуры, а точность изображения, необходимая для правдивой, выразительной передачи объекта изображения, требует пристального, внимательного наблюдения этого объекта во всех аспектах, что определяет развитие наблюдательности у художников. Наблюдательность художника обуславливает и активное участие мыслительных операций в процессе изображения (прежде всего, сравнения, обобщения, анализа и синтеза). Умение наблюдать можно отнести к умению «видеть» природу. Умение «видеть» предмет предполагает видеть в нем главное, существенное, которое заключается для рисующего художника, прежде всего, в особенностях конструктивного строения предмета, его пространственного положения, пропорциях, цвета, распределении светотени. Передача всего этого на бумаге и является основной задачей реалистического подхода в изобразительном искусстве. Недаром многие выдающиеся художники обращали особое внимание на успешное развитие умения «видеть». П. П. Чистяков, заботясь о развитии и воспитании молодых художников, призывал: «...по-настоящему, прежде всего, надо научить глядеть на природу, это почти самое необходимое и довольно трудное» [2, с. 134–135].

Все выдающиеся произведения мирового изобразительного искусства созданы на основе глубокого и всестороннего изучения природы в рисунках и этюдах. Например, А. А. Иванов сделал с натуры для своей картины «Явление Христа народу» двести рисунков и около четырехсот этюдов масляными красками. Данное наследие представляет особую ценность для процесса обучения рисованию с натуры как базовому и ведущему методу в академическом рисунке.

Современные подходы в обучении академическому рисунку позволили уточнить особенности реалистического метода рисования с натуры, с точки зрения сложных психологических процессов. Таким образом, в изобразительной деятельности главное для художника – глубокое проникновение в действительность, накопление как можно большего количества впечатлений от непосредственного соприкосновения с этой действительностью, непосредственное личное переживание ее. Отличительной чертой зрительного восприятия в процессе систематических занятий рисованием с натуры является восприятие, прежде всего, тех особенностей и закономерностей изображаемых объектов, которые оказывают наибольшее эстетическое воздействие.

Следует отметить, что познание эстетического в изображаемых предметах и явлениях определяется особенностями самого процесса восприятия, который, являясь отражательным процессом, выявляет такие свойства и качества, как конструктивное строение объемной формы, выражающейся в определенном соотношении, соразмерности пропорций, линий пересечений поверхностей; как соотношений градаций, нюансов светотени и т. п., которые несут в себе эстетическое содержание.

Познание эстетического в воспринимаемых объектах, явлениях невозможно без знания того, что определяет собой красоту конкретного объекта. Задачей развития эстетического восприятия, эстетической осмысленности соотношения тех или иных форм, их пространственного расположения, очертаний, пропорций, сочетания тональных и цветовых градаций служат многие учебные задания и упражнения в системе профессиональной подготовки художников, графиков, дизайнеров и т. д.

Таким образом, следует отметить, что именно рисование с натуры в процессе академического рисования служит основой обучения современных художников, графиков и дизайнеров.

В Кемеровском государственном институте культуры уже несколько лет реализуется образовательная программа по направлению подготовки «Дизайн» для студентов из Чанчуньского педагогического университета Китайской Народной Республики.

В настоящее время на основе имеющегося опыта можно говорить о системе обучения китайских студентов художественным дисциплинам в условиях российского вуза. Особую роль в этом опыте занимает процесс обучения классическому академическому рисованию китайских студентов. В этом процессе имеются некоторые противоречия и проблемы, с которыми сталкиваются и российские преподаватели, и китайские студенты.

Прежде всего, следует отметить, что традиционное китайское искусство, которое появилось пять веков назад, существенно отличается от западного или российского искусства своими техническими приемами, материалами, философией, традициями, что делает его изучение и практику рисования особенно интересными. Традиционное искусство существует и сегодня, но наряду с ним обучение классическому, академическому рисованию будущих художников или дизайнеров происходит по-новому, в российской традиции академической школы.

Обучение китайских студентов состоит в формировании умения изображать с натуры предметы в пространстве, передавать их пропорции, объем, цвет, материал, освещение, выявлять их характерные особенности и свойства. Изображение с натуры связано и с жанровым разнообразием (натюрморты, портреты). Отметим, что китайские студенты хорошо понимают: чтобы стать частью мировой художественной культуры, они должны также овладеть техническими приемами западного искусства и, в первую очередь, – академической школой рисунка. Они обращаются к российской школе академического рисунка как к школе с большими традициями в истории и единственной в мире школе, которая сохранила традиции реалистического искусства. Поэтому в художественном образовании Китая уделяют большое внимание российскому художественному образованию, приглашают к себе специалистов по живописи. Но чтобы овладеть западной школой живописи, надо овладеть академической школой академического рисунка. И с этой целью в художественных вузах Китая издается многочисленная методическая литература для студентов по изучению перспективы, пластической анатомии, светотени и методической последовательности рисования. Главная особенность данных методических разработок в том, что они подробно прописывают и иллюстрируют этапы рисования и в определенной степени даже заставляют копировать наглядные изображения.

Несмотря на большое стремление в китайских вузах овладеть академической школой рисования, а главное – методом рисования с натуры, имеется существенная проблема в овладении данным методом, и кроется она именно в традициях китайского искусства. Еще в IV веке известный

китайский художник Гу Кайчжи выразил мысль, что «форма – это лишь средство для выражения духа» [5], то есть еще в древние времена китайские живописцы осознали большую важность передачи духа природы, нежели ее простого копирования. Хорошему художнику следует не только «наблюдать», но и «постигнуть» то, что он рисует. В V веке теоретик китайской живописи Се Хэ сформулировал 6 законов китайской живописи («лю фа»), которых придерживаются до сих пор. Итак, основные положения китайской живописи:

1. Одухотворенный ритм живого движения.
2. Структурный метод пользования кистью.
3. Соответствие формы реальным вещам.
4. Следование красок роду предмета.
5. Пропорциональное расположение вещей.
6. Копирование работ древних мастеров [6].

Важно отметить, что в китайском искусстве большое место занимает именно копирование как одна из основ обучения живописи, хотя некоторые мастера и не стремились к простому копированию, а обращались в своем творчестве именно к натуре.

В настоящее время именно копирование является главной проблемой в обучении рисованию китайских студентов: несмотря на то, что студенты рисуют с натуры, они чаще поступают, как начинающие рисовальщики, то есть пытаются обучаться изобразительному искусству в основном через «слепое» копирование. Но копирование (срисовывание) и рисование с натуры – это принципиально различные процессы. Обучающиеся могут копировать с готового образца, где задача изображения предмета – передача его пропорций, объема, перспективы, формы – уже решена. Копирующему остается только механически перерисовать уже созданное кем-то изображение. Они могут рисовать с натуры, но без глубокого проникновения в действительность, копируя внешние очертания объекта, чтобы было только похоже на объект, который изображается с натуры. Студенты привыкают копировать настолько сильно, что, видя перед собой природу, они ее фотографируют на смартфон и уже с него делают изображение объекта. А если им предложить затем нарисовать объект по памяти, то возникает сложность в его изображении, так как объект не был досконально изучен, как это предполагает метод рисования с натуры. Не развиваются те психические процессы, которые позволяют говорить о полноценном понимании того, что изображается с натуры. Не развивается наблюдательность, которая обуславливает активное участие

мыслительных операций в процессе изображения (сравнения, обобщения, анализа и синтеза). Отсутствует умение «видеть» предмет, для того чтобы увидеть в нем главное, существенное, которое заключается для рисующего, прежде всего, в особенностях конструктивного строения предмета, его пространственного положения, пропорциях, цвета, распределении светотени. Именно передача всего этого на бумаге и является основной задачей реалистического искусства. Рисуя таким образом, нельзя приобрести базовых знаний и навыков в построении перспективы объемных предметов на плоскости, нельзя научиться видеть и определять тоновые и цветовые отношения в натуре и пропорционально передать их в изображении. Такое рисование приучает только к пассивной работе и ограничивает развитие творческих способностей, которые так необходимы художнику-дизайнеру. Есть оригинал – и студент может его воспроизвести, нет оригинала – он беспомощен. Он не может трансформировать в дальнейшем объект изображения в другую форму, а данное качество так необходимо будущему дизайнеру. Российские студенты понимают, что только тщательное изучение с натуры объекта изображения, позволяет в дальнейшем творчески перерабатывать данный объект в нечто «новое» или основываться на нем при разработке дизайн-проекта.

Кроме того, при рисовании с натуры возникает необходимость обобщения, отбора и подчеркивания наиболее характерных типичных признаков, особенностей изображаемого предмета и ослабления второстепенных, что важно для реалистического изображения. Все стремления китайских студентов порой сводятся к бессознательному, механическому копированию натуры, лишь бы было похоже на природу или сделано красиво, а глубокого анализа и погружения в природу не происходит, все это обучение приводит не к творчеству, а к простому ремесленничеству. Обучать академическому рисунку, основанному на методе рисования с натуры, необходимо с самого детства, так как очень сложно в вузе изменить психологию мышления студентов по отношению к процессу рисования с натуры.

Также существует и «языковая» проблема: донести нужную информацию бывает очень сложно просто потому, что у китайцев нет в языке значений некоторых наших специфических терминов. Поэтому необходимо больше времени, чтобы изменить традиции и донести необходимую информацию в процессе обучения рисунку.

Из представленного выше опыта российского вуза в обучении китайских студентов художественным дисциплинам на основе традиций

российской академической школы можно выделить главную задачу образовательного процесса: формирование у китайских студентов умения не копирования (срисовывания) природы, а осмысленного изучения природы на основе поэтапной работы над постановкой.

И с этой сложной задачей удастся справиться, а организационные процессы в вузе, связанные и с определенными установками учебного плана, с разработкой программного, учебно-методического и наглядно-методического обеспечения учебных дисциплин для иностранных студентов, позволяют это сделать в полном объеме и добиваться в дальнейшем высоких результатов в творческом становлении будущих китайских художников-дизайнеров.

Литература

1. Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты. – М.: Просвещение, 1989. – 192 с.
2. Гинзбург И. П. П. П. Чистяков и его педагогическая система. – М.; Л., 1940.
3. Кузин В. С. Психология. – М.: Высшая школа, 1982.
4. Книга об искусстве, или Трактат о живописи / Ченнино Ченнини; пер. с итал. А. Лужнецкой; под ред. и со вступ. статьей А. Рыбникова. – М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. – 139 с.
5. Аньчжи Чжан. История китайской живописи / пер. с англ. С. Демина. – Ростов н/Д.: Феникс; Краснодар: Неоглори, 2008. – 350 с.: ил.
6. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / пер. Е. Завадской. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2001. – 512 с.

References

1. Beda G. V. Osnovy izobrazitel'noy gramoty. – M.: Prosveshchenie, 1989. – 192 s.
2. Ginzburg I. P. P. P. Chistyakov i ego pedagogicheskaya sistema. – M.; L., 1940.
3. Kuzin V. S. Psikhologiya. – M.: Vysshaya shkola, 1982.
4. Kniga ob iskusstve, ili Traktat o zhivopisi / Chennino Chennini; per. s ital. A. Luzhnetskoy; pod red. i so vstup. stat'ey A. Rybnikova. – M.: OGIZ-IZOGIZ, 1933. – 139 s.
5. An'chzhi Chzhan. Istoriya kitayskoy zhivopisi / per. s angl. S. Demina. – Rostov n/D: Feniks; Krasnodar: Neoglori, 2008. – 350 s.: il.
6. Slovo o zhivopisi iz Sada s gorchichnoe zerno / per. E. Zavadskoy. – M.: Izd-vo V. Shevchuk, 2001. – 512 s.

**БАЛАНС ТРАДИЦИЙ И ИННОВАЦИЙ
В АРХИТЕКТУРНОМ ЭКОЛОГИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ
КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ**

Юй Цзюньвэй, магистрант, направление подготовки «Графический дизайн», Уральский федеральный университет (г. Чаньчунь, КНР – г. Екатеринбург, РФ). E-mail: 851243768@qq.com

Экологическое проектирование в Китайской Народной Республике развивается быстрыми темпами. Если на начальном этапе своего развития в проектировании среды использовалось мало технологий и концепций, то в настоящее время оно претерпело множество изменений с точки зрения использования новых материалов и новых технологических процессов. Разнообразие методов проектирования и технологий доказало, что экологический дизайн в Китае соединяет в себе традиции и инновации.

Ключевые слова: экологическое проектирование, экологический дизайн, традиция, инновация.

**THE BALANCE OF TRADITIONS AND INNOVATIONS
IN ARCHITECTURAL ENVIRONMENTAL DESIGN
OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA**

Yu Junwei, master student in Graphic Design, Ural Federal University (Changchun, China – Yekaterinburg, Russian Federation). E-mail: 851243768@qq.com

Environmental design in the People's Republic of China is developing rapidly. If at the initial stage of its development, few technologies and concepts were used in the design of the environment, at present it has undergone many changes in terms of using new materials and new technological processes. A variety of design methods and technologies prove that environmental design in China combines tradition and innovation.

Keywords: environmental projecting, environmental design, tradition, innovation.

На современном этапе развития дизайна в нем появляется множество видов и направлений, связанных с актуальными областями проектирования, которые влияют на положительное изменение среды существования человека. Данные процессы касаются всех стран мира, в том числе и Китайской Народной Республики.

Экологическое проектирование в настоящее время можно назвать одним из самых развивающихся направлений дизайн-проектирования, поскольку экологическое проектирование отражает новые подходы, методы и технологии в проектировании. Общепринятое для дизайн-проектирования название «экологическое проектирование» в большей степени принято понимать как «экологический дизайн».

Экологический дизайн – это одно из актуальных направлений современного дизайна, оно широко используется в повседневной практике дизайн-проектирования во всех странах мира. Данное направление связано с проблемами экологии человека, экологической культурой в целом. Направление «зеленого» или экологического дизайна, зародившееся в 1970-х годах, – это попытка гармонизации отношений в системе «человек – природа» и внесения в них ответственности со стороны человека. А в последние десятилетия XX – начала XXI века проблемы в соотношении форм существования человека и природной среды становятся еще более актуальными. Смысл экологического подхода в дизайне – создание объектов дизайна, совместимых с окружающей средой, что подразумевает снижение и (по возможности) полное устранение негативного воздействия на природу посредством использования альтернативных ресурсов и энергии, а также нетоксичных, уже переработанных или предназначенных для переработки материалов и возобновляемых процессов производства, максимальную экономию ресурсов и материалов, учет долговечности изделия, с тем чтобы соотношение затрат материалов и продолжительности жизни изделий было оптимальным, а также существовала возможность их утилизации по окончании срока службы.

Область деятельности экологического дизайна соприкасается с различными сферами производства и научного знания – начиная от архитектуры, промышленного дизайна и прикладной экологии, заканчивая современными исследованиями в области философии, медицины, психологии, социологии и педагогики [1]. Философы под термином «экологический дизайн» подразумевают любое проектирование в дизайне, направленное не на отражение гармонии, а на саму гармонию отношений человека с окружающим его миром [2, с. 9].

Следует отметить, что в отдельных странах в дизайн-проектировании существует баланс в сохранении национальных традиций и использовании инноваций. Так, в Китайской Народной Республике экологический дизайн имеет традиционные методы и инновации, которые проявляются в стилистике дизайна, форме дизайна, концепции дизайна.

Художественная культура Китая, которая развивалась в течение 5000 лет, неизбежно влияет на развитие современного экологического дизайна, в котором установлен баланс унаследованных традиционных концепций и форм, но в то же время он включает инновации, связанные с развитием среды обитания человека, развитием науки и культуры, появлением материальных технологий в Китае.

У каждого народа свои традиционные символы и узоры. Это относится и к Китаю, стране с превосходной историей и культурой, насчитывающей 5000 лет. В течение долгого культурного пути создавались и укреплялись традиции, которые китайская нация может считать своей национальной гордостью. В этой связи в качестве примера для иллюстрации городской среды можно выделить традиционный китайский дизайн жилой среды, в котором проявляются традиции и инновации с точки зрения экологического дизайна.

С точки зрения формы экологического дизайна, традиционные китайские жилища являются основной формой проектирования национального культурного наследия в Китае. В дизайне окружающей среды Китая структурный дизайн часто уникален, а дизайн пространства является рациональным. Подход к дизайну мебели отличается уникальностью, красотой и простотой. Так, традиционное жилище на севере Китая – это дом с внутренним двором. Примером традиционного китайского жилища является жилой дом Хуэйчжоу в традиционном месте проживания Аньхоя (рис. 1, с. 159), традиционное жилое место в Шанхае и т. д.

Эти здания для городской среды представляют собой очень традиционную форму и конструкцию. Китайская культура и китайские национальные особенности, как и эти жилые здания, также вбирают инновационные формы в оформлении. В этом и заключается сочетание традиционной китайской культуры и уникальных и инновационных методов дизайна. Традиционная форма жилых зданий сохраняется во многих городах Китая, тем самым традиции слились с инновационными технологиями.

С точки зрения макета дизайна городской среды, будь то музей китайской культуры династии Цин, деревня Сити в Аньхое или Запретный

город в Пекине как представитель древнекитайской дворцовой архитектуры, они сочетают в себе традиционный дизайн макета с инновационным дизайном макета.

Например, в проектировании Запретного города в Пекине (рис. 2, с. 159) интегрированы традиционные симметрии, пропорциональные и другие методы проектирования среды, а также элементы инноваций, что позволяет достичь разных размеров, различных функций, разных масштабов и т. д. Существует много инновационных дизайнерских макетов, но дизайнеры также проектируют макет, чтобы он был очень функциональным и разумным. Он идеально сочетает в себе дворец, гостиную и внутренний двор. Он представляет собой классический вариант гармонии архитектуры и природной среды, и в этом проявляется художественный подход китайской традиции. Возможно, в этом причина успеха Пекинского императорского дворца. Количество туристов, которых привлекает одна из самых главных достопримечательностей Китайской Народной Республики, увеличивается с каждым годом.

Другой пример – сад Сучжоу в Сучжоу (рис. 3, с. 159) имеет дизайн-макет, который идеально сочетает в себе традиционные китайские пейзажи и представляет идеальную архитектурную форму. После изменения угла зрения мы обнаружим, что сад Сучжоу имеет инновационные формы, смелое использование цвета. Более того, выбор цвета идеален, так как он придает саду Сучжоу более классическую форму.

В округе Цзисянь также есть жилое здание. Единственная впечатляющая планировка – его удивительная площадь, которая восхищает людей. Традиционный китайский дизайн окружающей среды проявляется и в интерьере: изысканная резьба по дереву, комната для гостей отделена от внутреннего двора. Кирпич во внутренней отделке, дерево, резьба по камню, резьба по дереву, декоративные узоры и конструкции – все это органично сочетается. Новации в его резиденции – это кирпичная кладка во дворе.

Таким образом, основное развитие экологического дизайна в Китае заключается в том, чтобы унаследовать традиционные способы проектирования, постоянно содействовать лучшему развитию экологического дизайна. Способ продвижения экологического дизайна может включать такие новейшие компоненты дизайна, как технологические инновации. Поэтому мы считаем, что в будущем в дизайн-проектировании городской архитектурной среды должен быть установлен баланс между традициями, наработанными веками в китайской культуре, и инновациями дизайн-

технологий. И только в этом направлении должен развиваться городской архитектурный дизайн окружающей среды, который позволит разрабатывать образцы экологического дизайна.

Литература

1. Панкина М. В., Захарова С. В. Экологический дизайн как направление современного дизайна. Определение понятия [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 4. – URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?Id=9670> (дата обращения: 26.08.2019).
2. Панкина М. В., Захарова С. В. Экологический дизайн: учеб. пособие. – Бийск: Бия, 2011. – 188 с.

References

1. Pankina M. V., Zakharova S. V. Ekologicheskiy dizayn kak napravlenie sovremennogo dizayna. Opredelenie ponyatiya [Elektronnyy resurs] // Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya. – 2013. – № 4. – URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?Id=9670> (data obrashcheniya: 26.08.2019).
2. Pankina M. V., Zakharova S. V. Ekologicheskiy dizayn: ucheb. posobie. – Biysk: Biya, 2011. – 188 s.

УДК 74.01

ОСОБЕННОСТИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ГРАФИЧЕСКОЙ СИМВОЛИКИ

Котова Алена Николаевна, ассистент-стажер кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: aly-9@yandex.ru

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

Данная статья отражает особенности дизайн-проектирования графической символики, его технологические этапы, включая предпроектный анализ, разработку идеи, создание визуально-художественного образа. Особое внимание направлено на рассмотрение специфики графической

ческой интерпретации идеи при создании предметно-ассоциативной символики.

Ключевые слова: символизация, проектирование, идея, визуально-художественный образ.

DESIGN FEATURES OF GRAPHIC SYMBOLS

Alena N. Kotova, assistant trainee, Department of design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: aly-9@yandex.ru

Gennady S. Eliseenkov, Professor, Head of the Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: plakat14@mail.ru

The article reflects the design features of graphic symbols, its technological stages, including pre-design analysis, development of ideas, and creation of visual and artistic image. Moreover, particular attention is paid to the specifics of the graphical interpretation of the idea in the creation of subject-associative symbols.

Keywords: symbolization, design, idea, visual and artistic image.

Результативность процесса создания графической символики во многом зависит от дизайнера, от уровня его подготовки: от уровня проектного знания, которым владеет дизайнер. Это не только уровень прикладного знания (например, знание прикладных компьютерных программ) и эмпирический уровень (знания, полученные из опыта практической деятельности), но и теоретический (знание основных теоретических положений), и методологический уровень (системное представление о дизайн-проектировании, знание его закономерностей).

На начальном этапе работы осознание проблемной ситуации связано с установлением противоречия между сложившейся предметно-пространственной и информационной средой и общественными потребностями, личностным мироощущением дизайнера, не укладывающимся в эту систему. Поэтому в результате сложных познавательно-аналитических процессов по осознанию проблемной ситуации формулируется цель дизайн-проектирования графической символики, предполагающая разработку и создание символики, функционирование которой приводит к же-

лаемым изменениям в информационной среде. Более того, цель является одним из основных системообразующих факторов, обуславливающих деятельность и системную структуру проектирования [1, с. 7–11].

На следующем этапе – концептуального проектирования – целью и результатом выступает разработка идеи графической символики как основного ядра проектной концепции, а на этапе художественно-образного проектирования результатом следует считать создание визуально-художественного образа графического символа в процессе визуализации концептуальной идеи.

Таким образом, системно-деятельностный подход дает возможность рассматривать проектирование графической символики как сложную многокомпонентную систему и одновременно как циклический проектный процесс, включающий основные этапы: анализ проблемной ситуации и постановку цели, этап концептуального проектирования (результат – идея), этап художественно-образного проектирования (результат – образ), функционирование символики.

На начальном этапе проводятся предпроектные исследования, которые могут включать:

1. Изучение отечественного и зарубежного опыта в проектируемой области графической символики, выявление основных тенденций.
2. Исследование идей и концептуальных подходов к проектированию графической символики.
3. Исследование стилистики, художественных замыслов и визуально-художественных образов в практике проектирования графической символики.

Для проведения этой работы могут использоваться методы исследования: метод анализа документов (публикаций, веб-сайтов, альбомов, результатов конкурсов, фестивалей и т. п.); метод наблюдения реального процесса проектирования графической символики и его результатов; метод опроса (интервьюирование и анкетирование); метод экспертных оценок, для чего определяются компетентные эксперты и круг вопросов; метод эксперимента (разрабатывается программа эксперимента, основные процедуры).

На начальном этапе кроме предпроектных исследований проводится анализ проектного задания на разработку графической символики (брифа). В проектном задании представлены: требования к разработке графической символики (функциональные, художественно-стилистические,

конструктивные, технологические и др.); существующие проблемы, которые нужно разрешить с помощью дизайн-проектирования; идеология проекта (основные идейные ценности и подходы); желаемые результаты.

В итоге этого этапа на основе предпроектных исследований и предпроектного анализа проводится комплексный анализ проблемной ситуации, который отражает тенденции дизайн-проектирования, наличие противоречий (ретроспективных, действующих и намечаемых в будущем), основное поле проблематизации и проблемные точки, факторы решения проблемы.

Далее для проведения проектных работ разрабатывается программа проектирования, которая включает: цель дизайн-проектирования; задачи проектирования; объект проектирования; предмет проектирования; методы проектирования; функциональные аспекты проекта.

Цель проектирования – это предполагаемый конечный результат по разработке графической символики.

К задачам проектирования относят ряд частных вопросов, которые нужно решить для достижения цели, например, провести теоретический анализ вопросов, связанных с содержанием, функциями, изобразительными средствами графической символики; выявить ее специфику; разработать проектные варианты символов и т. п.

Под объектом проектирования подразумевают конкретные формы, виды или области графического дизайна, подлежащие проектированию, например, графические знаки-символы по определенной проблеме.

Предмет проектирования отражает конкретные аспекты, стороны, характеристики объекта, подлежащие проектированию, например, тематическая основа и художественно-графическое решение знаков-символов.

Концептуальные подходы к проектированию графической символики могут быть различными: функциональным, который отражает назначение знаков-символов и условия их функционирования, в основе – концепция функционализма; художественным, направленным на образное решение проектируемых объектов с ориентацией на искусство; рациональным с ориентацией на логические методы проектирования и аргументации, интеллектуальное воздействие; эмоциональным, направленным на яркую выразительность, воздействие на чувства и эмоции; конструктивным, предлагающим новые принципы формообразования; морфологическим, определяющим структурные соотношения различных элементов проекта; системным, предполагающим создание системных связей между объектом, средой, человеком и коммуникацией.

Идея графической символики может трактоваться как авторский взгляд на проблему, авторская позиция, основная мысль. В практике проектирования графической символики часто возникает необходимость оценить качество идей, поэтому можно воспользоваться признаками продуктивности идеи. Это такие признаки, как: оригинальность, новизна; ценностное содержание (социальное, культурное, художественное и т. п.); семантическое наполнение (смысл, значение): символ, метафора, гипербола и т. п.; логика обоснования.

В практической деятельности по проектированию графической символики выработаны специальные методы поиска и формирования новых идей: метод ассоциаций – ассоциации по смежности, сходству, контрасту, образно-эмоциональная опора для восприятия темы; метод аналогии – перенос характеристик объектов из одной или других сфер деятельности; метод инверсии (отстранения) – отказ, отстранение от стереотипов, свободная игра воображения; ролевой метод – вживание дизайнера в различные роли: заказчика, зрителя и т. п.; метод «мозговой атаки» – коллективный поиск идеи; метод комбинаторики – перестановка, преобразование, перебор комбинаций.

Работа над графической символикой начинается на этапе получения проектного задания и сопровождается далее аналитической работой на этапе предпроектного анализа и на этапе концептуального проектирования, однако содержание и форма графического представления на каждом из этих этапов различны.

На этапе предпроектного анализа разрабатываются дебютные (предварительные) эскизы. Дебютные эскизы – это графический способ визуального представления первоначальных идей и образов графической символики, показа в обобщенной форме без детализации сути и смысла будущего графического проекта. Дебютные эскизы – это графическая композиция, объединяющая несколько наиболее значимых фрагментов, которые в общих чертах представляют замысел будущего проекта. Это свободная импровизация, интуитивно отражающая обобщенный визуальный образ графической символики.

На этапе концептуального проектирования дебютные эскизы подвергаются семантическому осмыслению, в них уточняются смысловые компоненты, выражающие ведущие идеи дизайн-проекта, концепцию и основные подходы к проектированию, а на этапе художественно-образ-

ного проектирования концепция служит основой для разработки художественных и визуальных образов, эскизов отдельных элементов проекта.

Отмечая отличие художественного образа от визуального образа, важно подчеркнуть, что художественный образ – это результат художественного мышления, это художественное отражение типического через индивидуальное, а визуально-графический образ – это результат визуального мышления, это материально-знаковое отражение идеи в визуально-графической форме, это результат визуализации идеи [2, с. 65].

При проектировании графической символики могут использоваться различные виды визуально-графических образов: визуально-словесный (логотип); визуально-символический (икотип, знак-символ); изобразительно-предметный (иконический); комбинированный (изобразительно-словесный).

В процессе проектирования графической символики также возникает вопрос оценки качества визуально-графических образов, для чего можно применить ряд критериев: оригинальность, новизна; адекватность идее и проектной задаче; стилистика (общность изобразительной и композиционной стилистики, общность художественно-изобразительных средств, авторский стиль).

В практике проектирования графической символики обычно применяются два основных художественных метода создания визуально-художественного образа: метод визуализации идеи – это, как правило, основной метод в работе дизайнера по созданию образа знака-символа, это движение от идеи к образу, но специфика дизайнерской деятельности такова, что в процессе концептуального осмысления дизайнер постоянно делает зарисовки, и иногда в результате этих зарисовок возникают визуальные образы раньше, чем найдена идея; метод концептуализации образа – это способ осмысления изображения, надления его семантическим содержанием, нахождения в нем определенной идеи, это движение от образа к идее.

При проектировании графической символики в зависимости от видов символики, ее назначения и графических особенностей решаются разнообразные задачи: концептуальные, художественные, композиционные, цветографические. При этом для всех вариантов проектной деятельности остаются неизменными единые требования: адекватность смыслового содержания знака-символа и его графической формы, лаконизм и простота композиционного построения знака-символа, выразительность силуэта знаковой формы.

Проиллюстрируем примерами:

1. «Живописный Танай» – выездной пленэр-конкурс (рис. 1, с. 160).

Этот знак разрабатывался для выездного пленэра на Танае (Кемеровская область) для живописцев, фотографов и графиков. Идея этого знака заключается в визуальной подаче образа пленэра. За основу были взяты предметы творчества, палитра – как символ живописи, пленэра, визуального творчества, багетная рамка – как знак продолжения, трансформации пленэрных эскизов в более серьезные выставочные работы. Также рама несет не только декоративно-смысловую нагрузку, она дает композиционную устойчивость знаку, собирает его в целое. Всевидящий и живо всё отражающий объектив палитры сфокусирован непосредственно на самом пейзаже Таная. Озеро, горы, небо, птицы – все это воодушевляет, устремляет в творчество, рождает желание присоединиться к дружной творческой работе в неформальной среде пленэра. Цветовая гамма выбрана неслучайно. Оттенки зеленого являются олицетворением природы, молодости, энергии, творчества, жизни. Для усиления впечатления пленэрного творчества и для поддержки желтого пятна солнца используется акварельная подложка в желто-зеленых цветах с добавлением розово-сиреневого. Акварель создает настроение, придает легкость, добавляет пленэрности оформлению всего графического комплекса, в основу которого и лег данный логотип.

2. «Человек на перекрестке культур: теоретические и практические аспекты культурно-антропологических исследований» – Международная научно-практическая конференция (рис. 2, с. 160).

Тема текущей конференции – человек как объект исследования. Поэтому основой знака являются образное единство трёх лиц: одно из них смотрит на зрителя, двое – по сторонам. Непосредственно перекрёсток нам не виден, но отсыл к нему дают лица, смотрящие в разных направлениях, что говорит о живой готовности участников конференции рассматривать проблему с разных ракурсов. Цветовой основой был взят контраст – насыщенно желтый и холодный сиреневый цвета. Это было сделано намеренно, чтобы обозначить глубину и неисчерпаемый потенциал темы: есть теневая сторона личности человека и еще неизученные аспекты проблемы данной конференции. Волосы людей решены условно, объединяющим росчерком, так, чтобы показать единую тему, общие мысли, общее направление развития исследований. Для общего графического фона был взят цвет фуксии. Если обратиться к теме психологии цвета, открываются интересные факты: цвет фуксии, в частности, помогает

решить внутриличностные конфликты, что также соответствует проблематике данной конференции.

3. «Сохранение культурного наследия и устойчивый туризм – международный обзор культурного туризма» – Международный семинар-практикум (рис. 3, с. 161).

В этом знаке автор транслирует тему первобытной схемы мироздания. Сверху мир богов – он обозначен соляным знаком и парящей птицей. Посередине мир людей, мир природы – лось как тотемный образ, символ поклонения, как очень значимая часть природы и визуально значимый символ Сибири, который встречается на наскальных рисунках Томской Писаницы, а также схематично обозначенное жилище и люди. Река как символ перемен, бытия и живой истории. Нижний мир передан посредством следов. Этот знак был выполнен под впечатлением от первобытного искусства нашего региона. Цвета для этого знака подсказала сама природа – от желтого через оранжевый и охра, переходящие в коричневый. Цвета дерева, песка, глины. Река же, как контраст, зелено-голубая, подчеркивает тепло основных цветов и придает движение статической композиции. Также динамику композиции сообщает форма круга. Круг – символ мироздания, цикличности, знак солнца, шаманского бубна...

4. «Язык и культура как фактор укрепления российско-китайского взаимодействия» – Международный научно-творческий форум (рис. 4, с. 161).

Основой композиции дизайнером были выбраны книга и свиток как символы двух культур, русского и китайского языка, письменности, науки и знаний. Поддержкой национального колорита явились традиционные узоры – русский и китайский. Цветочные мотивы русского узора символизируют непрерывное развитие русской культуры. В этом знаке книга как символ мысли, русского знания, а свиток – символ китайской науки и мудрости. Красный цвет выбран не случайно, он используется и в русской, и в китайской традиционных культурах. Бежевый – это цвет, приближенный к цвету состаренной бумаги. На китайском свитке мы видим иероглиф, который переводится как «язык, культура». Таким образом, этот логотип становится читаем и понятен и русскому зрителю, и китайскому. А графика этому только способствует.

5. «Арт-терапия» – Фестиваль – творческая мастерская (рис. 5, с. 161).

При разработке этого знака стояла задача передать необъятнейшую сферу человеческого творчества. Музыка, живопись, графика, фото и видео, декоративно-прикладное искусство, танец – всё это живо способству-

ет формированию и развитию человеческой личности. Дизайнер транслирует идею – творческая многогранность выступает в качестве терапии. Искусство лечит тело и душу, искусство дает развитие, вызывает интерес, пробуждает потенциалы... Если ёмко, то искусство – это своеобразная терапия красотой. Автор в этом знаке постарался через атрибутику подойти к главному – к человеку. Фигура человека в центре предметов арт-терапии. Человек в танце, что тоже является частью арт-терапии. В основе цветовой гаммы – радужный спектр (7 цветов, 7 нот, 7 чакр, 7 чувств, 7 чудес света), что усиливает тезис о разнообразии человеческого творчества.

На основании проведенного анализа можно сделать следующие выводы:

1. Технология проектирования графической символики может быть представлена в виде системно-деятельностной модели, которая визуально выглядит как взаимосвязанные процессуальные блоки: осознание проблемой ситуации, концептуальное проектирование, художественно-образное проектирование, функционирование символики.

2. Процессуальные блоки, отражающие циклический характер проектирования, акцентируют внимание на основных этапах деятельности дизайнера, обеспечивая оптимизацию его усилий, что соответствующим образом отражено в модели, где они создают своеобразное «поле», условия функционирования дизайнера.

Литература

1. Бейтман С. Символ / Стивен Бейтман, Ангус Хайленд; пер. с англ. Е. Карманова. – СПб.: Питер, 2012. – 296 с.: ил.
2. Елисеенков Г. С., Мхитарян Г. Ю. Дизайн-проектирование: учеб. пособие для обучающихся по направлению подготовки 54.04.01 «Дизайн», профиль «Графический дизайн», квалификация (степень) выпускника «магистр». – Кемерово: Кемеров. гос. институт культуры, 2016. – 150 с.: ил.

References

1. Beytman S. Simvol / Stiven Beytman, Angus Khaylend; per. s angl. E. Karmanova. – SPb.: Piter, 2012. – 296 s.: il.
2. Eliseenkov G. S., Mkhitaryan G. Yu. Dizayn-proektirovanie: ucheb. Posobie dlya obuchayushchikhsya po napravleniyu podgotovki 54.04.01 «Dizayn», profil' «Graficheskiy dizayn», kvalifikatsiya (stepen') vpusknika «magistr». – Kemerovo: Kemerov. gos. institut kul'tury, 2016. – 150 s.: il.

ПРОЕКТИРОВАНИЕ ВИЗУАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

Юрьева Елена Олеговна, магистрант факультета визуальных искусств, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: jazzmelody@gmail.com

С ростом объема информации и ее скорости обмена визуализация выходит за пределы сферы художественного творчества. Поэтому современная ситуация возрождает интерес к исследованию визуально-художественных образов.

Целью работы является исследование понятий визуального и художественного образов и процесса их создания.

Результатом работы стало создание схемы-классификации художественных образов в различных видах искусства. В зависимости от принадлежности к тому или иному направлению искусства, автором были выделены такие виды художественного образа, как визуальный, звуковой, словесный, пластический и пантомимический образы.

Исходя из этого, можно сделать вывод, что проделанная работа имеет значимость для теории и практики дизайна, так как, несмотря на то, что визуально-художественные образы уже не раз становились предметом исследования теоретиков и практиков искусств, еще не было создано классификации художественных образов для разных видов искусства. Прделанная работа способствует уточнению понятийного аппарата, внесению четкости в определения художественного, визуального и визуально-графического образов, а создание классификации обогатит теорию дизайна и искусства по данной теме.

Ключевые слова: проект, проектирование, образ, визуализация, художественный образ, визуальный образ, визуально-графический образ, дизайн, искусство.

DESIGNING VISUAL AND ARTISTIC IMAGES IN GRAPHIC DESIGN

Elena Ol. Yuryeva, master student, Faculty of Visual Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: jazzmelody@gmail.com

With the growth of the volume of information and its speed of exchange, visualization goes beyond the sphere of artistic creativity. Therefore, the current situation revives interest in the study of visual and artistic images, their appearance and design.

The aim of the study is to consider the concept of the visual and artistic image and the process of their creation.

The result of the work was the creation of a scheme for the classification of artistic images in various forms of art. Depending on their belonging to this or that direction of art, the author singled out such types of artistic image as visual, sound, verbal, plastic and pantomimic images.

Thus, it can be concluded that the work done is significant for the theory and practice of graphic design, since despite the fact that the visual and artistic images have more than once been the subject of research by art theorists and practitioners, there has not yet been a classification of artistic images for different kinds of art. The work done contributes to clarifying the conceptual apparatus, introducing clarity in the definition of artistic, visual and visual-graphic images, and the creation of a classification will enrich the theory of design and art on this theme.

Keywords: project, designing, image, visualization, artistic image, visual image, visual and graphic image, design, art.

С древнейших времен визуальная информация используется и воспринимается людьми. Художественные образы, воплощенные в визуальной форме, помогают человеку выражать мысли, делиться ими и облегчают процесс понимания и узнавания чего-то нового. Однако в современном мире появляется множество технических новинок, увеличивается объем передаваемой информации и скорость обмена ею. Визуализация информации выходит на новый уровень, становясь не только сферой художественного творчества, но и эффективным механизмом воздействия на массы. Тот или иной визуальный образ, обращенный на человека, способен повлиять на него и вызвать необходимую реакцию. Поэтому становится особенно важным изучение визуально-художественных образов.

Их исследованию посвящено множество публикаций и других литературных источников. Однако в отечественной и мировой теории дизайна все еще нет четкого разделения и классификации понятий визуального,

художественного и визуально-графического образов. Сейчас продукты графического дизайна можно встретить повсюду в нашей повседневной жизни. Поэтому данное исследование, посвященное проблеме визуально-художественных образов, является актуальным и значимым для общества.

Целью данной работы является исследование понятий визуального и художественного образов и процесса их создания. Были поставлены такие задачи, как:

1. Исследование теоретического материала об особенностях художественного образа.

2. Исследование визуализации художественных образов, ее возникновения и этапов развития.

3. Проведение анализа практики проектирования и изучение артефактов по выбранной теме исследования.

В своей работе автор использовал метод анализа документов по выбранной теме, изучив публикации и источники теоретиков дизайна. Также был использован метод терминологического анализа, так как автором были изучены различные определения художественного, визуального и визуально-графического образов.

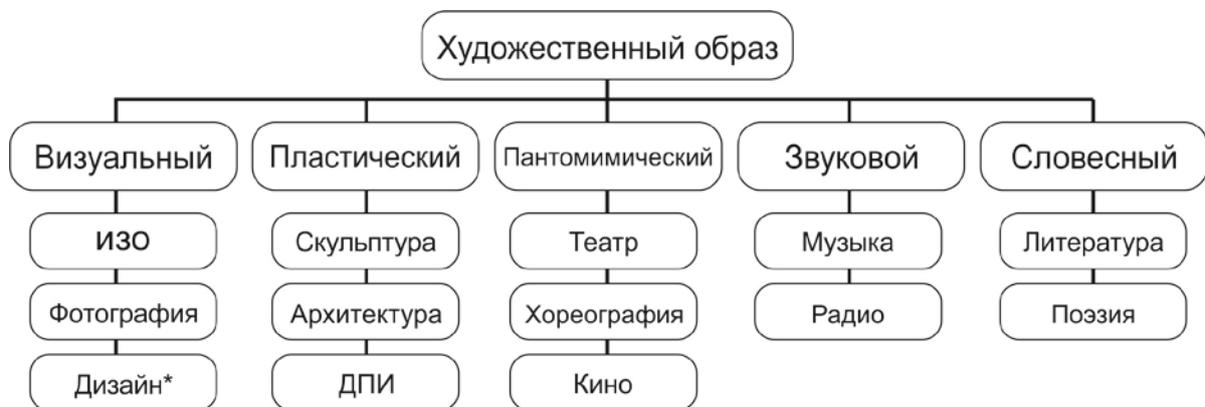
Приступая к анализу теоретических источников по теме проекта, прежде всего обратимся к понятию «художественный образ» и рассмотрим его определение в различных источниках. В отечественных словарно-энциклопедических изданиях художественный образ определяется либо как всеобщая категория художественного творчества; это присущий искусству способ воспроизведения жизни путем создания эстетически воздействующих объектов [4, с. 239], либо как форма отражения (воспроизведения) объективной действительности в искусстве с позиций определенного эстетического идеала [2, с. 119], а также как наглядное выражение идеи при помощи средств искусства [3, с. 330].

Таким образом, можно отметить, что художественный образ – это элемент или часть произведения, обладающая самостоятельным содержанием; это и форма художественного мышления, и способ освоения мира, существования и общения в искусстве.

Для создания художественного образа любому художнику – будь то живописец, писатель, поэт, режиссер или балетмейстер – необходимо воспользоваться средствами своего искусства, чтобы достичь особенного – обобщенного художественного отражения действительности.

Из вышесказанного очевидно, что как категория художественный образ очерчивает все виды искусства и по-разному существует в них. Потому автор счел необходимым изучить также его особенности в зависимости от принадлежности к тому или иному виду творческой деятельности.

Автор проанализировал черты художественного образа в различных видах искусства и на основе этого разработал представленную ниже схему, наглядно демонстрирующую его виды (рис. 1). В зависимости от материалов и средств выражения в разных видах искусства различают словесный, звуковой, пластический, пантомимический и визуальный образы.



*Дизайн – визуально-графический образ

Рисунок 1. Виды художественных образов

Теперь рассмотрим приведенные виды художественного образа в различных искусствах более подробно.

В качестве характерной особенности звукового художественного образа можно назвать отсутствие конкретной жизненной предметности. Музыка ничего не изображает, но при этом создает особый предметный мир, мир музыкальных звучаний, восприятие которого способно найти отклик у зрителя и сопровождается глубокими переживаниями.

Создание пантомимического художественного образа означает выражение в постановке или танце действия, характера, чувств, определенной идеи. Представление, лишённое образности, сводится к голой технике, к бессмысленным комбинациям движений. В образном же представлении техника одухотворяется, становится выразительной и помогает раскрытию содержания.

Пластический образ представляет собой организацию материала в трехмерном пространстве при отображении предметов, форм и явлений окружающего мира, которая несет в себе элементы идейного смысла произведения.

Словесный художественный образ – это конкретная и в то же время обобщенная картина человеческой жизни, изображенная в произведении, которая создана с помощью вымысла и имеет эстетическое значение. Писатель или поэт, изображая жизнь, выражает свои мысли о ней, раскрывает при помощи образов свое отношение к поведению людей в различных обстоятельствах, к явлениям природы и, показывая их в произведении, стремится вызвать такое же отношение к ним у читателя.

Но наиболее важен для данного исследования, конечно, визуальный художественный образ. Это выраженный в видимой форме образ художественный. Восприятие визуального образа происходит под влиянием самых разнообразных факторов, играющих немалую роль в варьировании результатов отражения, и носит исключительно субъективный характер. Это результат работы сложной системы, включающей в себя зрение, мозг, психику и культуру, выступающую в качестве преломляющей линзы. В пространстве культуры всегда присутствуют визуальные образы, которые являются заменителями реальности, под давлением которых может находиться человек. Новый образ взаимодействует с уже имеющимися в памяти у индивида, с установками различного характера, и в результате их взаимовлияния формируется субъективная репродукция воспринимаемого. Вступающему в контакт со зрителем образу не избежать подобной трансформации. Соответствие визуального образа и объекта отражения может быть изоморфным, когда изображение объекта является точным, или символическим, когда автор использует метафоричность, преувеличение и т. д.

Визуальный поворот в современной культуре иначе кодирует современного человека: теперь его внимание можно легко переключать с целого на фрагмент и обратно, что позволяет развить навык выстраивания причинно-следственных связей. Также визуальная культура является обогащением внутреннего мира человека визуальными образами, раскрывает способности к созданию собственных цельных истинных зримых объектов. В современной визуальной культуре образ экспрессивен, направлен на чувства, что позволяет развивать утонченное ощущение происходящих процессов в реальной жизни.

Следует заметить, что разделение образов в зависимости от видов искусства является условным и не всегда четким. Так, например, визуальные образы могут быть присущи и скульптуре, и кинематографу, но все же в большей степени они относятся к визуальным искусствам.

Что касается такого направления, как графический дизайн, то здесь художественный образ приобретает не просто визуальную, а визуально-графическую форму, поскольку при его выполнении используются графические средства выражения.

Визуально-графический образ – это сложноорганизованный знак, который включает в себя совокупность интеллектуальных, ценностных, этических и эстетических моментов, самоорганизующихся в сознании посредством ассоциативной связи.

В учебном пособии Г. С. Елисеенкова и Г. Ю. Мхитаряна визуально-графический образ определяется как результат визуального мышления, материально-знаковое отражение идеи в визуально-графической форме, результат визуализации идеи [1, с. 65–67].

Изучив понятия по теме работы, автор рассмотрел аналогичные проекты с визуализацией художественных образов, что позволило выделить несколько интересных примеров. В качестве одного из них можно назвать такой проект, как книга-раскраска «Архитектор между прочим». Как известно, работа дизайнера заключается в большей мере в выполнении проектов и заказов, и образы проектируются на основе определенного задания. Однако бывает и такое, что случайно созданные образы и иллюстрации перерастают в самостоятельный проект. Идея проекта книги-раскраски родилась случайно, когда один из дизайнеров рисовал на салфетке в кафе, ожидая встречи с заказчиком. В итоге было прорисовано и переведено в компьютерную графику двадцать три эскиза. Также было решено добавить второй блок, где были бы недорисованные дома, и пользователь мог доделать их исходя из собственных желаний и идей. Кроме того, была добавлена ключевая фраза «Книга, законченная на 5 %», придающая нужное настроение. Из нескольких проектов обложки был выбран один, сочетающий в себе раскрашенный в детском стиле дом с крышей, которую будто бы раскрасил взрослый. Таким образом, авторы указали на обширный возрастной диапазон целевой аудитории.

Еще одну интересную идею можно наблюдать в проекте Виктории Семукиной, которая создала плакат, отражающий художественные обра-

зы в литературе разных стран. Автором было создано двенадцать иллюстраций, каждая из которых сочетала в себе героев литературных произведений Италии, Северной Америки, Испании и др.

Художественные образы из литературных произведений можно не просто выразить в иллюстрациях, но и усилить, обратив их в игровую форму. Так, автором данного исследования был создан дизайн-проект визуально-графических карточек для игры «Мафия» по мотивам произведения Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Целью проекта стало привлечение внимания молодежи к произведениям классической литературы. В ходе игры зрители знакомятся с персонажами романа, сохраняя при этом некоторую вариативность событий, поэтому игра становится более захватывающей и непредсказуемой.

Автор проанализировал также проекты с использованием пластических образов. Один из интересных проектов, созданных самими дизайнерами, – книга «Звучит». Идея книги заключается в том, чтобы на основе различных иллюстраций продемонстрировать звучание тех или иных слов. В ходе работы над проектом было принято решение отказаться от иллюстративного изображения слов и использовать пластические образы, создавая необходимые элементы из бумаги. Этот проект еще раз показывает, что разделение художественных образов иногда довольно условно и в дизайне образ может быть визуально-пластическим и т. п.

Проведя анализ аналогичных проектов создания визуальных образов, можно выделить несколько особенностей. Следует отметить, что дизайнером создается множество эскизов, в которых он как можно полнее старается отобразить все аспекты выбранной темы. Среди проанализированных проектов можно нередко встретить такие, где используются разные виды художественного образа. Например, дизайн-проекты визуальных образов, созданные на основе литературных произведений и словесных художественных образов, и т. п. Также стало очевидно, что при визуализации художественных образов они могут принимать пластическую форму. Помимо этого, анализ показал, что множество проектов создается на компьютере. Это легко объясняется тем, что компьютерные технологии занимают значимое место в дизайн-проектировании, и созданные таким образом проекты легче изменить, подправить и подготовить для печати.

стули имеют ярко выраженный характер и легко отличимы от изделий других авторов. Они сделаны с большим вниманием к деталям, изукрашены тонким выпуклым узором, у большинства вещей есть стилизованные человеческие лица. Также она создает наборы тарелок с простым несимметричным орнаментом и большими локальными пятнами цветов. Для покраски выбирает гамму голубых, розовых, коричневых, серых и белых тонов. Мастер работала в частных керамических мастерских, а в настоящее время работает в домашних условиях. Пересмотрев пути сбыта своей продукции, она вышла на несколько интернет-площадок и быстро завоевала популярность среди ценителей ручного труда. Также она ведёт свой блог в Instagram. Керамистка не отказывается от традиционных форм сбыта изделий и сдает их в сувенирные лавки и магазины г. Кемерово.

Художник-керамист Волошина Анна из Новокузнецка работает в мастерской «NURA», где создаются эксклюзивные наборы гончарной посуды. Чайники и кружки, тарелки, кувшины покрываются цветным орнаментом глазурей и обрабатываются молочением. Изделия выполнены в приятной гамме тёплых цветов, приглушенных коричневым, они гармоничны внешне и удобны в использовании. Также в мастерской создают малую сувенирную пластику в виде животных-игрушек. Продукция рекламируется в социальной сети ВКонтакте, но мастера работают преимущественно на заказ.

Анастасия Болдырева ведет свою страницу в Instagram и группу в ВКонтакте. Начав работать совсем недавно, без профессионального обучения, она за год достигла хорошего уровня и продолжает самосовершенствоваться. Создает наборы посуды, мыльницы, сувениры и популярные сейчас вазы в виде гранатов. Умеет подать свои изделия в выгодном ракурсе, с акцентом на деталях. Работы однотонны или в очень простой гамме приглушенных природных цветов. Использует простые текстуры, отминки, технику сграффито.

Керамическая мастерская «КерАнника» в Кемерово образовалась после распада цеха «Мастерская керамики». Две девушки, выпускницы Кемеровского областного художественного колледжа (Шарапова Анна и Малёва Анна), занялись собственным бизнесом. Дают различные мастер-классы для всех желающих. Проводят как групповые, так и индивидуальные занятия. Также предлагают приобрести у них уже готовую глину и провести обжиг изделий.

Студия керамики «Волшебный круг» в деревне Сухово приглашает к себе посетителей в выходные. Мастер Анна Ударцева проводит также выездные мастер-классы на фестивалях Кемеровской области. Посетители создают изделия как ручным, так и гончарным способами.

Эти мастера ведут свои страницы в социальных сетях, участвуют в различных фестивалях и тематических продажах. Активная реклама, обновление новостей, различные акции позволяют им не ослаблять интерес к своему творчеству.

Кроме того, благодаря участию в фестивалях и выставках, мастера могут найти полезные деловые связи с различными музеями. Например, в Чебулинском районе, где проводятся археологические раскопки, продаются сувениры именно с тематикой местных динозавров. С Чебулинским районным краеведческим музеем работает художник-керамист Агеева Татьяна. Она создает свистули и окарины в виде стилизованных динозавров, трилобитов и сибирских зверей. Использует приглушенную гамму акриловых красок коричневых, золотых, синих оттенков с белой отводкой. Также делает сувенирные тарелки, плитки-панно с ручной росписью и различные магниты и подвески с изображениями динозавров.

В Таштаголе, где находится горнолыжный комплекс Шерегеш, туристы приобретают сувениры соответствующей тематики. Это в первую очередь любые изображения Йети, горы Шерегеш и зимних пейзажей. В Таштаголе работает семья Варгановых – Ирина и Аркадий. В собственном доме они организовали художественную мастерскую. Аркадий создает кумганы, фляги из белой и красной глины. Их отличает яркий этнический облик, использование в оплетке настоящей кожи и меха. Ирина делает небольшие камерные сувениры – фигуры кукол, колокольчики. Её работы изобилуют гаммой красок, отличаются простотой и сказочностью.

Также стоит упомянуть музей-заповедник «Томская Писаница», в котором можно приобрести сувениры с изображениями петроглифов и различные вещи этнического характера. Здесь в летне-осенний период работает художник-керамист Носова Елена. В последние два года её производство этнической бижутерии, магнитов, интерьерных предметов разрослось до массового производства. Изредка на «Томской Писанице» появляются в продаже декоративные изделия авторства Балаганской Елены, отличающиеся особенной художественностью и образностью. Это колокольчики и фигурки, визитницы в виде динозавров, наборы рун и раз-

личные подвески, несущие в себе сакральный смысл. Некоторое время в музее-заповеднике продавались изделия Куценко Нины, выпускницы Кемеровского областного художественного училища. Особо стоит отметить её свистули в виде шаманов и сказочных сибирских зверей.

Исходя из результатов анализа творческо-предпринимательской деятельности мастеров в Кемеровской области, можно выделить ряд как отрицательных, так и положительных моментов. Например, к проблемам можно отнести слабый спрос на авторские керамические изделия. Это связано с присутствием на рынке дешевого товара с поточным производством. Мастера же не могут позволить себе продавать ручной труд за бесценок. Также особой проблемой является слабая правовая и налоговая грамотность художников.

Из положительных моментов можно отметить относительную доступность любых материалов и технического оборудования. Сейчас можно свободно приобрести через Интернет в специализированных магазинах всё необходимое для работы художественной мастерской декоративно-прикладного искусства как российского, так и зарубежного производства.

Тематические выставки-продажи, фестивали, акции, которые активно проводятся в последние годы в Кузбассе и в регионах России, пробуждают интерес у населения к изделиям ручного труда. Многих привлекает возможность попробовать сделать изделие самостоятельно на мастер-классах. Распространение информации о таких мероприятиях всё чаще происходит по социальным сетям. Эти же сети способствуют рекламе авторских изделий в более широком диапазоне, формируя новую модель продаж.

Литература

1. Акинфеева И. И., Железняк О. Е. Сувенир как феномен культуры: специфика и классификационные признаки // Вестник ИрГТУ. – 2015. – № 5(100). – С. 305–314.
2. Рудич Л. И. Организационно-экономические аспекты регионального развития декоративно-прикладного искусства, народных промыслов и ремесел: моногр. / Л. И. Рудич; под науч. ред. Е. Л. Кудриной. – Кемерово, 2008. – 162 с.
3. Корнеева Е. В., Чернова Н. Н., Борисова Н. Ф. Место действия – провинция: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. // Красноярский государственный художественный институт. – 2017. – С. 188–194.

References

1. Akinfeeva I. I., Zheleznyak O. E. Suvenir kak fenomen kul'tury: spetsifika i klassifikatsionnye priznaki // Vestnik IrGTU. – 2015. – № 5(100). – S. 305–314.
2. Rudich L. I. Organizatsionno-ekonomicheskie aspekty regional'nogo razvitiya dekorativno-prikladnogo iskusstva, narodnykh promyslov i remesel: monogr. / L. I. Rudich; pod nauch. red. E. L. Kudrinoy. – Kemerovo, 2008. – 162 s.
3. Korneeva E. V., Chernova N. N., Borisova N. F. Mesto deystviya – provintsiya: mat-ly Vseros. nauch.-prakt. konf. // Krasnoyarskiy gosudarstvennyy khudozhestvennyy institut. – 2017. – S. 188–194.

УДК 7.01+7.042

АРХАИЧЕСКИЕ НАСКАЛЬНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ЖИВОТНЫХ: ТВОРЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖНИКА

Ткаченко Андрей Викторович, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: andreitk64@gmail.com

Воронина Марина Сергеевна, ассистент-стажер 2-го курса, специальность «Мастерство декоративно-прикладного искусства и народных промыслов», Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: marina.voronina.1991@bk.ru

Актуальность темы исследования состоит в том, чтобы осветить иррациональные, чувственные методы познания, которые, по нашему предположению, в начале XXI века начинают особым образом влиять на процесс художественно-творческой деятельности. Суть этого влияния заключается в том, что некоторые художники, используя доступные им художественно-выразительные средства, ищут пути выхода из кризисной ситуации постмодернизма, в которой оказалось изобразительное искусство. Цель данного исследования – обзор и краткий анализ ряда произведений живописи и графики, принадлежащих художникам Кемеровской области и Алтая, которые можно отнести к современному направлению

неоархаики. Исследование произведено на основании визуального анализа подлинных произведений, материалов информационно-телекоммуникационной сети Интернет и электронных текстовых данных. В итоге удалось установить, что абстрактное искусство, которое в начале XX века в результате своего развития пришло к чисто формалистическому эксперименту, в настоящее время может стать актуальным в творчестве современных художников.

Ключевые слова: постмодернизм, абстрактное искусство, первобытное искусство, петроглифы, архаика, неоархаика, иррациональные методы познания, историко-культурное наследие.

ARCHAIC ROCK CARVINGS OF ANIMALS: A CREATIVE VIEW OF A MODERN ARTIST

Andrey V. Tkachenko, Candidate in Art History, Associate Professor, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: andreitk64@gmail.com

Marina S. Voronina, assistant trainee of the 2nd year, specialty “Mastery of decorative and applied arts and crafts”, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: marina.voronina.1991@bk.ru

The authors consider irrational and sensory methods of cognition. Also the authors prove that at the beginning of the XXI century the above-mentioned methods influenced the process of artistic and creative activity. The essence of this influence lies in the fact that some artists, using the artistic and expressive means available to them, look for the ways out of the postmodernism crisis. The purpose of this study is to review and briefly analyze a number of paintings and drawings by artists of the Kemerovo region and Altai, and which can be considered as neo – archaic trend. In addition, the authors use a visual analysis of original works, materials of information and telecommunication network “Internet” and electronic text data in their study. As a result, the authors state that abstract art, which in the early of the XX century, as a result of its development, came to a purely formalistic experiment, can now become an actual artistic and expressive means in the work of modern artists.

Keywords: postmodernism, abstract art, primitive art, petroglyphs, archaic, neo-archaic, irrational methods of cognition, historical and cultural heritage.

Одной из черт, характеризующих творчество художников настоящего времени, которое чаще всего называют эпохой постмодернизма, является обращение к образам первобытного искусства. На этом пути мастера отходят от принципов классического искусства, прибегая к композиционным построениям и художественным приемам абстрактного искусства. Это обусловлено, с одной стороны, тем, что первобытное искусство само по себе абстрактно. С другой стороны, содержание, смысл и побудительные мотивы первобытных художников остаются не вполне ясными. С точки зрения искусствоведческого анализа, исследовать наскальные изображения достаточно сложно, поэтому их изучением занимаются в основном историки, философы, археологи, то есть представители научного метода познания. И чувственная, иррациональная часть вопроса остается в стороне от их профессиональных интересов.

К числу наиболее известных в нашей стране исследований периода 2-й половины XX века, посвященных первобытному искусству, относятся труды А. А. Формозова «Памятники первобытного искусства на территории СССР», В. Б. Мириманова «Первобытное и традиционное искусство» в серии «Малая история искусств» и книга А. Стоикова «Критика абстрактного искусства и его теорий», где затрагивается вопрос взаимодействия первобытной абстракции и современного абстрактного искусства. Вопрос этот является актуальным в настоящее время, так как за ним скрывается проблема путей дальнейшего развития искусства. Ведь постмодернизм, по сути, пришел к отрицанию всего предыдущего художественного опыта, накопленного человечеством.

В последнее время стали появляться публикации, в которых предпринимаются попытки разобраться в творческих взаимоотношениях современных мастеров живописи и других видов изобразительных искусств с наследием первобытных художников. Так, Е. Ф. Леванова отмечает: «Представители искусства XX века не раз черпали вдохновение в абстрактных (схематичных и пиктографических) произведениях первобытного художника, чьи художественные цели, к сожалению, останутся навсегда для нас загадкой. В настоящее время искусствотворчество находится в переходной стадии: расставаясь с постмодернистскими идеалами, оно ищет новые концепции, оставляя нам спорный, трудный и запутанный мир абстрактных мотивов и символов» [3, с. 12]. Ключевое утверждение здесь то, что «искусствотворчество» в настоящее время находится в переходной стадии, то есть в процессе поиска, который должен привести

к становлению новых стилистических форм и которые уже, возможно, зарождаются у нас на глазах. И далее автор развивает свою мысль, говоря о том, что «...отказ художников современности от классических устоев и правил объясняется их желанием вернуться к истокам культуры и попытаться увидеть новые пути развития художественной жизни. Современный художник задается вопросом: “А есть ли другой путь у искусства, нежели существующий много столетий и направленный на оттачивание художественного ремесла?”» [3, с. 16]. Можно допустить, что один из вариантов ответа на него находится в области иррационального, чувственного познания объектов первобытного искусства. Иначе говоря, в творческой практике художников, обращающихся к древнему наследию.

Почему художники обращаются к искусству древних? Почему это искусство так актуально и притягательно для художников конца XX – начала XXI века? Этими вопросами задается научный сотрудник историко-культурного и природного заповедника «Томская Писаница» Е. А. Демидова. Она, в частности, отмечает: «Для многих художников увлечение историко-культурным наследием привело к сложению нового направления в профессиональном изобразительном искусстве, которое принято называть архаикой». И далее: «Археарт охватил немало ищущих художников. У них появились две очень важные тенденции – освоения художественного наследия и интерес к национально-культурным традициям, что непосредственно связано с процессами возрождения этнических культур, возвращение к утраченным ценностям традиционного мировоззрения» [2, с. 93]. Утраченные ценности традиционного мировоззрения означают отказ от коллективного бессознательного, потерю безусловной веры в красоту, гармонию и правильность мироустройства. Являясь «нервом общества», ищущие художники одними из первых откликаются на кризисную ситуацию, в которой находится современная художественная культура.

В то время как исследователи ставят теоретические вопросы, практикующие художники Кемеровской области и Алтая представляют примеры своего отношения к данной проблеме. Рассмотрим некоторые современные произведения живописи и графики, которые затрагивают тему историко-культурного наследия и первобытной абстракции.

Разнообразный подход к теме демонстрируют произведения Е. Н. Юмановой. Реалистическая трактовка изображения лося в картинах «Томская Писаница» и «Легенда писаных скал» соседствует с прямым

цитированием наскальных рисунков, представляющих образ этого же животного. Возможно, этот несколько упрощенный подход рассчитан на более поверхностное и быстрое восприятие. В целом реалистическая трактовка, как жизнеподобное изображение, не исчезла из современной художественной практики, но включение в композицию элементов цитирования свидетельствует о влиянии на творчество художника культуры постмодернизма [5].

Совсем другое впечатление оставляет «Время волков», где злое, угловатые силуэты зверей не оставляют сомнения в том, что художник творил, вдохновляясь петроглифами. Здесь можно усмотреть остро-социальный контекст, представленный иносказательно. Так, обращаясь к историко-культурному наследию прошлого, автор представляет свой взгляд на социальные проблемы современной цивилизации [5].

Ещё одно произведение Е. Н. Юмановой «Бег волчицы» максимально приближается к абстракции, если не считать орнаментальной полосы из фигурок бегущих зверей. Но и сама по себе орнаментальная полоса тоже является элементом абстракции. Внесение приема мультипликации, показывающего движение, в сочетании с геометрическими мотивами также вполне укладывается в рамки художественных представлений постмодернизма [5].

К направлению неоархаика также обращается Э. В. Сурнина. Её картины «Голос безмолвия», «Мелодия писаных скал», «Всадники Укока» представляют сложные тексты мифологизированного характера, которые требуют от зрителя определенной подготовки и немалых усилий для прочтения, и в этом случае он становится в какой-то мере соучастником творческого процесса [6].

Представим возможный вариант прочтения такого текста на примере картины «Голос безмолвия». Судя по названию, здесь изображен первоначальный этап сотворения мира, как его представляет художник. В Евангелии от Иоанна об этом сказано: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». В подтверждение этого в левой части картины отчетливо видны некие знаки, напоминающие буквы, которые складываются в слова. Сам же Бог-Творец изображен в виде символа птицы, окруженной божественным светом. Только после осознания этого возможно дальнейшее чтение текста, представляющего сложную символику, охватывающую все сущее на земле, среди которой видны и петроглифы, изображающие лосей. При этом, находясь на переднем плане,

они в то же время остаются в тени, не отвлекая внимания от главного смысла, заключенного в названии. Как видим, используя наряду с мифологией тему символики древних наскальных изображений, современный художник предлагает свое актуальное видение сложных вопросов, касающихся мироздания. Приведенные здесь произведения Э. В. Сурниной в основном остаются в рамках фигуративного искусства.

Алтайский художник С. В. Дыков, обращаясь к историко-культурному наследию древности, пользуется средствами абстрактного искусства. Его работы представляют пример взаимодействия первобытной абстракции с формами современного абстрактного искусства. В картине «Как появились горные люди» он обращается к той же теме первоначального акта творения, что и предыдущий автор, используя символ птицы. Птицеподобные символы имеют космическое происхождение, а расположение их в круге означает первичную всеобъемлющую форму, за которой человек себя утрачивает и с помощью которой вновь себя обретает. В алтайской мифологии уделялось значение птицам, и рисунки с их изображением можно найти в петроглифах. Исследователь архитектурных мотивов и мифологических образов в современном изобразительном искусстве Алтая Н. Ю. Афанасьева так характеризует смысл творчества этого художника: «Уже давно утеряны знания о сути птицеподобных символов, утеряна память о культурном значении этих символов, но глубина памяти генов напоминает нам, кто мы, и на полотнах Сергея Дыкова эта тема ярко отображена посредством архитектурных мотивов» [1, с. 182].

Птицеподобные и зооморфные символы присутствуют во многих картинах С. В. Дыкова. Среди них «Детство богатыря Ирбизека», «Кам и его духи», «Обрывок шаманской сети» и другие [4]. Обращает внимание то, что художник создает достаточно большое количество графических и живописных работ. При этом характерная черта его творчества заключается в том, что большинство работ выглядят, как абстракция. Такой неутомимый творческий поиск, которым он занимается уже более сорока лет, позволяет предположить особый побудительный мотив. Этот мотив может состоять в том, чтобы, используя иррациональные, чувственные методы познания, которые сопровождают художественно-творческую деятельность, постараться понять механизмы процессов мироздания. Его произведения не могут быть восприняты упрощенно, как некая абстракция, созданная в соответствии с композиционными законами и цвето-

вой гармонией, в духе этнокультурной стилистики. Это на самом деле попытка разобраться в тайнах мироздания, предпринятая художником, которого подвигают, как принято считать, высшие силы, называемые вдохновением. Как Создатель творит Вселенную и составляющую её миры в соответствии с точно определенными законами, так же и художник старается следовать его примеру, применяя доступные ему методы. Убрать те или иные элементы, поменять их местами – и гармония распадется, уступив место хаосу, смысл исчезнет.

История изобразительного искусства новейшего времени знает немало примеров использования иносказательной символики для раскрытия больших и сложных, порой трагических тем. Достаточно вспомнить «Гернику» Пикассо или «Осенний каннибализм» Сальвадора Дали. При этом надо понимать, что на создание данных произведений художники вдохновлялись значительными событиями, но имеющими узкую направленность, касающуюся гражданской и Второй мировой войны на территории Испании. Можно также привести произведения представителей русского авангардизма начала XX века, но рамки данной статьи не позволяют дальше развивать исследование в этом направлении. Здесь можно обратить внимание на то, что к темам, затрагивающим вопросы мироздания, изобразительное искусство стало приближаться на рубеже XX–XXI веков.

Подводя итог предпринятому обзору, можно сделать вывод о том, что в художественной среде Кемеровской области и Алтая есть представители (мы называем их «ищущие художники»), чье творчество задает возможное направление развития изобразительного искусства в XXI веке. При этом творчество одних вполне укладывается в широкие рамки постмодернизма, а другие возвращаются к языку абстрактного искусства, вкладывая в него новый смысл.

Литература

1. Афанасьева Н. Ю. Архитепические мотивы живописных произведений Сергея Дыкова [Электронный ресурс] // Известия Уральского государственного университета. – Сер. 2: Гуманитарные науки. – Электрон. текстовые дан. – Екатеринбург, 2006 – Т. 47. – № 12. – С. 179–184. – URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/23267/1/iurg-2006-47-20.pdf> (дата обращения: 26.09.2019).
2. Демидова Е. А. Сюжеты первобытного искусства в творчестве кузбасских художников // История и культура народов Юго-западной Сибири

- и сопредельных регионов (Казахстан, Монголия, Китай): мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. – Горно-Алтайск: Изд-во РИО Горно-Алтайского гос. ун-та, 2014. – С. 91–95.
3. Леванова Е. Ф. Первобытная абстракция и искусство пост эпохи – две стороны культуры // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2014. – № 3 (15). – С. 12–17.
 4. Новокузнецкий художественный музей. Дыков Сергей Владимирович [Электронный ресурс]. – URL: <http://artkuznetsk.ru/kollekcia/grafika/sibir/dykov> (дата обращения: 26.09.2019).
 5. Сайт международного творческого объединения «Содружество» [Электронный ресурс]. – URL: http://sodruzhestvo.raznotsvetje.ru/?page_id=430 (дата обращения: 24.09.2019).
 6. Эльвира Владимировна Сурнина [Электронный ресурс]. – URL: <http://museum.kemsu.ru/pics/novosti/surnina.htm> (дата обращения: 24.09.2019).

References

1. Afanas'eva N. Yu. Arkhitekicheskie motivy zhivopisnykh proizvedeniy Sergeya Dykova [Elektronnyy resurs] // Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. – Ser. 2: Gumanitarnye nauki. – Elektron. tekstovye dan. – Ekaterinburg, 2006 – Т. 47. – № 12. – S. 179–184. – URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/23267/1/iurg-2006-47-20.pdf>. (data obrashcheniya: 26.09.2019).
2. Demidova E. A. Syuzhety pervobytnogo iskusstva v tvorchestve kuzbasskikh khudozhnikov // Istoriya i kul'tura narodov Yugo-zapadnoy Sibiri i sopredel'nykh regionov (Kazakhstan, Mongoliya, Kitay): mat-ly mezhdunar. nauch.-prakt. konf. – Gorno-Altaysk: Izd-vo RIO Gorno-Altayskogo gos. un-ta, 2014. – S. 91–95.
3. Levanova E. F. Pervobytnaya abstraktsiya i iskusstvo post epokhi – dve storony kul'tury // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie. – 2014. – № 3 (15). – S. 12–17.
4. Novokuznetskiy khudozhestvennyy muzey. Dykov Sergey Vladimirovich [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://artkuznetsk.ru/kollekcia/grafika/sibir/dykov> (data obrashcheniya: 26.09.2019).
5. Sayt mezhdunarodnogo tvorcheskogo ob'edineniya «Sodruzhestvo» [Elektronnyy resurs]. – URL: http://sodruzhestvo.raznotsvetje.ru/?page_id=430 (data obrashcheniya: 24.09.2019).
6. El'vira Vladimirovna Surnina [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://museum.kemsu.ru/pics/novosti/surnina.htm> (data obrashcheniya: 24.09.2019).

СКУЛЬПТУРА ИЗ ДЕРЕВА: ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ

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

Миненко Людмила Владимировна, кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: minenko-ludmila@mail.ru

Целью статьи является выявление особенностей художественной обработки при выполнении произведений скульптуры из дерева. Статья основана на личных наблюдениях и опыте создания скульптурных произведений из разных пород дерева, полученном в процессе собственной творческой деятельности, а также на примерах мастеров, работающих над скульптурными композициями.

Ключевые слова: скульптура из дерева, обработка дерева, способы защиты скульптуры.

WOOD SCULPTURE: THE FEATURES OF ART PROCESSING

Valeriy V. Treska, Associate Professor, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: dpi@kemguki.ru

Ludmila V. Minenko, Candidate in Cultural Studies, Associate Professor, Head 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 issues of art processing while creating wood sculptures. The authors describe their own observations and experience of creating sculptural works of different wood species. Also, the authors give the examples of the masters' working on sculptural compositions.

Keywords: wood sculpture, wood processing, methods of sculpture protection.

Скульптура из дерева – это искусство создания объемных художественных произведений путем резьбы, лепки или высекания. Она одноцветна и неподвижна, но волнует не менее, чем другие виды искусства. Сила ее в лаконичности языка, в отказе от излишней детализации. Скульптурный образ создается посредством пластического изображения. Языком пластики в скульптуре выражаются идеи, чувства и мысли. Успех сопутствует скульптору только в том случае, если он пристально изучает жизнь, ибо только в самой жизни можно найти нужную тему, нужный материал, позволяющий придать произведению правдивость и убедительность.

Дерево изначально являлось для человека материалом и средством самовыражения. Наряду с примитивными предметами быта появлялись и простейшие украшения, знаки культа, деревянные изображения божеств. У человека была потребность запечатлеть моменты охоты или рыбной ловли. Наряду с такими материалами, как камень, кость, кожа, металл, применялось и дерево. Но, в отличие от твердых материалов, дерево имеет свойство со временем разрушаться, особенно на открытом пространстве, где на него влияют и дождь, и мороз, и ветер, и солнце. Именно поэтому изделия из дерева предназначались для интерьеров, а те, что находились в экстерьере, подвергались всевозможной защите, в том числе так называемому «вощению». В отличие от скульптур, выполненных из других материалов, деревянная скульптура зачастую «кроется» в самой природе дерева.

Каждая порода дерева имеет свои неповторимые свойства и особенности при обработке. Имеет значение плотность и цвет, а годовалые кольца смолистых пород при правильной обработке дают неповторимый эффект и красоту. Даже сучки у дерева в декоративной скульптуре могут стать незаменимым элементом задуманной композиции. В декоративных композициях часто используются наросты на березах – кап. Капы – это выпуклые наросты на стволах и прикорневой части деревьев. Капы образуются благодаря ненормальному разрастанию спящих почек под корой дерева. В основном наросты встречаются на березах, тополях, бузине. Реже они вырастают на других деревьях, например, на прикорневой части ели. Такой кап имеет характерное строение – вся его поверхность покрыта мелкими конусообразными выпуклостями, что придает ему сходство с ежиком. Древесина подобных наростов очень прочна, поэтому трудна в обработке. Но она не трескается и не коробится. Капы зачастую путают с другим видом наростов – свилеватостью, которая образуется под влиянием внешних причин (ветер гнет молодое деревце, после чего на стволе

образуется небольшая складочка, впоследствии превращающаяся в огромный нарост). Бывает, что свилеватость образуется из-за какого-то препятствия – забора, проволоки, которые мешают правильному росту дерева. В этом случае древесные волокна, искривляясь, обволакивают препятствие [3, с. 1]. Обладая витой структурой древесины и цветом от слоновой кости до шоколадного, кап при шлифовке становится просто янтарно-перламутровым. Капом отделяют деревянные шкатулки, столешницы, курительные трубки и т. д. Очень часто в капе скрыта почти готовая композиция, которую нужно только разглядеть и умело обработать. Природа преподносит нам такие чудеса в дереве, которые становятся загадкой не только людям, далеким от искусства, но и мастерам.

При выполнении скульптуры также используются мощные и витые корневища некоторых пород деревьев, из них художники, фантазируя, изготавливают декоративные кресла, столы, облицовку зеркал, выставочные художественные произведения. Помимо декоративного искусства, где используются все природные качества дерева, скульптор использует дерево как материал для создания композиций станкового характера, для которых подбирается определенная порода дерева заданного размера, длины, толщины, без сучков. В скульптурных композициях из дерева применяется клееный брус (под определенную композицию). Различные выносы и элементы будущего произведения доклеиваются, лишнее срезается и дорабатывается. Достоинство скульптурных работ из клееного бруса в том, что они не трескаются, потому что каждый брус имеет свою структуру, а в целом композиция состоит из множества структур.

Остановимся на скульптуре из целого куска дерева, который предпочитает большинство скульпторов. Для такого рода скульптур больше всего подходит комель, то есть часть дерева в 2–3 метра от корневища. В этой части почти любого дерева меньше сучков, а диаметр ствола больше. В таком случае скульптуру можно рубить довольно большую без дополнительных склеек – как из выдержанного сухого дерева, так и из свежеспиленного. При необходимости просушки заготовки чурки или бревна, их кладут обязательно в тень и в лежачем положении, предварительно положив брусочки на землю, а торцы заготовки обязательно заклеиваются бумагой в несколько слоев, ствол бревна освобождается от коры. В процессе творческой деятельности скульптору приходится работать и с сухим, и с сырым деревом, при этом есть свои плюсы и минусы. Сухое дерево пилится легче, но рубится труднее, мокрое же наоборот – рубится легче, пилится труднее. И в сухом, и в мокром материале нужно снять напряжение, то есть черновую обработку задуманного произведе-

ния, причем, выполнить это надо равномерно по всей работе. Все это облегчает равномерное высыхание, помогает избегать лишних трещин. Однако заметим, что трещины в деревянной скульптуре – закономерное явление. В некоторых работах трещины играют весьма положительную роль. Но при правильной сушке и хранении можно полностью избежать трещин, например, стягивать концы деревянной заготовки обручем или проволокой, густо посыпать солью, которая тянет влагу из дерева, просверливать отверстие по всей длине чурки, тем самым делая сквозняк. В некоторых случаях применяют нагревательные элементы для принудительного высыхания изнутри. Пролежавшее в соленой воде дерево приобретает свойство не трескаться при обработке и высыхании. Пример тому – мореные дубы из Финского залива. Дерево по своей природе – живой материал, и живым, по сути, остается, даже превращаясь в скульптурное произведение. Не раз случалось такое явление, когда образовавшиеся при работе трещины затягивались и исчезали вообще. Этому есть объяснение: дерево высохло и трещины затянулись. Есть наблюдения, когда сырое дерево вместо того, чтобы разбухнуть, трещит, а на полуготовой скульптуре, сухой, выдержанной около двух лет, вырастают грибы. Поневоле приходят мысли, что дерево дышит всю свою жизнь, до того как превратится в труху. Когда на выполненной скульптуре образовались не нужные по замыслу трещины и раковины, то существует возможность их залечить. Для этого из той же породы дерева или из того же бревна, что и скульптура, выстрагиваются клинышки по ширине щелей, «сажаются» на водостойкий клей строго по ходу волокон. Например, если трещина поперечного среза, то и клинышек должен быть выструган поперечного среза, повдольные щели заделываются повдольными клиньями. После высыхания клея выступающая часть клиньев срезается, а поверхность зачищается. Раковины от сучков, случайные срезы и небольшие щели могут быть заделаны специальной шпатлевкой для данной породы древесины. Для скульптуры пригодны почти все породы древесины, все зависит от того, какие виды деревьев растут в той или иной местности и какие творческие замыслы имеет мастер. Но в работе невозможно предугадать, какой подвох может преподнести выбранное дерево. На вид абсолютно здоровые березовые чурки в процессе работы могут обнаруживать в себе гнезда с гнильцой, и к этому надо быть готовым.

Обрабатывается дерево различными инструментами, и каждый заслуживает внимания на разных стадиях работы. Электропилы ускоряют работу на начальных стадиях, снимая большие объемы древесины, делают обрубочную черновую работу. Топор остается важнейшим инструмен-

том в обработке дерева, несмотря на технический прогресс. Если пила, даже самая совершенная, оставляет после спила поверхность рыхлой, то после удара топора на поверхности остается глянец, который можно оставлять, не обрабатывая, и остается великолепная, ни с чем не сравнимая фактура дерева. Лавируя в работе разными по размеру и массе топорами, силой удара можно добиваться больших результатов в процессе исполнения скульптурного произведения. Отметим, что лишь одним топором можно выполнить работу от начала и до самого завершения. Другим инструментом является стамеска. Дерево и стамеска в работе над скульптурой – понятия неотделимые. Привычно видеть деревянную скульптуру со следами стамески, которая оставляет характерную фактуру, свойственную только ей. Достаточно много видов стамесок используется в работе над скульптурой – от прямых, ложечкой, до клюкарз (изогнутая стамеска ложечкой). Она используется в тех местах, которые нельзя достать другими инструментами. Хороший сапожный нож – тоже незаменимый инструмент при обработке произведения из дерева, особенно на завершающей стадии, и применяют его по мягкому дереву (липа, кедр), а также в мелких деталях по твердому дереву (дуб, береза, груша). Применяется также и электроинструмент с различными фрезами и буравчиками, которые служат для нанесения фактуры на декоративные изделия. Доводку делают шлифовальной машиной или вручную наждачной бумагой.

Довольно часто скульптуру из дерева тонируют. Но если дерево чистое и тема «светлая», оставляют все как есть. Сама древесина – красивый материал, а некоторые породы деревьев (например, кедр) имеют свойство со временем темнеть, и чем дольше стоит скульптура, тем она темнее и красивее. Тонирование скульптуры необходимо в двух случаях: по замыслу автора для большего выявления объема и структуры дерева и для того, чтобы скрыть дефекты. В настоящее время появилось много мастик, морилок, различных тонировок. К ним необходимо относиться с осторожностью, испытав их свойства на черновиках-дощечках. Нужной тонировки можно добиться и масляной краской, разведенной жидко на разбавителе (скипидаре). После нанесения слоя тонировки поверхность протирается тряпкой. Верхние места высветляются, а в углублениях остается тонировка, тем самым изображение становится выразительнее. Готовую скульптуру обычно вошат, особенно если она подвержена воздействию открытого воздуха. Состав из воска или парафина, разведенного на скипидаре, втирается в древесину, тем самым забиваются поры, скульптура защищается от сырости, перемены температуры воздуха и т. д. После натирания появляется не дешевый лачный блеск, а благородный, слегка

матовый глянец. Для того чтобы научиться работать с деревом, необходима практика проб и ошибок, только тогда можно добиться диалога с деревом, потому что оно как живое. Скульптор в каждом бревне видит свою скульптуру, в то время как другие люди видят в нем просто дрова.

Приведем некоторые практические советы по изготовлению скульптуры из дерева.

Для небольшой фигурки из дерева материал нужно подготовить – промыть водой и отделить кору. Обломки, кора и даже щепки могут послужить для оформления декоративных композиций или понадобится при доработке деревянной скульптуры.

В процессе работы будет оставаться большое количество тонкой стружки и опилок – этот вспомогательный материал пригодится для ремонтных работ и реставрации деревянных скульптур как природная замазка трещин и отверстий. Необходимо смешивать с лаком опилки до тех пор, пока масса не станет вязкой, и после этого необходимо сразу заполнить отверстия. Не нужно делать слишком густую или наоборот, редкую замазку, так как работать с таким материалом будет неудобно.

Сушить заготовленный материал лучше в сухом теплом месте (можно занести в дом и обернуть полиэтиленом). Так можно защитить древесину от деформирования и появления трещин. В процессе работы отходы желательно сразу собирать в отдельную емкость и также хранить в сухом месте.

Для небольшой резной фигурки скульпторы рекомендуют использовать следующие породы дерева: яблоня, кипарис, береза, лещина (лесной орех).

Такие породы дерева, как самшит и палисандр (особенно черный) трудно обработать, поэтому новичку лучше работать с мягкими породами древесины. В редких случаях резчики по дереву порекомендуют новичкам работать с твердыми породами дерева, так как неточные движения на поверхности будут не столь заметны. А вот если «испортить» мягкий материал, то все неточные движения будут как на ладони.

Начинать нужно с карандаша и листа бумаги – сделать эскиз скульптуры.

Первый этап – это грубая обработка и «прорисовка» основной формы фигуры.

Второй этап – грубая обработка заготовки при помощи топора, а мелкие детали можно вырубить теслом. Сначала вырубается та часть, которая требует больше всего внимания, а потом восстанавливаются линии и прорисовываются штрихи.

Третий этап – вырубка четырех граней фигуры. Необходимо с помощью плотницкого инструмента «прорисовать» и разделить массивы – туловище, руки и ноги. Эту часть работы можно выполнить крупными стамесками.

Четвертый этап – обрезка и выполнение рельефа без мелких деталей. Важно «оживить» будущую фигурку и не упустить основные моменты. Детализировать и округлять скульптуру из дерева пока рано. Для работы необходимо использовать набор мелких стамесок и ножей-косяков.

Пятый этап – детализировка и округление скульптуры. Можно убрать грани и проработать мелкие детали – драпировку, черты лица, мех животных. Когда работа завершена, необходимо ошкурить фигурку наждачной бумагой и нанести тонкий слой подсолнечного масла. В отдельных случаях скульпторы по дереву советуют сварить вырезанную фигурку в масле. При нагревании растительное масло начнет полимеризоваться, и деревянная поверхность будет устойчива к влаге и загрязнениям. Этот совет касается только небольших деревянных скульптур.

Обработка скульптуры из дерева осуществляется в зависимости от материала покрытия, поэтому существует несколько способов финишной обработки скульптуры.

Рассмотрим подробнее каждый способ:

1. *Обработка скульптуры с использованием морилки.* Светлые породы дерева: липа, береза и клен нуждаются в тонировке. Можно достичь определенного цвета разными способами, в том числе и природным (как вариант – воспользоваться анилиновыми красителями), а можно приготовить морилку самостоятельно.

Как приготовить морилку:

- Морилка йодная. Маленький пластиковый стаканчик заполнить до половины водой. Добавить 3–5 капелек йода, перемешать. Попробовать на белой бумаге, какой получился оттенок: если слишком насыщенный, можно разбавить водой, слабый – добавить йод. Если покрыть изделие одним слоем, то получится красивый «медовый» оттенок, а если нанести 3–4 слоя, то получится цвет охры.

- Морилка из кристаллов марганца. Коричневую морилку готовят из воды и кристаллов марганцовки по такому же принципу.

- Морилка на спирту. Морилку на спирту готовят с использованием кофе (растворимого). В пластиковый стаканчик насыпать 1 ст. л. кофе и добавить столько же кипятка, залить спирт (половину стаканчика) и перемешать. Такая морилка пригодится для покрытия объемной резьбы, а для рельефных поверхностей она не подойдет.

2. *Обработка скульптуры с помощью покрытия лаком.* Существует несколько видов лаков для дерева: на масляной основе, нитро и пентафта-левый лаки. Основное условие при покупке лака – нужен только бесцвет-ный. Магазинные лаки очень густые, поэтому их нужно разбавлять растворителями до такой консистенции, как вода. Развести масляный лак можно только скипидаром, а нитролак – ацетоном. Небольшую фи-гурку из дерева можно целиком «искупать» в лаке, а большую скульптуру из дерева покрывают кисточкой.

3. *Обработка скульптуры маслом.* Масляной обработке подлежат вязкие и твердые породы дерева, например, груша, яблоня и береза. Ва-рить фигурки очень просто: налить в кастрюлю масло, поставить на огонь и через 5 минут, когда оно нагреется, опустить фигурку. Она будет пла-вать в масле. Если много небольших фигурок, то их лучше варить по от-дельности. Каждый раз масло нужно менять на свежее, иначе оно может загореться. Длительность обработки изделия зависит от желаемого оттен-ка, когда фигурка начнет темнеть, то ее можно извлекать. Обработанные маслом фигурки ошкуривают и полируют [2].

Таким образом, особенности художественной обработки дерева за-висят от многих аспектов: от размера скульптуры, от породы дерева соз-даваемой скульптуры, от необходимой цветовой тонировки и фактуры скульптуры и др. Скульптура из дерева, как и другие виды скульптуры, требует особых технологических процессов, предполагающих исполь-зование определенных инструментов, поэтапной обработки, способов защиты.

Литература

1. Дарбиньян А. Как сделать скульптуру из дерева [Электронный ре-сурс]. – URL: <https://s30893898787.mirtesen.ru/blog/43873368614/Kaksdelat-skulpt> (дата обращения: 01.07.2019).
2. Скульптура из дерева: тонкости изготовления [Электронный ресурс]. – URL: <http://vladzemstroy.ru/articles/94/7101/> (дата обращения: 01.07.2019).
3. Яковлева К. Г. Лесная скульптура. – М.: Лесная промышленность, 1988. – 216 с.

References

1. Darbin'yan A. Kak sdelat' skul'pturu iz dereva [Elektronnyy resurs]. – URL: <https://s30893898787.mirtesen.ru/blog/43873368614/Kak-sdelat-skulpt> (data obrashcheniya: 01.07.2019).

2. Skul'ptura iz dereva: tonkosti izgotovleniya [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://vladzemstroy.ru/articles/94/7101/> (data obrashcheniya: 01.07.2019).
3. Yakovleva K. G. Lesnaya skul'ptura. – M.: Lesnaya promyshlennost', 1988. – 216 s.

УДК 008

**ВЛИЯНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА РОССИИ
НА РАЗВИТИЕ ЖЕНСКОГО КОСТЮМА
В СОВРЕМЕННОЙ МОДЕ**

Миненко Людмила Владимировна, кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: minenko-ludmila@mail.ru

В статье рассматриваются такие виды декоративно-прикладного искусства, как вышивка, бисероплетение, роспись по ткани, кружевоплетение, внесшие значительный вклад в декор женского костюма.

Ключевые слова: костюм, украшения, современная мода, декор, кружево, ленты, бисер.

**INFLUENCE OF ARTISTIC HERITAGE OF DECORATIVE
AND APPLIED ART OF RUSSIA ON THE DEVELOPMENT
OF WOMEN'S COSTUME IN MODERN FASHION**

Ludmila V. Minenko, Candidate in Cultural Studies, Head of Department of Decorative and Applied Arts, Associate Professor, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: minenko-ludmila@mail.ru

In article types of arts and crafts, such as embroidery, beadwork, fabric painting, kruzhevopleteny which made the significant contribution to a decor of a women's suit are considered.

Keywords: suit, jewelry, modern fashion, decor, lace, ribbons, beads.

Велико художественное наследие декоративно-прикладного искусства России. Особенно ярко оно проявилось в народном женском костю-

ме, а сегодня отразилось и в современной моде. Народный костюм России является древнейшим видом народного декоративно-прикладного искусства. Женский костюм – источник вдохновения современного модельера – дизайнера. Сила притяжения народного костюма любой национальности – в функциональности и эстетике исполнения. Во второй половине XX века народный костюм стал предметом подражания фольклорного и этнического стилей. Вячеслав Зайцев взял за основу своих моделей форму русского сарафана, и получились нарядные платья. Модель под девизом «Рязань» получилась, благодаря традиционной расцветке женского национального костюма. Сегодня наступил конец механическому введению народных мотивов в современный костюм. Народный костюм словно ритм, мотив для композитора, который, по-своему аранжируя мелодию, добивается новой выразительности, нового содержания. Кристиан Диор (один из величайших модельеров мира, работающий во Франции) говорил, что национальные мотивы должны больше угадываться, чем акцентироваться. Ведь как только человек научился изготавливать одежду, он стал придумывать, как и чем ее украсить. С появлением кроеной одежды в XIII веке конструкция женского костюма стала стабильной. В настоящее время, как и ранее, декоративные элементы сохраняют свое значение, указывая на материальное положение, вкус, социальную принадлежность.

Ежегодно студентами кафедры декоративно-прикладного искусства выносятся на защиту темы выпускных квалификационных работ по реконструкции народного костюма, в которых выполняется декор в тех или иных техниках (вышивки, бисероплетения, кружевоплетения и др.) История русского народного сарафана как знаково-символического образа России и его бытование в современном мире рассматривается на студенческих научно-практических конференциях. Изучаются отдельные технологические приемы забытых декоративных вышивок.

Вышивка в костюме, наверное, является самым первым и древним декором старинной домотканины. Однако это был тогда не декор, а оберег, не случайный знак. Этот знак отгонял злых духов, приносил счастье и передавался от матери к дочери. Менялись узоры, качество тканей и нитей (золотые нити, серебряные, разноцветный шелк). Появилась техника шитья жемчугом, бисером и стеклярусом. Особенно богато расшивались церковные облачения и одежда знатных людей. Изначально вышивкой занимались женщины из знатных семей, однако с XVIII века – девушки-крестьянки. Национальная русская вышивка имела свои особенности. Прежде всего, это счетные швы и вышивка по выдергу красными и белы-

ми нитями. Постепенно вышивка разделилась на городскую и крестьянскую.

Отметим, что известные дизайнеры и дома моды используют ручную вышивку уже сотни лет. С ее помощью платье самого простого фасона становится визитной карточкой владелицы. Даже человек, который не разбирается в моде и техниках шитья, точно подтвердит, что платья с вышивкой выделяются на фоне остальных. Узор, созданный из мельчайших деталей, стежков, страз, сверкающего бисера или пайеток, украсит любую модель.

Широко распространённым был обычай надевать наряды, расшитые цветными нитями, бисером, камнями, золотом или серебром. Во времена фараонов вышивка бисером на платье считалась привилегией знатного сословия. В далёкие времена практически каждая женщина шила одежду для себя и своей семьи, это было её работой. Прошло много времени, и вышивание стало скорее хобби для прекрасной половины человечества, чем необходимостью. Сейчас снова вошли в моду наряды, украшенные вышивкой. Вышивка не теряет своей актуальности и в современной одежде, правда, теперь она чаще выполняется машинным способом.

Французское искусство вышивания шелковыми лентами распространилось в другие европейские страны, в том числе и в Россию. Цветочными узорами из ленточек в народном костюме России украшались рукава, шляпки, перчатки, воротнички, муфты, юбки, лифы. Расцвет вышивки шелковыми лентами пришелся на 70-е годы XIX века. В последние годы нашего столетия вновь наблюдается тенденция декорирования женского костюма шелковыми лентами.

Кружевоплетение в России выполняло утилитарную функцию и в то же время являлось произведением искусства. В нашей стране имеется несколько центров кружевоплетения, известных всему миру. Это Елец, Кириши, Вятка. Особо следует выделить цветное михайловское кружево. Но самым известным стало вологодское кружево, которое любят и ценят те, кто хотя бы однажды видел это великолепие. мода быстротечна, но есть вещи, которые существуют вне времени и моды. Вологодское кружево не теряет своей актуальности. Изящество плетеной нити не подвержено изменениям. Сегодня молодые кружевницы учатся плести замысловатые узоры точно так же, как это делали их прабабушки. Эти изделия поражают уникальностью, изысканностью и гармонией мотивов, впечатляют тончайшей ручной работой. В ассортименте современного вологод-

ского промысла – аксессуары для костюмов, воротники, вставки, пелеринны, жилетки, шарфы, косынки. Сейчас машины помогают нам во всем. Те, кто хранил когда-то в глубокой тайне секреты плетения кружева, и представить себе не могли, что наступит время, когда техника с легкостью научится справляться с узорами любой сложности. Однако то, что сделано вручную, никогда нельзя повторить в точности. В этом есть своя магия. Вот почему ручная работа ценится в наше время гораздо выше, чем прежде, так как несет частичку души самой кружевницы.

Многовековую историю имеет бисероплетение, рожденное в Древнем Египте. Роскошный бисер был настолько популярен, что им украшали не только одежду, но и обувь, кошельки и многие изящные вещи. В настоящее время украшать им платья, шубы, головные уборы, унты любят народы Крайнего Севера. Многие модницы с удовольствием покупают и носят эти изделия с бисерными отделками.

Батик – искусство росписи по ткани, зародившееся тысячи лет назад и не утратившее своего значения и по сей день. Роспись по ткани стала не просто ремеслом, а настоящим искусством, произведения которого и в наше время высоко ценятся и широко применяются как в одежде, так и в современном дизайне. Батик как вид декоративно-прикладного искусства был широко распространен в Китае, Индонезии, Японии, Индии, Африке, но лишь в XIX веке получил распространение в странах Европы и России. Для японского батика характерны мотивы природы: изображения деревьев, кустарников, цветов и птиц. Изучая техники художественной росписи по ткани, можно выделить: холодный батик, горячий батик, свободную роспись и др. Батик – роспись ткани своими руками с применением фиксирующих составов. Многие старинные орнаменты являют собой древние представления яванцев о мире. Наиболее интересны всевозможные мифологические изображения: будь то «Корабль мертвых», «Древо жизни», «Крылатый храм» [2, с. 74]. Национальной одеждой местных жителей были саронги – прототип современной юбки. На саронгах популярны были изображения окружающей природы. Не все традиционные символические орнаменты на одежде могли носить простые смертные. Орнаменты на одежде строго отслеживались государством, существовал особый набор орнаментов, которые дозволялось наносить на одежду только высокопоставленным людям, приближенным к султану. Примерами таких орнаментов могут послужить: язычок пламени, мифи-

ческая птица с распущенным хвостом, спиральная полоса, изображение старинного меча, священная гора на белом фоне. Ношение на одежде узоров придавало статус и защищало своего хозяина от различных невзгод, то есть служило неким магическим оберегом [2, с. 105].

Сегодня художественная роспись по ткани является полноценной частью художественной культуры. Данный вид декоративно-прикладного искусства широко применяется в нашей жизни. В технике батика можно создать неповторимые произведения искусства: одежду, платки, предметы интерьера и многие другие вещи. Искусство батика вряд ли оставит равнодушными того, кто хоть раз попробовал с ним соприкоснуться.

Подытоживая, отметим, что:

1. Как и в прошлом, сегодня опять актуальна многослойность костюма (жилет, надетый поверх блузы, а поверх жилета удлиненный жакет и т. д.).

2. Широкие рукава с прорезями для рук в верхней и легкой одежде.

3. Частота застежки на блузках, сарафанах, платьях в прошлом – сегодня не редкость.

4. Нагрудные украшения никогда не потеряют своей обереговой, декоративной и экономической функций в женском костюме. Как и прежде, это не только декор, но и индикатор стоимости, указывающий на материальное положение владелицы.

Литература

1. Вышивка лентами. Самые популярные и красивые образцы. – Минск: Харвест, 2010. – 256 с.
2. Вышивка золотом: история и технология [Электронный ресурс]. – URL: http://archvuz.ru/2007_1/16.
3. Ефимова Л. В., Белогорская Р. М. Русская вышивка и кружево. Собрание государственного исторического музея. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 272 с.: ил.
4. История вышивки бисером [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.livemaster.ru/topic/9727-istoriya-vyshivki-biserom>.
5. Кузнецова С. С. У истоков индонезийской культуры. – М.: Европа, 1999. – 233 с.
6. Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как исторический источник. – М.: Наука, 1978. – 45 с.: ил.

References

1. Vyshivka lentami. Samye populyarnye i krasivye obraztsy. – Minsk: Kharvest, 2010. – 256 s.
2. Vyshivka zolotom: istoriya i tekhnologiya [Elektronnyy resurs]. – URL: http://archvuz.ru/2007_1/16.
3. Efimova L. V., Belogorskaya R. M. Russkaya vyshivka i kruzhevo. Sobranie gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya. – M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1982. – 272 s.: il.
4. Istoriya vyshivki biserom [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.live-master.ru/topic/9727-istoriya-vyshivki-biserom>.
5. Kuznetsova S. S. U istokov indoneziyskoy kul'tury. – M.: Evropa, 1999. – 233 s.
6. Maslova G. S. Ornament russkoy narodnoy vyshivki kak istoricheskiy istochnik. – M.: Nauka, 1978. – 45 s.: il.

УДК 7.012:745/749

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ВЫШИВКИ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Беляева Ольга Александровна, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: olabele@yandex.ru

Животов Евгений Анатольевич, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: olabele@yandex.ru

Статья посвящена региональным особенностям традиционной вышивки русских Западной Сибири. Авторы анализируют приемы, орнаментальные композиции и цветовые решения вышивки. Рассматривают особенности орнаментальных композиций, преобладающих в вышивке.

Ключевые слова: декоративно-прикладное творчество, традиции, вышивка, орнамент, композиционные приемы, цветовая гамма.

**REGIONAL FEATURES OF RUSSIAN
TRADITIONAL EMBROIDERY OF WESTERN SIBERIA
XIX – EARLY XX CENTURIES**

Olga A. Belyaeva, Associate Professor, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: olabele@yandex.ru

Yevgeny A. Zhivotov, Associate Professor, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: olabele@yandex.ru

The article considers the regional peculiarities of traditional Russian embroidery in Western Siberia. The authors analyze the techniques and ornamental compositions of embroidery. Also, the authors considered the features of ornamental compositions prevailing in embroidery.

Keywords: decorative and applied arts, traditions, embroidery, ornament, compositional techniques, colors.

Изучение декоративно-прикладного искусства и народного творчества в настоящее время приобретает актуальность, так как в современном обществе наблюдается интерес к традиционной культуре, в том числе и к русской традиционной вышивке. Искусство вышивки как часть народного творчества является историческим пластом материальной и духовной культуры народа. Обращение к этому виду декоративно-прикладного творчества русских Западной Сибири обусловлено его недостаточной изученностью. Первые публикации имели фрагментарную информацию о материальной культуре. Это работы сибирских краеведов и историков Н. А. Абрамова, И. И. Завалишина, Н. М. Ядринцева, Г. Д. Гребенщикова. Начиная с середины XX века возрастает интерес к русской культуре разных районов Сибири, вначале – сотрудников института этнографии АН СССР, специалистов сибирских научных центров. В настоящее время достигнут значительный прогресс в изучении культуры русского населения Сибири, опубликованы результаты многочисленных исследований в виде статей и монографий различной тематики. Можно отметить работы А. А. Лебедевой, В. А. Липинской, Л. М. Русаковой, О. Н. Шелегиной, Е. Ф. Фурсовой и др. Вместе с тем остается множество неразрешенных вопросов в области изучения этнографии русского населения Сибири в целом и Западной Сибири в частности.

Традиционная вышивка – один из древнейших видов декоративно-прикладного искусства, была широко распространена по всей территории России. Как и в европейской части России, так и в Сибири этим ремеслом занимались женщины в условиях натурального хозяйства, параллельно со своими основными обязанностями. Ткани, из которых крестьяне изготавливали предметы быта и одежду, производили в своем хозяйстве из шерсти, конопли и льна или использовали покупные [5, с. 301–346]. Уклад жизни требовал того, чтобы дети с раннего возраста приучались к труду. Примерно с 5–7 лет девочки начинали прясть, ткать, а к 12 годам начинали готовить приданное [7, с. 21]. Перечень декорируемых изделий вышивкой был достаточно обширен и включал предметы быта (полотенца, скатерти, подзоры и т. д.) и одежду (рубашки, сарафаны, кафтаны, головные уборы и т. д.). В техническом отношении вышивка, распространенная на территории Западной Сибири, была разнообразна: роспись, крест, счетная гладь, мережка, белая строчка, цветная перевить, тамбур, лицевая гладь и др. Вышивка исполнялась большей частью для семьи, но в некоторых районах Западной Сибири выполняли вещи, предназначенные для продажи.

Так, например, в Тобольской губернии изготавливали вышитые полотенца, скатерти, рукавицы, которые отправляли на продажу в Восточную Сибирь. В XIX и начале XX века в некоторых женских монастырях существовало производство золотошвейных изделий.

Среди полотенец с сюжетными композициями наиболее распространенными представляются с геометрическими знаками (ромбами, крестами и т. д.). Часто различные мотивы были взаимосвязаны друг с другом, иногда соединены, образуя сложные фигуры, нередко трансформирующиеся в более сложные. К примеру, полотенце из села Глубоковского района Восточно-Казахстанской области. В структуре конца полотенца можно выделить четыре части: основная орнаментированная часть, кумачовая проставка, наконечник с бахромой. Геометрический орнамент построен на основе простых ромбов, квадратов, прямоугольников, линий, усложненных фигур в виде креста-свастики и т. п. Композиция организована в прямолинейный бордюр с горизонтальным ритмом, чередует широкие и узкие фигуры, окаймленные полосами. Технологической особенностью данного полотенца является применение нескольких типов вышивки: двусторонней счетной вышивки «роспись» и вышивки крестом. Орнаментальная композиция во многом схожа с орнаментом, встречаю-

щимся на полотенцах и подзорах Архангельской, Вологодской и Олонецкой губерний [6, с. 54]. Другим примером сочетания старых и новых традиций в орнаментации можно отметить праздничный сарафан старообрядки из «поляков» Томской губернии. Орнаментированная часть построена из геометрических элементов, выполненных в технике росписи, с растительным орнаментом, выполненным в технике тамбурного шва. Как отмечают исследователи, в композициях, выполняемых тамбурным швом, прослеживается реализм в изображении. Данный вид шва (тамбурный шов «в петельку») был известен у русского населения европейской части России. На территории Западной Сибири тамбурный шов получил широкое распространение в декоре предметов быта (полотенец). В начале 20-х годов XX века вышивка, выполненная тамбурным швом в декоре полотенца, отличалась монохромностью и бордюрной организацией, предельной стилизацией. Края полотенца отделялись кружевом или бахромой [2, с. 504]. Некоторые мастерицы расширяли цветовую гамму, дополняя синим, желтым, реже зеленым цветом.

В декоре изделий в конце XIX – начале XX века прослеживается преобладание техники креста. Среди мотивов, выполняемых в этой технике, можно отметить изображения птиц, петухов и курочек, растительных мотивов. Следует подчеркнуть, что орнитоморфный сюжет в декоре занимал не всегда доминирующее положение в композиции. Прослеживается преобладание композиций с центральными цветочными мотивами (в виде букета, двух-трех цветов, цветов с изображением женской фигуры) [2, с. 510]. К примеру, в орнаментации праздничной мужской рубахи из Тобольской губернии композиция построена на сочетании розеток, шашечных ромбов и треугольников. Центральным элементом композиции выступает восьмилепестковая розетка (цветок). Другим примером может служить кофта с воротником-стойкой и застежкой на пуговицах, декорирована вышивкой в технике счетной глади и кружевом. Орнаментация расположена в нагрудной части и на рукавах. На груди орнаментальная композиция и кружево расположены ярусно. Рукава декорированы ленточным орнаментом. Среди орнаментальных фигур преобладают простые и усложненные ромбы. На кофте с отложным воротником орнамент в виде бордюра расположен вдоль воротника и на манжетах. В нагрудной части расположена асимметричная орнаментальная композиция из цветочного куста. Мотивы составлены из растительных форм в виде восьмилепестковых розеток. Вышивка выполнена в технике крестом с исполь-

зованием красных и черных ниток. Вышивка крестом чаще всего встречается в Кемеровской и Томской областях. Узор выполняли на бумаге и только потом переносили на ткань. Прослеживается преобладание растительного орнамента (цветочки, листья, веточки). В декоре бытовых вещей также использовали технику настила по перевити, выполняли сюжетные композиции с птицами, конями, стилизованными женскими фигурами. В конце XIX – начале XX века вошли в моду накладные манишки с вышивкой, которые пристегивались к рубашке кнопками. Декоративная отделка присутствовала и на рукавицах в виде вышивки или аппликацией из кожи [3, с. 100].

Проведенное исследование традиционной вышивки русских Западной Сибири показало, что технологические особенности были принесены на исследуемую территорию выходцами из различных регионов России и представляли собой как общерусские, так и локальные варианты, сформировавшиеся в изучаемый период путем взаимодействия с представителями других этнических, а также социально-экономических факторов. Значительный материал вещественных источников позволил определить преобладание в декоре предметов быта и вещей растительных форм. В изображении прослеживается реализм, изобилующий цветочными формами в виде букетов, гирлянд и розеток. Также хорошо представлена в орнаментике орнитоморфная тематика. Трактовка птиц различна: это и парные птицы по сторонам большого цветущего растения или дерева (лебеди, петухи), но чаще встречается обобщенный, схематичный образ птицы. Значительно реже встречаются орнаментальные композиции с женскими фигурами.

Литература

1. Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. – М.: Наука, 1978. – 207 с.
2. Лебедева А. А. Мужская одежда русского населения Западной Сибири (XIX – начало XX в.) // Проблемы изучения материальной культуры русского населения Западной Сибири / отв. ред. В. А. Александров. – М.: Наука, 1974. – С. 202–222.
3. Очерки культурогенеза народов Западной Сибири / отв. ред. О. М. Рындина. – Томск: Изд-во Томского ун-та. – Т. 3. – 1995. – 640 с.
4. Русакова Л. М. Изобразительное искусство русских крестьян Сибири. – Новосибирск, 1989. – С. 75–137.

5. Русский Север: этническая история народной культуры XVII–XX веков / отв. ред. И. В. Власова. – М.: Наука, 2004. – 848 с.
6. Шангина И. И. Роль полотенца в погребальной и поминальной обрядности русских крестьян XIX века // АН СССР. АН ГССР. Всесоюз. науч. сессия, посвящ. итогам полевых-археол. и этногр. исследований 1970 г. – Тбилиси: Мецниереба, 1971. – С. 70–71.
7. Фальк И. П. Записки путешествия академика Фалька // Полное собрание ученых путешествий по России. – СПб.: Изд-во Имп. ак. наук. – Т. 7. – 1824. – 546 с.
8. Фурсова Е. Ф. Орнаментация женского рукоделия у русских Южной Сибири // Орнамент народов Западной Сибири / отв. ред. Н. В. Лукина. – Томск, 1992. – С. 127–147.

References

1. Maslova G. S. Ornament russkoy narodnoy vyshivki kak istoriko-etnograficheskiy istochnik. – М.: Nauka, 1978. – 207 с.
2. Lebedeva A. A. Muzhskaya odezhda russkogo naseleniya Zapadnoy Sibiri (XIX – nachalo XX v.) // Problemy izucheniya material'noy kul'tury russkogo naseleniya Zapadnoy Sibiri / отв. ред. V. A. Aleksandrov. – М.: Nauka, 1974. – S. 202–222.
3. Ocherki kul'turogeneza narodov Zapadnoy Sibiri / отв. ред. O. M. Ryndina. – Tomsk: Izd-vo Tomskogo un-ta. – Т. 3. – 1995. – 640 с.
4. Rusakova L. M. Izobrazitel'noe iskusstvo russkikh krest'yan Sibiri. – Novosibirsk, 1989. – S. 75–137.
5. Russkiy Sever: etnicheskaya istoriya narodnoy kul'tury XVII–XX vekov / отв. ред. I. V. Vlasova. – М.: Nauka, 2004. – 848 с.
6. Shangina I. I. Rol' polotentsa v pogrebal'noy i pominal'noy obryadnosti russkikh krest'yan XIX v. // AN SSSR. AN GSSR. Vsesoyuz. nauch. sessiya, posvyashch. itogam polevykh-arkheol. i etnogr. issledovaniy 1970 g. – Tbilisi: Metsniereba, 1971. – S. 70–71.
7. Fal'k I. P. Zapiski puteshestviya akademika Fal'ka // Polnoe sobranie uchenykh puteshestviy po Rossii. – SPb.: Izd-vo Imp. ak. nauk. – Т. 7. – 1824. – 546 с.
8. Fursova E. F. Ornamentatsiya zhenskogo rukodeliya u russkikh Yuzhnoy Sibiri // Ornament narodov Zapadnoy Sibiri / отв. ред. N. V. Lukina. – Tomsk, 1992. – S. 127–147.

ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА ВАЛЕНТИНЫ ПАНТЕЛЕЕВОЙ НА КЕМЕРОВСКУЮ РОСПИСЬ

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

Статья посвящена памяти В. Н. Пантелеевой, талантливой художницы декоративно-прикладного искусства, стоявшей у истоков развития Кемеровской фабрики художественных промыслов «Весна».

Актуальность статьи заключается в сохранении и продолжении традиций народной художественной росписи по металлу. Цель статьи – напомнить молодому поколению художников декоративно-прикладного искусства о ведущей роли кемеровской художницы В. Н. Пантелеевой в разработке технологии кемеровской росписи, которая берет свое начало в урало-сибирской росписи, но имеет отличительные особенности, созданные коллективом кемеровской фабрики «Весна». В статье обращается внимание на педагогический талант художницы, которая старалась воспитать в своих учениках бережное отношение к традиционной народной культуре и конкретно – к народным художественным росписям России.

Ключевые слова: художественный промысел, кемеровская роспись, технология, краски, мазок.

INFLUENCE OF CREATIVITY OF VALENTINA PANTHELEEVA ON KEMEROVO PAINTING

Nadejda A. Spektorova, Associate Professor, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: dpi@kemguki.ru

The article is dedicated to the memory of V. N. Panteleeva, a talented artist of decorative and applied arts, who was at the forefront of developing the Kemerovo factory of arts and crafts “Vesna”.

The author proves the relevance of the article through the preservation and continuation of the traditions of folk art painting on metal. The purpose of the article is to remind the younger generation of decorative and applied arts artists on the leading role of the Kemerovo artist V. N. Panteleeva in

developing technology of Kemerovo painting, originated in the Ural-Siberian painting, but has its own distinctive features created by the team of the Kemerovo factory “Vesna”. Also, the article draws attention to the pedagogical talent of the artist, who tried to cultivate a careful attitude to traditional folk culture and specifically to the folk artistic paintings of Russia.

Keywords: art trade, Kemerovo painting, technique, paints, dab.

15 августа 2019 года исполнилось бы 70 лет Валентине Николаевне Пантелеевой, талантливой художнице народных промыслов России. Она внесла неоценимый вклад в становление нового для Кузбасского региона конца XX века художественного промысла – декоративной росписи по металлу, который появился на фабрике художественных промыслов «Весна» в городе Кемерово в 1980-х годах.

Творческое становление таланта художницы начиналось с детства. Валентина Пантелеева родилась в знаменитом волжском городе Нижний Новгород в 1949 году. С детства она страстно любила рисовать, и это увлечение привело Валентину в Липецкое училище лаковой миниатюры, где она сначала училась, а затем работала преподавателем. В училище Валентина Николаевна постигла тайны знаменитой хохломской росписи и секреты не менее знаменитой лаковой миниатюры. Глубокое знание народного изобразительного искусства позволило в дальнейшем художнице проявить свой многогранный талант в декоративной росписи по металлу.

В 1980 году Валентина Николаевна Пантелеева с мужем Дмитрием Васильевичем Головченко, мастером росписи лаковой миниатюры, приехала в Кемерово. В октябре этого же года в Доме художников на улице Красноармейской была развернута художественная выставка «Декоративно-прикладное искусство и сувениры». Цели и задачи ее были многообразны, а одна из главных – отобразить художественными средствами своеобразие нашего сибирского края.

Об этом событии в культуре города Кемерово пишет искусствовед Марина Давыденко: «Подлинным открытием стали работы Д. В. Головченко, В. Н. Пантелеевой, О. Н. Кириной из объединения «Разнобыт». Ими выполнены расписные под хохлому сосуды для меда, коробки, бочонки, расписные ковши, деревянные ложки. Рядом самовары, на поверхности которых по глубокому золотому фону написаны кедровые шишки» [4].

Среди представленных на этой выставке работ были особо отмечены и расписные подносы Н. А. Спекторовой, Г. В. Белецкой, А. Д. Миничевой из сувенирного цеха завода «Химпродукты». Руководила в то время коллективом сувенирного цеха настоящий энтузиаст своего дела Т. Н. Михальчи.

В начале января 1981 года на базе цехов № 4 (зеркальный) и № 5 (сувенирный) завода «Химпродукты» (г. Кемерово) было принято решение о создании фабрики художественных промыслов «Весна». Цель фабрики – наладить выпуск изделий с кемеровской росписью по металлу, внести свежие идеи в старинную урало-сибирскую роспись, которая украшала прялки, сундуки, различную утварь, стены и потолки крестьянских домов. В несколько переработанном виде, это урало-сибирская роспись, получившая название «кемеровской». Под рукой художников расцветали сибирские огоньки, маки, ромашки, алели рябина и калина, светились горичветы, упруго стелились хвойные ветки, папоротник, мягко круглилась травка [1].

Кропотливо изучая столетиями наработанный опыт прославленных нижнетагильских и жостовских мастеров расписных подносов, молодой творческий коллектив фабрики «Весна» стремился к созданию своей самобытной кемеровской школы декоративной росписи по металлу. В основу росписи лег уральский двухцветный «маховый» мазок, но измененный и усложненный. Цветочная роспись на кемеровских подносах ближе к натуре, а на уральских более декоративная. С 1982 года Валентина Николаевна стала работать на фабрике художественных промыслов «Весна», быстро освоила кемеровскую роспись и уже в 1983 году стала главным ее художником. До работы на фабрике «Весна» Валентина Николаевна 15 лет трудилась над изделиями в различных техниках росписи. Она могла легко написать любой декоративный элемент – «травка», «завиток» и т. д.

Для повышения мастерства работающих художников на фабрике была создана школа художественного мастерства, которую вела В. Н. Пантелеева. В программе школы предусматривалось знакомство с промысловыми росписями России, со свойствами красок, с законами композиции, с методами стилизации растительных мотивов. Ученики школы копировали, варьировали композиции, выполненные знаменитыми художниками. Обязательными были и творческие практические задания. В ГПТУ № 65 г. Кемерово с 1983 года велась подготовка мастеров по мазковой росписи со сроком обучения 1 год.

Для усовершенствования стиля росписи ежегодно совместно с московским Научно-исследовательским институтом художественной промышленности (НИИХП), под руководством искусствоведа В. А. Бардулина на фабрике проводились семинары. По эскизам художника НИИХП А. И. Добромыслова разрабатывались новые образцы художественных изделий. Первый семинар был проведён весной 1978 года технологом и художником А. В. Бабаевой, которая представила несколько эскизов для освоения техники мазковой росписи. Сразу была определена и сибирская тематика.

Благодаря руководству В. Н. Пантелеевой, которая была удивительно талантливым, трудолюбивым, целеустремленным, требовательным и строгим человеком как к себе, так и к коллегам, художники фабрики постоянно принимали участие в конкурсах и выставках, организуемых на фабрике, в районных, городских и областных выставках, где продукция имела большой успех [2].

Уже во второй половине 1980-х годов напряженная работа творческого коллектива начинает приносить плоды. На союзных, зональных выставках и конкурсах к кемеровским мастерам приходят признание, успех и слава.

«Мастерицы кемеровской фабрики “Весна” стали серьёзными конкурентами прославленным жостовским художникам», – писал В. А. Бардулин, кандидат искусствоведения, научный сотрудник НИИХП (г. Москва) [3]. В коллективе фабрики «Весна» выросли интересные индивидуальности. У каждого мастера был свой индивидуальный «почерк», своя манера письма, свои излюбленные мотивы. В. Н. Пантелеева работала в мягкой живописной манере, она предпочитала нежный колорит, горящие внутренним светом грозди ягод, отдающие лесной свежестью розоватые серебристые цветы. В 1987 году Валентина Николаевна становится членом Союза дизайнеров СССР.

За 10 лет на фабрике «Весна» ею было создано более 70 уникальных образцов художественных подносов. Волшебная кисть художницы превращала их в чудесные картины – натюрморты на металле, в бесценные произведения искусства. Излюбленным мотивом пантелеевской росписи подносов являлся букет цветов, где главенствует роза. Художница свои подносы щедро обогатила сибирским многоцветьем – хвойными ветками и шишками, ветками рябины, калины и черёмухи, кандыками, огоньками, клевером и папоротником. Для Валентины Николаевны цветы являлись символом непреходящей красоты мира. Она считала, что именно они де-

лают жизнь человека задушевней и радостней, пробуждая в нём любовь к добру и всему прекрасному.

С 1991 по 1993 год Валентина Николаевна работала главным художником отделения художественных промыслов при фирме «Архонт» [5, с. 244]. В «Архонт» вместе с Валентиной Николаевной ушло несколько художников, которые занимались росписью подносов. Заготовки из алюминия закупали в Красноярске. В это же время муж Пантелеевой (Д. В. Головченко) там же открыл школу лаковой миниатюрной живописи, но она просуществовала недолго, так как экономика страны находилась в глубоком кризисе, и сбыта изделий фирмы не было.

Персональная выставка Валентины Пантелеевой в Кемеровском областном музее изобразительных искусств в 1992 году вызвала всеобщее восхищение и удивление чудесным и зрелым талантом художницы. Искусство художницы заставляло зрителя замирать перед каждым подносом, вглядываться в его таинственную глубину, как перед шедевром прославленного мастера прошлого. Выставка с большим успехом прошла в Кемеровском областном музее изобразительных искусств, затем в городах Екатеринбурге, Харькове и Днепропетровске. Эта выставка была единственной персональной выставкой в творческой биографии Валентины Николаевны Пантелеевой.

В 1992 году главным художником фабрики «Весна» стала ученица и продолжательница творчества В. Н. Пантелеевой – Спекторова Надежда Анатольевна. Возобновилась школа художественного мастерства. Один раз в неделю несколько художников с низкими разрядами повышали свою квалификацию, оттачивая мастерство.

1990-е годы были сложными не только для коллектива фабрики «Весна»: в это время закрывались большие заводы и фабрики. В 1998 году в Кемеровском областном краеведческом музее прошла последняя выставка художников фабрики художественных промыслов «Весна». В 2003 году фабрику объявили банкротом.

Последние годы жизни художница посвятила извечному крестьянскому труду. Купив дом в 1993 году, она переехала на постоянное место жительства в село Колмогорово Яшкинского района Кемеровской области. У неё оказался редкий талант к земледелию. В основе щедро одарённой натуры Валентины Николаевны лежала любовь: любовь к родной земле, к природе, к творчеству в самых разных его проявлениях, любовь к людям и к жизни.

Традиции кемеровской росписи в Кузбассе продолжает и сохраняет Надежда Спекторова, которая с 2001 года работает на кафедре декоративно-прикладного искусства в Кемеровском государственном институте культуры и обучает этому виду декоративной росписи своих студентов. Вся методика, технология и традиции преподавания кемеровской росписи живут в учебно-творческой лаборатории института. В Губернаторском техникуме народных промыслов (г. Кемерово) и в некоторых школах искусств Кемеровской области также продолжают изучать искусство кемеровской росписи. Выполнено множество выпускных квалификационных работ студентами Кемеровского государственного института культуры и Губернаторского техникума народных промыслов, в основе которых лежит этот вид декоративной росписи по металлу – кемеровская роспись.

Лучшие образцы произведений мастеров кемеровской росписи хранятся в музеях Российской Федерации и в частных коллекциях по всему миру. Дело, начатое Валентиной Николаевной Пантелеевой, талантливой кемеровской художницей, продолжает жить и сегодня.

Литература

1. Пантелеева В. Н. Кемеровская лаковая роспись по металлу. – Кемерово: Кемеровский полиграфкомбинат, 1987. – 28 с.
2. Ефименко В. Валентина Пантелеева: Календарь-альбом. – Новокузнецк, 2001: ил.
3. Барадулин В. А. Есть такой промысел // Кузбасс. – 1986. – 15 мая.
4. Давыденко М. Сувенир – не музейный экспонат // Кузбасс. – 1980. – 19 октября.
5. Чертогова М. Ю. Художники Кузбасса 1957–2012 гг. – Кемерово: ИНТ.

References

1. Panteleeva V. N. Kemerovskaya lakovaya rospis' po metallu. – Kemerovo: Kemerovskiy poligrafkombinat, 1987. – 28 s.
2. Efimenko V. Valentina Panteleeva: Kalendar'-al'bom. – Novokuznetsk, 2001: il.
3. Baradulin V. A. Est' takoy promysel // Kuzbass. – 1986. – 15 maya.
4. Davydenko M. Suvenir – ne muzeynyy eksponat // Kuzbass. – 1980. – 19 oktyabrya.
5. Chertogova M. Yu. Khudozhniki Kuzbassa 1957–2012 gg. – Kemerovo: INT.

Раздел 4. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ И ФОТОГРАФИИ

УДК 77.044

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА ВЛАДИМИРА СОКОЛАЕВА

Гук Алексей Александрович, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: guk56mai@mail.ru

Статья посвящена анализу фотографического творчества Владимира Соколаева с точки зрения его особой роли в фотографическом искусстве. Цель исследования заключалась в том, чтобы, используя компаративный анализ, выявить художественно-эстетическую специфику социальной фотографии В. Соколаева на различных уровнях: материал творчества (реальная действительность); формы и методы его фотографического отображения; бытование фотографического произведения. Обозначается, что фотографическое взаимодействие с реальностью у В. Соколаева связано с безоценочностью и контактностью «открытия». Главным творческим методом при этом для него становится репортажный подход, реализованный через «включенное наблюдение» в возникающем географическом топосе. Фотоискусство определяется В. Соколаевым как знаково-визуальная система, раскрывающая вход в Вечность. Автор, основываясь на социологической теории И. Гофмана, приходит к выводу о том, что вектор фотографического творчества В. Соколаева проступал изнутри одного мира (одной страны и даже региона). Двигаясь «от частного к общему», В. Соколаев отобразил фотографически не уникальное, а *типичное*, то есть ту «фабрику» социальности, субъектом которой выступал советский человек вообще периода так называемого «развитого социализма».

Ключевые слова: В. Соколаев, социальная фотография, художественно-эстетическая методология, специфичность фотографического отражения.

ARTISTIC AND AESTHETIC SPECIFICS OF PHOTOGRAPHIC CREATIVITY OF VLADIMIR SOKOLAEV

Alexey A. Guk, Doctor of Philosophy, Professor, Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: guk56mai@mail.ru

The article considers the analysis of the photographic work of Vladimir Sokolaev from the point of view of his special role in photographic art. The purpose of the study is to implement the comparative analysis to identify the artistic and aesthetic specifics of V. Sokolaev's social photography at various levels: the material of creativity (real reality); forms and methods of its photographic display; the existence of a photographic work. Also the author indicates that the V. Sokolaev's photographic interaction with reality is associated with the invalidity and contact nature of the "discovery". In this case, the main creative method for him is the reporting approach, implemented through the "included observation" in the emerging geographical topos. The author states that the photography is defined by V. Sokolaev as a sign-visual system, revealing the entrance to Eternity. The author, based on the sociological theory of I. Hoffmann, comes to the conclusion that the vector of the photographic creativity of V. Sokolaev appeared from inside one world (one country and even a region). Moving "from the particular to the general", V. Sokolaev did not photographically display a unique, but typical, that is, that "factory" of sociality, the subject of which was a Soviet person in general of the period of the so-called "developed socialism".

Keywords: V. Sokolaev, social photography, artistic and aesthetic methodology, specificity of photographic reflection.

Чем вообще может определяться специфичность творчества того или иного художника? Векторы этого творчества могут быть направлены либо на вовлечение абсолютно нового материала искусства (это касается как реалистических, так и фантомно-фантазийных их видов), либо на использование нового творческого метода, либо на художественную интерпретацию известного материала известным способом. Каждый из этих случаев дает повод говорить о творчестве художника как о чем-то особенном, неповторимом, обогащающем в конечном счете всю сферу искусства.

Фотографическое творчество Владимира Соколаева, на наш взгляд, несомненно, обладает своей художественно-эстетической спецификой. Однако никто из современных теоретиков не ставил перед собой такую

задачу. Владимир Соколаев оставил после себя достаточно большое фотографическое наследие, состоящее из двух совершенно различных пластов. На одном его полюсе – социальная фотография, на другом – ландшафтная. Предметом нашего анализа явилась именно социальная фотография, созданная Владимиром Соколаевым примерно с середины 1970-х до середины 1980-х годов. Цель нашего исследования состояла в том, чтобы, используя компаративный анализ, выявить и обозначить художественно-эстетическую специфику социальной фотографии Владимира Соколаева, утвердив тем самым его вклад в практику фотографического искусства.

Чтобы дать точную и объективную картину фотографического творчества В. Соколаева, важно понимать, какую именно фотографию он «исповедовал». Для нас совершенно очевидно, что В. Соколаев принадлежал к той ветви фотографии, принципы которой в свое время обозначил один из первых теоретиков фотографии З. Кракауэр. Согласно его онтологической концепции, собственно фотография становится уникальным, неповторимым явлением искусства в том случае, если в ней востребуются и используются те специфические качества, которые заложены ее природой. Для обозначения особенности фотографии среди других видов искусств З. Кракауэр вводит понятие «фотографичности», которое определяет ее эстетическую привлекательность и значимость. Фотографичность, по Кракауэру, включает в себе следующие моменты: тяготение к неинсценированной действительности; подчеркивание элементов ненарочитого, случайного, неожиданного; акцентирование незавершенности, бесконечности, незамкнутости пространства; передача ощущения неопределенного содержания и смысловой неясности [6, с. 44–46]. Данную ветвь фотографии чаще всего называют документальной, она противостоит другой фотографии – постановочной.

Ведущим направлением в документальной фотографии является фотожурналистика, которая занимается отражением социальной жизни людей. Именно в этом пространстве, казалось бы, разворачивалось фотографическое творчество В. Соколаева. Однако вряд ли правомерно полагать, что он занимался фотожурналистикой в традиционном смысле этого слова. Его интересовали не жизненные факты и общественные события сами по себе, а их художественно-образная интерпретация. И творческий подход, который использовался им, выходил за рамки так называемого репортажного метода. По нашему мнению, творческая судьба и жизненные обстоятельства В. Соколаева на месте его работы (Кузнецкий металлургический комбинат, г. Новокузнецк) складывались таким образом, что большую часть своего времени он посвящал не выполнению «производственного задания», а поиску жизненных сюжетов, фотонаблюдению за

спонтанными проявлениями окружающей действительности, находясь как бы в «свободном полете». В этом плане съемочный метод В. Соколаева, на наш взгляд, в принципе ничем не отличался от творческой методологии другого всемирно известного фотохудожника документального направления, которым являлся А. Картье-Брессон.

Художественно-эстетические особенности фотографического творчества В. Соколаева можно постичь, анализируя: а) отношение его к материалу своего творчества (то есть к объективной реальности); б) формы и методы ее фотографического отображения; в) бытование фотографического произведения. Рассмотрим эти элементы фотографического творчества подробнее.

Важнейшей составляющей творческой концепции Владимира Соколаева явилась его связь с жизненными реалиями, которая основана на чувственном восприятии и интуиции. Отвергая догматизм и стереотипность восприятия жизни, он ратовал за то, чтобы в процессе поиска фотоматериала освободиться от всех привязок, от памяти вчерашнего дня, которые мешают свободно перемещаться в пространстве и взаимодействовать с объектами. Естественным для В. Соколаева был такой подход к съемке: «...когда фотограф начинает двигаться в Потоке, Судьба начинает ему этот поток оформлять. ... Настраиваешься на съемку и идешь, и все происходит, события начинают подтягиваться туда, где ты идешь...» [7]. От этого высказывания, казалось бы, веет мистикой, но именно чувственность, стимулирующая интуитивность, составляет тот особый дар, который отличает просто фотографа от фотохудожника.

Очень важной для В. Соколаева была и проблема объективности, не вмешательства фотографа в ту или иную жизненную ситуацию. Злейшим врагом документальной фотографии он считал неправду, которая возникает не только в результате «режиссуры» с объектом, но и в том случае, когда фотограф излишне педалирует свое видение посредством оптических систем, ракурса, освещения и т. д. В профессиональной терминологии В. Соколаева центральной эстетической категорией была «безоценочность». Он прямо заявлял: «Если я к чему-то отношусь с осуждением, я не буду это снимать. Зачем? Кому мое осуждение нужно?» и добавлял: «Весь мир – он же не оценивает себя» [3]. Художественность фотографии в его понимании представляет собой эманацию авторской энергии, возникающей из взаимодействия с реальностью в момент ее «открытия» как для самого фотографа, так и для других. В. Соколаев снимал тогда, когда в ситуации проступала какая-то необычность, когда она выходила за пределы привычного понимания. Он был убежден, что «никакое искусство не имеет перспективы, если не питается через внутренние практики» [2].

Следующим аспектом художественной специфики В. Соколаева является его отношение к процессу фотографического творчества, специфически проявляющееся в различных формах и способах съемки.

В. Соколаев старался быть незаметным для окружающих, всегда носил одежду серо-черных тонов, придерживался тактики строгого невмешательства в текущую жизнь. Метод погружения в события был главным способом его съемочной тактики. Все в его действиях было нацелено на встречу с неожиданной ситуацией, на съемку буквально в течение нескольких секунд. Поэтому В. Соколаев не носил фотоаппарат в кофре – «слишком долго вытаскивать». Он был жестко пристегнут к запястью и прятался в холщовую «сумку-побирушку» [8]. Постоянная готовность к съемке позволяла В. Соколаеву не пропускать тот самый решающий момент, о котором говорил А. Картье-Брессон. В решающем моменте для В. Соколаева важен был не только фактор времени, чтобы вовремя щелкнуть затвором камеры, но и фактор топографический. Оказаться в нужном месте, где произойдет встреча-открытие подлинных проявлений жизни, – не менее актуальная задача для фотографа. В. Соколаев прекрасно осознавал, что у фотографа во время съемки просто физически нет времени для раздумий, что работать ему приходится главным образом на интуиции. Анализировать, оценивать можно лишь после съемки. «А если во время съемки задумываешься – это все, – бросать фотографию надо», – утверждал он [7].

Еще одним важнейшим аспектом художественно-творческой методологии В. Соколаева стало его отношение к фотографии как обособленному произведению и специфическому искусству в целом. Отвечая на вопрос, что такое фотография, В. Соколаев апеллировал к такой категории, как вечность. Для него фотография есть отображение тонкого среза времени толщиной в выдержку. Через этот срез осуществляется вход человека (человечества) в пространство Истории, в результате которого сохраняется связь времен внутри Вечности. «Никакой другой вид деятельности не обладает этой уникальной способностью – преобразовывать мгновение в Вечность. Каждый щелчок затвора создает Вход в непрерывный временной Поток и оставляет его открытым до тех пор, пока существует сам снимок», – утверждал В. Соколаев [8]. Интересна позиция В. Соколаева в отношении границ документальности в фотографии. В своей фотографической практике В. Соколаев в основном использовал съемку пятидесятимиллиметровым объективом и печать фотографий с полного негатива. Одно время он даже пробовал печатать фотоизображения вместе с пленочной перфорацией, но затем отказался от этого по причине излишней «художественности». Высказываясь о фотографии как документе, В. Со-

Соколаев, тем не менее, различал в ней два знаково-целевых вида. По аналогии с вербальной системой, в которой обычная речь служит целям делового общения и коммуникации, а речь в литературном произведении – нуждам искусства, В. Соколаев обозначил коммуникационную и знаковую фотографию. Знаковая фотография для него составляет ту сферу, «где присутствует Сила – человека, ситуации, места» [1]. Эту знаковую фотографию, как нам представляется, вполне можно считать художественной. Причем ее ценность и как исторического документа, и как произведения искусства с течением времени только возрастает. Не всегда автор может оценить значимость своей работы сразу, считал В. Соколаев, нужно, чтобы фотография «отлежалась» какое-то время. Вот почему он придавал большое значение работе со своими архивами.

Если говорить в целом о специфичности фотографического творчества Владимира Соколаева, то следует констатировать следующее. Первое – он является наиболее последовательным, систематичным и глубоким фотографическим исследователем нового пласта жизни советских людей периода так называемого «развитого социализма»: «...к документу можно подходить по-разному, – говорил В. Соколаев. – Можно снимать на улице бабушек, греющихся на солнце, играющих детей, улыбающихся женщин. ... Но существует и другая сторона жизни – человек не всегда улыбается. Он иногда достаточно серьезно относится к своей собственной работе, нахмурен, сосредоточен и испытывает другие чувства и ощущения. Он не только греется на солнце, он рожает, он ест в столовой, он... живет!» [4]. Вот такая реальность предстает на социальных фотографиях В. Соколаева, которая весьма резко контрастирует с официальным фотографическим мейнстримом, который господствовал в официальном культурном пространстве того времени. Фотографическое наследие Владимира Соколаева, с нашей точки зрения, находясь в оппозиции к «социалистической фотографии», вместе с тем существенным образом расширяет и дополняет наше представление о данном историческом периоде, используя для этого всю силу фотографической образности. Можно сказать, что фотографическая общественность в 70–80-е годы XX столетия получила своего «сибирского Брессона», развившего искусство уличной фотографии до высочайшего уровня.

Второе. Используя брессоновский метод «включенного наблюдения», В. Соколаев отобразил социалистическую повседневность совершенно по-особому – не так, как это сделал знаменитый фотограф. Понять специфичность отношения и трактовки В. Соколаева социальной реальности помогает, по нашему мнению, социологическая теория фреймов Ирвина Гофмана, которую он изложил в своем известном эссе «Анализ

фреймов». И. Гофман утверждал, что грамматика и синтаксис социального взаимодействия, поведения индивидов являются производными от социального порядка, существующего в обществе, и не являются результатом индивидуального выбора человека [5, с. 26]. Он открыл повседневность как «фабрику» социальностей, в которой человеческая субъективность принимает устойчивые рутинные формы. Именно их и представил в своем творчестве В. Соколаев, показывая на своих фотографиях людей общества так называемого «развитого социализма». Прямо противоположную позицию в отношении к социальной реальности демонстрировал в своих работах А. Картье-Брессон. Он сосредоточил свое внимание не на правилах социального взаимодействия, а на их «отклонениях». Дело в том, что любая социальная система не может полностью подавить человеческую индивидуальность, она часто прорывается сквозь ее диктат, придавая смысл нашей идентичности. А. Картье-Брессона интересовала именно такая уникальность человеческого поведения, те способы человеческой жизнедеятельности, которыми мы сопротивляемся тотальному притяжению общества.

Если фотографический мир А. Картье-Брессона формировался в процессе движения от «общего к частному», где картины жизни различных народов и их поведение представляли некую *уникальность*, то у В. Соколаева наоборот. Вектор творчества В. Соколаева проступал изнутри одного мира (одной страны и даже региона). Это, как в известном выражении, где в капле воды отражается весь мир! Двигаясь «от частного к общему», В. Соколаев отобразил фотографически не уникальное, а *типичное*, то есть ту «фабрику» социальности, субъектом которой выступал советский человек вообще.

Вклад В. Соколаева в фотографическое искусство, на наш взгляд, весом и значим. Его путь к известности еще только начинается. Вообще признание – это феномен медийный. Фотографическое творчество В. Соколаева не могло стать известным по идеологическим причинам не только в мире, но даже в собственной стране. Тем не менее, фотографии В. Соколаева представляют собой «маленькие шедевры». Они явно не про фотографические эффекты, а про бытие огромной страны, самой большой в мире, пережившей период социальных преобразований, который тогда называли «развитой социализм». Думается, что у нас есть все основания воскликнуть вслед за одним из отечественных журналистов: «Это же наш Брессон, наш Эрвитт... Фотографа такого калибра на Западе уже давно бы объявили живым классиком, ... И весь “Магnum” просил бы его благословения» [3].

Литература

1. Владимир Соколаев. Работы XX века [Электронный ресурс] // FRONT.PHOTO. – URL: <http://front.photo/sokolaev1> (дата обращения: 11.03.2019).
2. Владимир Соколаев. Спрятанная жизнь [Электронный ресурс] // Культ-просвет. – URL: http://www.kultpro.ru/item_528/ (дата обращения: 23.03.2019).
3. Владимир Соколаев: «Мы столкнулись с простой тупостью чиновников» [Электронный ресурс] // MKRU. – URL: <https://www.mk.ru/culture/2016/03/14/vladimir-sokolaev-my-stolknulis-s-prostoy-tupostyu-chinovnikov.html> (дата обращения: 19.03.2019).
4. Владимир Соколаев – легендарный новокузнецкий фотограф, основатель фотогруппы «ТРИВА» [Электронный ресурс] // Слово-Сочетание. – URL: <http://xn----8sbenbrquebb4afq7e.xn--p1ai/news/Vladimir-Sokolaev---legendarnyy-novokuzneckiy-fotograf,-osnovatel'-fotogruppy%C2%A4VTRIVA%C2%BB-> (дата обращения: 15.05.2019).
5. Гофман И. Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта. – М.: Институт социологии РАН, Институт Фонда «Общественное мнение», 2004. – 752 с.
6. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – С. 44–46.
7. Соколаев В. «Человеческое существование – оно многомерное, многоцветное» [Электронный ресурс] // PHOTOGRAPHER.RU. – URL: <https://www.photographer.ru/cult/person/6588.htm> (дата обращения: 24.02.2019).
8. Фотография Владимира Соколаева. «ТРИВА» история. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.sokolaev.ru/triva-istoriya> (дата обращения: 16.03.2019).

References

1. Vladimir Sokolaev. Raboty XX veka [Elektronnyy resurs] // FRONT.PHOTO. – URL: <http://front.photo/sokolaev1> (data obrashcheniya: 11.03.2019)
2. Vladimir Sokolaev. Spryatannaya zhizn' [Elektronnyy resurs] // Kul'tprosvet. – URL: http://www.kultpro.ru/item_528/ (data obrashcheniya: 23.03.2019)
3. Vladimir Sokolaev: «My stolknulis' s prostoy tupost'yu chinovnikov» [Elektronnyy resurs] // MKRU. – URL: <https://www.mk.ru/culture/2016/03/14/vladimir-sokolaev-my-stolknulis-s-prostoy-tupostyu-chinovnikov.html> (data obrashcheniya: 19.03.2019)

4. Vladimir Sokolaev – legendarnyy novokuznetskiy fotograf, osnovatel' fotogruppy «TRIVA» [Elektronnyy resurs] // Slovo–Sochetanie. – URL: <http://xn----8sbenbrquebb4afq7e.xn--p1ai/news/Vladimir-Sokolaev---legendarnyy-novokuzneckiy-fotograf,-osnovatel'-fotogruppy-%C2%ABTRIVA%C2%BB-> (data obrashcheniya: 15.05.2019).
5. Gofman I. Analiz freymov. Esse ob organizatsii povsednevnogo opyta. – M.: Institut sotsiologii RAN, Institut Fonda «Obshchestvennoe mnenie», 2004. – 752 s.
6. Krakauer Z. Priroda fil'ma. Reabilitatsiya fizicheskoy real'nosti. – M.: Iskusstvo, 1974. – S. 44–46.
7. Sokolaev V. «Chelovecheskoe sushchestvovanie – ono mnogomernoe, mnogotsvetnoe» [Elektronnyy resurs] // PHOTOGRAPHER.RU. – URL: <https://www.photographer.ru/cult/person/6588.htm> (data obrashcheniya: 24.02.2019)
8. Fotografiya Vladimira Sokolaeva. «TRIVA» istoriya. [Elektronnyy resurs]. – URL: <https://www.sokolaev.ru/triva-istoriya> (data obrashcheniya: 16.03.2019).

УДК 791.43/45

АУДИОВИЗУАЛЬНАЯ ФИКСАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ И СОЦИАЛЬНОЙ ПАМЯТИ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ МЕГАПОЛИСА

Генова Нина Михайловна, доктор культурологии, зав. кафедрой театрального искусства и актерского мастерства, Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: kafedra.tiam@mail.ru

Хилько Николай Федорович, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры кино-, фото-, видеотворчества, Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: fedorovich59@mail.ru

Актуальность темы определяется важностью сохранения социальной и исторической памяти с помощью аудиовизуальной фиксации. Цель – определить формы сохранения социальной и исторической памяти и аудиовизуальной фиксации. Статья подготовлена на основе материалов сайта «Культура Сибири». Авторы применяли методы структурного и ло-

гического анализа теоретических и эмпирических данных. В результате получена классификация форм *сохранения социальной памяти с помощью аудиовизуальной фиксации*. Выводом является мысль о том, что наиболее универсальным средством, аккумулирующим память о творческих личностях, знаменитостях края, является кино и телевидение, в особенности документальное кино. При этом способами сохранения (мемориализации) создаваемой экранной информации, ее звукозрительного ряда, является помещение ее в архив, музей и популяризация через размещение в сети Интернет на всевозможных сайтах.

Ключевые слова: аудиовизуальная фиксация, историческая и социальная память, аудиовизуальное наследие, культурное наследие, документальное кино, историческая и социальная память, культурное пространство мегаполиса.

AUDIOVISUAL FIXING OF HISTORICAL AND SOCIAL MEMORY IN CULTURAL MEGALOPOLIS SPACE

Nina M. Genova, Doctor of Cultural Studies, Head of Department of Theater and Acting Skills, Omsk State University of F. M. Dostoyevsky (Omsk, Russian Federation). E-mail: kafedra.tiam@mail.ru

Nikolay F. Khilko, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Department of Film, Photo, and Video Creativity, Omsk State University of F. M. Dostoyevsky (Omsk, Russian Federation). E-mail: fedorovich59@mail.ru

The article considers the issues of maintaining social and historical memory by means of audiovisual fixing. The purpose of the study is to define the forms of maintaining social and historical memory and audiovisual fixing. The authors use the materials of the website “Culture of Siberia”. Moreover, the authors applied methods of the structural and logical analysis of theoretical and empirical data. During the study, the authors receive classification of forms of maintaining social memory by means of audiovisual fixing. Finally, the authors prove the idea that the universal remedy accumulating the memory of creative persons, edge celebrities is the cinema and television, in particular, documentary film. Moreover, the authors state that the ways of preserving (memorializing) the created screen information and their sound visual row is to keep it to archive, the museum and promoting through Internet network.

Keywords: audiovisual fixing, historical and social memory, audiovisual heritage, cultural heritage, documentary film, cultural space of megalopolis.

Творческие возможности человека в обществе не всегда оказываются раскрытыми, реализованными, однако в случае их раскрытия нередко создаются высокодуховные произведения искусства. Об этом справедливо писал Д. С. Лихачев [5].

То, что относят к классике, к «произведениям высочайшей культуры», со временем или сразу становится культурным наследием, которое не терпит забвения. Прогрессивное развитие личности подразумевает постоянную активизацию памяти, актуализацию тех или иных культурных пластов, установление разнообразных маркеров культуры как в материальном, так и в духовном, виртуальном выражении. А это невозможно без «сознательного и творческого отношения к культурному наследию», веры в культуру, «гордости своей начитанностью», «знания памятников классической литературы, своей эстетической требовательности» [5], насмотренности произведений аудиовизуального искусства.

Сбор, освоение, сохранение культурного наследия, по мысли Д. С. Лихачева, должны происходить параллельно со спасением «духовно бессмертного от материальной смерти». Для этого важны «уроки красоты, мудрости, уважения к предкам, знания истории (истории культуры, прежде всего)». Переоценка и переосмысление прошлого с положительной стороны всякий раз не может не сопровождаться открытием нового важного для человека, социума и, следовательно, сохраняемой обществом культуры. И прежде всего, духовной культуры. В этом отношении важно осознание того, что «по произведениям искусства мы судим о духе народа», его духовной сущности», о существовании себя в окружении других [5]. В этой связи возникает необходимость сохранения культуры в контексте *исторической памяти народа*, которая «формирует нравственный климат, в котором живет народ». В более широком понимании последняя предстает как социальная память. В целом историческую память, по мнению Т. Путьяиной, можно определить как способность общественных субъектов сохранять и передавать из поколения в поколение знания о произошедших исторических событиях, об исторических деятелях ушедших эпох [6, с. 15]. Социальная память большинством ученых определяется как совокупность социокультурных средств и институтов, осуществляющих отбор и преобразование актуальной социальной информации в информацию о прошлом (ретроспективную) в целях сохранения накопленного общественного опыта и передачи его от поколения к поколению.

Все существующие три исторические формы социальной памяти (репродуктивная, реконструктивная и конструктивная) сохраняются в современном общественном сознании, выполняя свойственные только им функции.

Для нас важна *реконструктивная форма* социальной памяти, которая характеризуется целенаправленным использованием знаковых систем как основных средств для сохранения и восстановления прошлого опыта в идеологических, познавательных и дидактических целях. По мнению Д. Г. Давлетшиной, «социальная память имеет множество своих проявлений: это и историческая, и нравственная память, и надындивидуальная память, с которой связана проблема сохранения интеллектуальных ресурсов человечества» [2, с. 10].

Память культуры входит в социальную память и в память о прошлом как одно из важнейших ее звеньев и определяет ее характер. Д. С. Лихачев определял последнюю как среду, «созданную культурой его предков, остатками культурного прошлого и им самим» [4].

Все вышесказанное в концентрированном виде в век информационных технологий емко воплощается в так называемом аудиовизуальном наследии.

Аудиовизуальные документы, такие как: фильмы, радио- и телевизионные программы, аудио- и видеозаписи, являются основными носителями первичной информации XX и XXI веков. Аудиовизуальное наследие помогает сохранить культурную самобытность народа. Но, к сожалению, несметные документальные сокровища оказались утрачены во времена, предшествовавшие изобретению аудио-, видеозаписывающих технологий, которые позволяют народам мира эффективнее делиться своим опытом, творчеством и знаниями.

Всему аудиовизуальному наследию мира угрожает опасность. Поэтому не существует более подходящей возможности его сохранения, кроме как, пожалуй, через такие инициативы, как *Всемирный день аудиовизуального наследия (27 октября)* и *Программа всемирной памяти*, в рамках которых кропотливая профессиональная деятельность специалистов по сохранению наследия дает толчок к рациональному использованию целого ряда технических, политических, социальных, финансовых и других факторов, которые угрожают сохранению культурного наследия.

Именно в этом контексте Генеральная конференция утвердила в 2005 году Всемирный день аудиовизуального наследия в качестве механизма для повышения общей информированности о необходимости при-

нятия срочных мер для признания важности аудиовизуальных документов как неотъемлемой части национальной идентичности [9].

Культурное наследие, кроме всего прочего, неизбежно включает в себя «охрану культуры прошлого: восстановление в памяти забытых имен, фактов, событий, традиций национальных культур, культурного опыта предшествующих поколений» [8, 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» [7, с. 103].

В противовес американским стандартам медиапотребления, отечественная система кинообразования строится на двух аспектах: формирование грамотного, интеллигентного зрителя игрового кино и воспитанного на общечеловеческих ценностях зрителя документального кино. При этом в целом важным остается почитание духовных и материальных ценностей, созданных предшественниками. Большое значение в этом плане имеет отдавание дани уважения деятелям культуры, искусства, науки, сохранение исторической памяти о них. В этом контексте книга автора, печатные и устные воспоминания о нем, мемориальные доски, памятные знаки, мероприятия в честь выдающегося человека – важнейшие свидетельства памяти о земляках, препятствующие забвению, пробуждающие внимание к этим личностям, актуализирующие их значение в современном обществе. Наиболее универсальным средством, аккумулирующим память о творческих личностях, знаменитостях края, является кино и телевидение, в особенности документальное кино. При этом способами сохранения (мемориализации) создаваемой экранной информации, звукозрительного ряда является помещение в архив, музей и популяризация через размещение в сети Интернет на всевозможных сайтах.

В Омском регионе таким сайтом является сайт Омского регионального общественного благотворительного фонда «Культура Сибири» в рамках проекта «Гордость земли Омской». Как сказано на страничке сайта, «цель проекта – создание документальных фильмов о людях, ярких представителях Омской области, предприятиях, организациях, внёсших значительный вклад в развитие Омской области» [1]. На нем размещено 34 документальных ленты.

Все существующие три исторические формы социальной памяти: репродуктивная, реконструктивная и конструктивная имеют соответствующие формы аудиовизуальной фиксации (см. табл. 1).

**Формы сохранения социальной памяти
с помощью аудиовизуальной фиксации**

Формы сохранения		
Репродуктивная	Реконструктивная	Конструктивная
Видеофильмы о выдающихся организациях и предприятиях	Видеоролики (документальные фильмы) о творческих коллективах	Видеоочерки о городе
Фильмы (телепередачи) о выдающихся деятелях региона	Визуализация истории родного края в видеофильмах	Фильмы-реконструкции событий, истории личностей, памятников культуры, утраченного наследия

Здесь есть ленты, рассказывающие, с одной стороны, о городе Омске и Омской области в целом («Омск – третья столица», фильм В. Головнёва «День города», И. Глуховой «Омск созвучен Достоевскому», фильм об Омске «Город, где я» (ГТРК «Иртыш»)), его знаковых мероприятиях: Дне города, фестивале «Душа России» и др.

С другой стороны, это картины о выдающихся творческих коллективах, учреждениях культуры, сообществах, организациях и знаковых мероприятиях города. В этом отношении показательны фильмы: об истории Омского русского народного хора и его руководителях (фильм Владимира Цыганова «Гордость земли Омской», фильм «Пятый театр», фильм об истории ГТРК «Иртыш» с одноименным названием, фильм «Исторический архив Омской области» (2018) (Исторический архив Омской области)).

Особое место занимают фильмы о выдающихся деятелях региона; людях, чьи судьбы были связаны с городом и областью: политических деятелях (С. И. Манякине), ученых (С. П. Королеве), военачальниках (Д. Язове), героях боевых действий (И. И. Стрельникове), спортсменах-героях нашего времени (двукратном олимпийском чемпионе А. Тищенко), артистах театра и кино (фильмы о Любове Ермолаевой, Л. Полищук, В. Дворжецком), фотохудожниках (Ждановых-Кудринских), врачах

(Ю. Шаповалове), музыкантах (фильм «У музыки в плену» о народной артистке России Ирине Трусовой), заслуживших признание современников и оставивших большой след в истории региона и страны.

Вслед за авторами-краеведами кинодокументалисты визуализируют историю родного края, обращают творческое внимание жителей города на любопытные факты из жизни данных людей, создавая экранные портреты, рассказывающие об их творческом пути и жизненном опыте. Это, конечно, малый вклад в собирательство кинодокументальных образов культурного наследия региона. Кроме того, важная миссия могла бы упасть на продолжателей этого великого дела по собиранию истории культуры края в видеолентах, роликах, реконструкциях событий, памяти о забытых и постепенно забываемых именах прославленных героев Омской земли.

Литература

1. Генова Н. М. Преамбула сайта [Электронный ресурс] // Омский региональный общественный благотворительной фонд «Культура Сибири». – URL: http://kulturasibiri.ru/gordost_zemli_omskoy.
2. Давлетшина Д. Г. Социальная память как основа нравственности человека: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Уфа, 2006. – 18 с.
3. Илизаров Б. С. Социологический словарь [Электронный ресурс] / отв. ред.: Г. В. Осипов, Л. Н. Москвичев / Память социальная // Понятия и категории. Вспомогательный проект портала «Хронос». – М., 2014. – С. 326–237. – URL: <http://ponjatija.ru> (дата обращения: 28.04.2019).
4. Лихачев Д. С. Письма о добром [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.e-reading.club (дата обращения: 28.04.2019).
5. Лихачёв Д. С. Память преодолевает время [Электронный ресурс] // Наше наследие. – 2014. – № 1. – URL: <http://www.nasledie-rus.ru> (дата обращения: 28.04.2019).
6. Пуяткина Т. П. Формирование исторического сознания школьной молодёжи в условиях трансформации российского общества: автореф. дис. ... канд. социол. наук. – М., 2007. – С. 15.
7. 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. 103.

8. Саблукова Л. И. Экология духовной культуры в школе кинозрителя (по материалам деятельности киноцентров Омской области) // Экология культуры и творчества в экранном медиаобразовании: сб. ст. – Омск, 2004. – С. 66–67; 314.
9. Всемирный день аудиовизуального наследия 27 октября [Электронный ресурс]: сайт ООН. – URL: <https://www.un.org/ru/events/audiovisualday> (дата обращения: 28.04.2019).

References

1. Genova N. M. Preambula sayta [Elektronnyy resurs] // Omskiy regional'nyy obshchestvennyy blagotvoritel'noy fond «Kul'tura Sibiri». – URL: http://kulturasibiri.ru/gordost_zemli_omskoy.
2. Davletshina D. G. Sotsial'naya pamyat' kak osnova npravstvennosti cheloveka: avtoref. dis. ... kand. filos. nauk. – Ufa, 2006. – 18 s.
3. Ilizarov B. S. Sotsiologicheskiy slovar' [Elektronnyy resurs] / otv. red.: G. V. Osipov, L. N. Moskvichev / Pamyat' sotsial'naya // Ponyatiya i kategorii. Vspomogatel'nyy proekt portala «Khronos». – M., 2014. – S. 326–237. – URL: <http://ponyatija.ru> (data obrashcheniya: 28.04.2019).
4. Likhachev D. S. Pis'ma o dobrom [Elektronnyy resurs]. – URL: www.e-reading.club (data obrashcheniya: 28.04.2019).
5. Likhachev D. S. Pamyat' preodolevaet vremya [Elektronnyy resurs] // Nashe nasledie. – 2014. – № 1. – URL: <http://www.nasledie-rus.ru> (data obrashcheniya: 28.04.2019).
6. Putyatina T. P. Formirovanie istoricheskogo soznaniya shkol'noy molodezhi v usloviyakh transformatsii rossiyskogo obshchestva: avtoref. dis. ... kand. sotsiol. nauk. – M., 2007. – S. 15.
7. 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. 103.
8. Sablukova L. I. Ekologiya dukhovnoy kul'tury v shkole kinozritelya (po materialam deyatel'nosti kinotsentrov Omskoy oblasti) // Ekologiya kul'tury i tvorchestva v ekrannom mediaobrazovanii: sb. st. – Omsk, 2004. – S. 66–67; 314.
9. Vsemirnyy den' audiovizual'nogo naslediya 27 oktyabrya [Elektronnyy resurs]: sayt OON. – URL: <https://www.un.org/ru/events/audiovisualday> (data obrashcheniya: 28.04.2019).

УРОВНИ ТВОРЧЕСТВА И ИНТЕРЕСОВ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ В ОРГАНИЗАЦИОННЫХ ФОРМАХ ИХ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Хилько Николай Федорович, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры кино-, фото-, видеотворчества, Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: fedorovich59@mail.ru

В статье рассматривается соотношение уровней творчества и интересов фотолюбителей с организационными формами их деятельности: фотостудия, фотошкола, фотоклуб, фотомастерская, фотоцентр. Показано, что формы деятельности дифференцируются в зависимости от уровня.

Ключевые слова: интересы, уровни творчества, организационные формы, фотолюбительское творчество, фотостудия, фотошкола, фотоклуб, фотомастерская, фотоцентр, любительские объединения, парадоксальность фотографии.

LEVELS OF CREATIVITY AND THE INTERESTS OF AMATEUR PHOTOGRAPHERS IN ORGANIZATIONAL FORMS OF THEIR ACTIVITY

Nikolay F. Khilko, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of Department film, photo, video creativity, Omsk State University of F. M. Dostoyevsky (Omsk, Russian Federation). E-mail: fedorovich59@mail.ru

Article considers a ratio of levels of creativity and the interests of amateur photographers with organizational forms of their activity: photographic studio, photoschool, photoclub, photoworkshop, photocenter. It is shown that forms of activity are differentiated depending on level.

Keywords: interests, creativity levels, organizational forms, photoamateur creativity, photographic studio, photoschool, photoclub, photoworkshop, photocenter, amateur organization, photo par documentation.

Известно, что «квалификация временных составляющих фотографических изображений требует различения на разных уровнях их создания и восприятия. На уровне “остановленного мгновения” – это время,

различаемое в себе самом, или *контекстное время референта*; на уровне замысла, выбора условий экспозиции и дальнейшей обработки снимка – *авторское время*; на уровне непосредственного восприятия изображения – *перцептивное время*; на уровне существования фотографии в психике участников дискурса – *метафизическое время*» [2].

Исходя из этого, становится очевидным, что уровни творчества фотолюбителей формируются во многом благодаря парадоксальной природе фотографического изображения: через 1) переживание фотообраза, 2) представление фотообраза, 3) содержание фотообразов, 4) самовыражение в фотообразе. В этом смысле прав Э. О. Кранк, утверждающий, что, «в отличие от произведений художественно-изобразительных видов творчества, эстетическая ценность фотографического изображения мыслится не как что-то привнесенное извне и связанное с замыслом автора, а как то, что реализуется в снимке в момент спуска затвора. Авторская позиция в фотографии состоит в степени сосредоточенности фотографа на той действительности, которую он запечатлевает» [2].

Результаты опросов поступающих участников фотообъединений обычно определяют *направленность сферы интересов и склонностей* участников, которые, как правило, распространяются на четыре направления, соответствующих четырем уровням творчества. 1. Переживание фотообраза сочетается, как правило, с направленностью на овладение техникой его создания. 2. Представление фотообраза дополняется интересом к общению с друзьями по увлечению. 3. Содержание фотообразов связано с интересом к творчеству как таковому. 4. Самовыражение в фотообразах, очевидно, сопровождается эстетическим интересом. Кроме того, нужно заметить, что коммерческий интерес лишь косвенно связан с уровнями творчества как показателем эффективности творческой деятельности.

Далее зададимся вопросом: как связаны уровни творчества и интересов с организационными формами творческой деятельности фотолюбителей. Что же такое фотолюбительское объединение, и как оно зависит от интересов?

У профессора Е. И. Григорьевой находим авторские определения: «Любительское объединение – это совокупность любительских знаний, увлечений, источник духовного обогащения личности, где происходит новое последовательное *включение* творческого аспекта деятельности любителей в *процесс социального опыта*, в том числе в форме индивидуального членства, при реализации саморазвития и самообразования каждого

индивида в свободном временном пространстве. Клубное объединение, или клуб по интересам – это форма совместного удовлетворения социальных и культурных потребностей (групп, близких по интересам; участие в кружках, студиях, клубах), при создании условий для духовного общения и побуждения к самодеятельному творчеству, где могут самоорганизоваться множество различных любительских объединений» [6, с. 99–100].

Е. И. Смирнова, напротив, основу любительского объединения и клуба по интересам видит не в самоорганизации, а в инициативной организации общественной самодеятельности, тем самым сближая это понятие с другим, близким по смыслу («клуб по интересам»), и дает объединяющее родовое понятие «клубное объединение». При этом основой их деятельности неизменно остается добровольность и общие творческие интересы в совместной деятельности с целью удовлетворения «духовных запросов и интересов людей в сфере свободного времени» [5].

Таким образом, в зависимости от характера интересов фотолюбителей определяется и организационная форма объединения (см. табл. 1).

Таблица 1

**Соотношение уровня творчества и интересов
и организационных форм фотолюбителей**

Уровни творчества и интересов фотолюбителей и их соответствующие организационные формы				
Переживание фотообраза и овладение техникой	Представ- ление фотообраза и интерес к общению	Содержание фотообразов и интерес к творчеству	Само- выражение в фотообразах и эстетиче- ский интерес	Показатель эффективности творческой деятельности и коммерческий интерес
Фотокурсы	Фотоклуб	Фотостудия	Художест- венная фотошкола	Школа фотодизайна
Фото- мастерская		Докумен- тально- художест- венная фотошкола	Центр фото- художест- венного развития	

Многочисленные явления современной жизни в области искусства оказывают как косвенное, так и прямое воздействие на характер мировосприятия человека, его видение. В связи с этим осознание творческого по-

тенциала кино- и фотоискусства позволяет ставить задачу использования в дальнейшем опыта деятельности любителей для совершенствования форм и методов их творчества. Творческий поиск и интерес становятся отправной точкой их развития. Многообразие форм кино-, фото- и видеотворчества поднимает вопрос об обновлении классификации данных направлений творческой деятельности. Поэтому становится возможной «...внедренная классификация, объединяющая группы жанров по признаку единства характера творчества. В одних случаях это авторская самодеятельность, представляющая непосредственную художественно-творческую реакцию человека на действительность; в других – это самодеятельность исполнительская, где участник выражает себя через специально подобранный репертуар профессиональных и самодеятельных авторов. Иногда в самодеятельности автор и исполнитель совмещаются» [5]. Е. И. Смирнова выделяет *две основные категории самодеятельности*:

- 1) самодеятельность в области потребления художественной культуры;
- 2) самодеятельность в области производства художественных ценностей.

При этом к традиционным видам и жанрам самодеятельного творчества Е. И. Смирнова относит *киноискусство* (фотокружки, детские любительские киностудии) [5, с. 102–108].

Интересы *фотолюбителей-художников* реализуют семь организационных форм – от наиболее простых к сложным. Здесь актуальна медиапедагогическая технология эстетического продвижения личности. Руководит фотолюбителями фотопедагог-мастер или фотопедагог-вдохновитель.

Самой простой формой является *фотостудия*, деятельность которой основана на творческом тренинге. Далее идет фотомастерская, в которой обучение построено на передаче творческого опыта фотохудожника-мастера. На следующем уровне стоит базовая *художественная фотошкола (тип А)*, в которой обучение проводят несколько преподавателей. Ее разновидностью является *школа фотодизайна (тип Б)* (была в г. Сыктывкаре) или фотоотделение в школах искусств, которое в практике медиаобразования существовало как *Центр фотохудожественного развития* (в г. Орле). Наконец, повышенный уровень начального фотообразования, рассчитанный преимущественно на взрослую аудиторию, представляет собой отделение фотоискусства в народном университете

культуры. Примером такой творческой организации являлся существовавший в г. Москве Заочный народный университет искусств – ЗНУИ, в котором в 70–80-х годах XX века было такое фотоотделение. Здесь обучение велось по типу общественно организованных курсов высшего профессионального образования, построенных на полидисциплинарной основе. Традицию такого рода образования заложили в 30-е годы XX века А. В. Луначарский и Н. К. Крупская. Сегодня это – формы дистанционного образования.

Наконец, неким связующим звеном фотолюбителей-художников является их объединение в общественную организацию – Союз фотолюбителей, который существует как коллектив-спутник при сообществе профессионалов или деятелей фотографии, любителей фотоискусства, объединенных в некоммерческую региональную организацию. В г. Омске объединения фотолюбителей в разное время создавали разного рода инициаторы: В. Г. Швецов, И. Д. Гильз, Ю. М. Немилостивый, В. Мельниченко. Они имели большой общественный резонанс и активизировали фотолюбительское движение, его взаимодействие с фотохудожниками, повышали фотографическую культуру города (наличие творческого календаря фотоискусства города, взаимодействие с другими общественными союзами города и страны, периодичность и творческий уровень фотовыставок, работа фотогалерей, проведение уникального для города фотофестиваля и т. д.).

Формы деятельности дифференцируются в зависимости от уровня. Они сочетают в себе теорию, творческий опыт и практикумы: уроки основ теории, истории фотоискусства и методики фототворчества, отчетные, персональные, тематические; выездные и уличные, студийные фото выставки моно- и полихудожественного типа (фотоспектакли, фото концерты, фотопрезентации, фотовыставки; фото пленэры, совместные ландшафтные, натуралистические, социальные съемки и съемки одной модели, фотоэкскурсии, летние фотошколы, олимпиады по кино-, фото-, видеотворчеству, мастерские фотохудожника, фото пленэры, фотовернисажи.

Интерес к фотодокументам, вызывающий к жизни фотолюбителей-репортеров, требует специфических организационных форм: это *школа фотожурналистики (тип В)* или *союз фотожурналистов-любителей*. Их может возглавить не только фотопедагог-мастер или фотопедагог-вдохновитель, но также и фотопедагог-инициатор. Они могут существовать автономно или в составе фотохудожественных форм в зависимости

от направленности деятельности. Медиапедагогическая технология в данном случае строится исключительно на творческой самореализации и саморазвитии. Формы деятельности схожи с предыдущими формами: уроки основ изобразительной публицистики, отчетные, персональные, тематические; выездные и уличные, студийные документально-художественные (социальные) фотовыставки (фотопрезентации, совместные социальные съемки, фотоэкскурсии, летние фотошколы, олимпиады по кино-, фото-, видеотворчеству.

Далее идут организационные формы повышенного (чисто любительского) уровня. Такого же рода интересы на повышенном уровне деятельности отражаются в типе фотолюбителя художника-документалиста. Ему соответствует третий вид фотошкол – *документально-художественная фотошкола (тип Г)*, построенная на саморазвитии и деятельности педагога-мастера или педагога-вдохновителя. Такого рода фотошкола существовала в фотостудии Б. В. Чигишева в 1968–1988 годах в г. Омске. Виды деятельности в ней в некотором роде схожи с фотошколами других типов, но имеют и некоторые отличия: уроки основ теории, истории фотоискусства и методики фототворчества, уроки изобразительной публицистики, отчетные, персональные, тематические; выездные и уличные, студийные фотовыставки монохудожественного типа, фотопрезентации, фотовыставки; совместные ландшафтные, натуралистические, социальные съемки, фотоэкскурсии, летние фотошколы, олимпиады по кино-, фото-, видетворчеству, фотовернисажи.

Далее начинаются объединения любителей хобби-уровня, для которых данная специфическая деятельность – это занятие на досуге.

Узконаправленный интерес на коллекционирование фотографий и техники требует специфической формы – *музейного фотоклуба* (сообщества фотоколлекционеров), построенного исключительно на саморазвитии. Здесь достаточно руководителя типа фотопедагога-инициатора. Виды деятельности такого объединения своеобразны и не повторяют виды предыдущих форм: обмен фотоколлекциями, фотосалоны, открытие выставок фотоколлекций, экспозиций и музейные экскурсии. Данная форма эксклюзивна и существует исключительно стихийно и в проекте.

Фотолюбители-рационализаторы на самом деле встречаются только в одиночной форме самореализации, вне организации *клуба фоторационализаторов*. Их может объединить интерес к техническому усовершенствованию действия аппаратуры, развитию технологий. Основой медиапедагогической деятельности должна послужить продуктивная

творческая самореализация в форме клуба фоторационализаторов. Здесь тоже нужен своеобразный фотопедагог-вдохновитель, сам интересующийся фототехникой и достаточно компетентный в этих вопросах. Виды деятельности здесь также особенные: защита проектов, выставки фототехники, презентации усовершенствований фотоаппаратуры, новых способов фотосъемки и монтажа.

Интерес к фотосъемке на природе и в путешествиях объединяет фотолюбителей-туристов, фотоохотников и т. д. в клуб *фотонаaturalистов*, (фототуристов, фотопутешественников, фотоэтнографов, фотоохотников). Такого рода объединения существовали в начале XX века в составе Русского географического общества. Вне сферы профессиональных занятий эта деятельность способствует формированию рекреационной активности. Здесь также нужен фотопедагог-мастер. Для полноценной деятельности очень важны: собрания фотолюбителей, совместные походы, концертные презентации коллективного слайд-шоу, авторские и коллективные фото-выставки, фотоэкскурсии, фотопутешествия, фототуры, фотоэкспедиции.

Соединение художественных интересов, их сочетание требует создания клуба *фотоэкспериментаторов* [3]. Он также основан на продуктивной самореализации и деятельности педагога-инициатора. Виды деятельности здесь имеет своеобразную направленность: презентация инноваций, новых способов комбинированной фотосъемки и монтажа.

Гармоничное сочетание технического, художественного интересов и коллекционирования фотографий и техники позволяет любителям объединяться в клуб *фотоманов* (фотоколлекционеров, любителей фотографии), медиапедагогическая деятельность которого строится на формировании рекреационной активности в составе некоторой деятельности, по подобию меломанов, киноманов и библиофилов, благодаря, соответственно, фотопедагогу-инициатору. Разброс видов деятельности здесь довольно узок: это обмен фотоколлекциями, фотосалоны, открытие выставок фотоколлекций.

Клуб фотоизобретателей и рационализаторов объединяет любителей, интересующихся владением техникой и ее усовершенствованием. Это – фотолюбители-изобретатели. Они также требуют от медиапедагога-инициатора продуктивной творческой самореализации. У них популярны свои виды деятельности: защита и обнародование рационализаций фотоизобретений, заседания клуба, конкурс фотоизобретателей и рационализаторов.

Совершенно прагматические интересы к личным и коммерческим фотоуслугам требуют и своих форм: *фотокурсов, коммерческой фотошколы (тип Д)*, семейного фото клуба. Медиапедагогическая направленность здесь проявляется в другом: сочетании коммерческой состоятельности и самореализации (рост мастерства в фотопредпринимательстве). Важно не делать уклона в ту или иную сторону. Здесь уже нужны и другие типы фотопедагога – консультанта сферы личного и семейного фотосервиса, фотопедагога-бизнес-тренера. Соответственно, и виды деятельности здесь также иные: бизнес-презентации, уроки фототехники и технологии фотосъемки и монтажа, фотомаркетинга и семейного фотобизнеса, фотопредпринимательства и фотобизнеса, конкурсы семейной фотографии и фотодинастий.

Формирующийся с помощью рекламы интерес к исцелению творческим самовыражением в фотообразах может реализоваться в форме *арт-терапевтического фото клуба* (фотостудии для людей с ограниченными возможностями здоровья). Появился новый тип фотолюбителя-пациента, медиапедагогическая деятельность для которого также основана на продуктивной творческой самореализации. Для этой категории нужен и фотопедагог нового поколения – педагог-арт-терапевт, действующий совместно с лечащим врачом. Виды деятельности в терапевтическом фото клубе зависят от диагностики и состояния участников и могут быть разнообразны: арт-терапевтические консультации; сеансы исцеляющих фотопросмотров, фотодиагностики; рецепты фотозаданий; исцеляющие фотопроекты, защита арт-терапевтических фотопрезентаций, фотоколлекций, фотовыставок; фото пленэры, фотоспектакли.

Основой руководства самодеятельными коллективами в сфере фотографии в настоящих условиях является направленность на личностное развитие и самовыражение участников в коллективе. При этом в процессе работы необходимо помнить о наличии общей цели и задачи. Участие в фотоконкурсах, фотовыставках, Дельфийских играх, медиапарадах является важнейшей составляющей творческой работы участников коллектива. Дифференцированное отношение к ним определяется тем, что, если для одних занятия в студии – форма эстетического удовлетворения творчеством через «прикосновение к красоте и уникальности мира в целом и каждого отдельного мгновения жизни», то для других – это еще и важные формы общения с творческими людьми [8].

Руководство кино-, фотообъединением в разных формах непременно требует индивидуального подхода к каждому участнику, чтобы любой

из них мог не просто проводить в студии время с пользой, но и в то же время раскрыть свой творческий потенциал.

При этом к фотоискусству важно применять принцип культуросообразности. Развитие в экранной и фотографической культуре – это создание многообразных форм эстетического освоения мира с помощью «знаково-символического опосредствования и окультуривания природы. С культивированием личностного содержания в жизни человека связано творение и возрастание его качеств» [4].

Таким образом, уровни творчества и интересов фотолюбителей тесно взаимосвязаны и определяют характер настоящей творческой деятельности в коллективе. От переживания в процессе творческой деятельности к самовыражению и получению творческой отдачи – таков длинный и сложный путь любительских объединений и коллективов, которые могут успешно развиваться и совершенствоваться в своем творчестве.

Литература

1. Белова Ю. А. Менеджмент любительского творчества в сфере кино и фотографии [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.bibliofond.ru/view>.
2. Кранк Э. О. Философско-культурологическая конфигурация дискурса в фотографии [Электронный ресурс]. – URL: <http://cheloveknauka.com>.
3. Крупнов Р. Фотоклуб и фотолюбитель. – М.: Планета, 1977.
4. Ромашов Е. В. Использование принципа культуросообразности воспитания в обучении фотоискусству // Концепт: науч.-метод. электрон. журн. – 2013. – № 3(33). – С. 146–150.
5. Смирнова Е. И. Клубные объединения: учеб. пособие для ин-тов культуры. – М.: Просвещение, 1977. – 158 с.
6. Современные технологии социально-культурной деятельности: учеб. пособие / под науч. ред. Е. И. Григорьевой. – Тамбов: Першина, 2007. – 512 с. – С. 99–100.
7. Солнцев Л. П. Словарь [Любительское художественное творчество в России XX века]. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 495 с.
8. Стигнеев В. Фототворчество в России: история, развитие и современное состояние фотолюбительства. – М.: Планета, 1990. – 256 с.

References

1. Belova Yu. A. Menedzhment lyubitel'skogo tvorchestva v sfere kino i fotografii [Elektronnyy resurs]. – URL: <https://www.bibliofond.ru/view>.

2. Krank E. O. Filosofsko-kul'turologicheskaya konfiguratsiya diskursa v fotografii [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://cheloveknauka.com>.
3. Krupnov R. Fotoklub i fotolyubitel'. – M.: Planeta, 1977.
4. Romashov E. V. Ispol'zovanie printsipa kul'turosoobraznosti vospitaniya v obuchenii fotoiskusstvu // Kontsept: nauch.-metod. elektron. zhurn. – 2013. – № 3(33). – S. 146–150.
5. Smirnova E. I. Klubnye ob'edineniya: ucheb. posobie dlya in-tov kul'tury. – M.: Prosveshchenie, 1977. – 158 s.
6. Sovremennye tekhnologii sotsial'no-kul'turnoy deyatel'nosti: ucheb. posobie / pod. nauch. red. E. I. Grigor'evoy. – Tambov: Pershina, 2007. – 512 s. – S. 99–100.
7. Solntsev L. P. Slovar' [Lyubitel'skoe khudozhestvennoe tvorchestvo v Rossii XX veka]. – M.: Progress-Traditsiya, 2010. – 495 s.
8. Stigneev V. Fototvorchestvo v Rossii: istoriya, razvitie i sovremennoe sostoyanie fotolyubitel'stva. – M.: Planeta, 1990. – 256 s.

УДК 371.398, 7.067.4, 7.092

КОНКУРС МЕДИАРАБОТ КАК СРЕДСТВО СТИМУЛИРОВАНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ВИДЕОТВОРЧЕСТВА

Борздун Вадим Николаевич, кандидат химических наук, доцент, доцент кафедры педагогики и психологии, начальник управления информатизации, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: VadimNB@hotmail.com

В статье представлен опыт, полученный при проведении областного конкурса «Анимация. Школа. Кузбасс» в течение девяти лет. Освещается влияние конкурса медиаработ на его участников. Показано, что конкурс медиаработ является средством стимулирования образовательного видеотворчества. Уточнено, что в процессе выполнения медиаработы (проекта) реализуются образовательные, развивающие и воспитательные функции. Обозначена целесообразность осуществления медиапроектов, приводящих к реальным результатам – продуктам проектной деятельности.

Ключевые слова: конкурс, медиапроект, видеотворчество, учебный проект, педагогическая деятельность, информационно-коммуникационные технологии.

COMPETITION OF MEDIA WORKS AS A MEANS TO STIMULATE EDUCATIONAL VIDEO CREATIVITY

Vadim N. Borzdun, Candidate of Chemistry, Associate Professor, Department of Education and Psychology, Head of Information, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: VadimNB@hotmail.com

The article presents the experience gained during the regional competition “Animation. School. Kuzbass” for nine years. The influence of the media contest on its participants is highlighted. It is shown that the media work contest is a means of stimulating educational video creation. It was clarified that in the process of performing a media work (project) educational, developmental and educational functions are implemented. The feasibility of implementing media projects leading to real results – the products of project activities.

Keywords: competition, media project, video creation, project method, educational project, information and communication technologies.

Искусство играет важную роль в жизни общества. История развития человечества показала немало случаев, когда непосредственным импульсом для изменения образа жизни, для различных свершений становилось восприятие прекрасного. В настоящее время возрастает значение культуры как важнейшего механизма для обеспечения взаимодействия с окружающим миром, саморазвития и самопознания человека. Искусство создает условия для раскрытия таланта и развития одаренности, несет в себе мощный эмоциональный заряд и стремится к достижению новых горизонтов.

В качестве актуальной педагогической формы реализации идей комплексного подхода необходимо использовать проектные технологии, приводящие к созданию мультимедийного продукта (медиаработы: видео, анимации или мультипликации) на образовательную тему. А это, в свою очередь, подразумевает при использовании применяемых в современном искусстве (в частности, в медиатворчестве) методик и информационно-коммуникационных технологий создание условий для реализации воспитательно-образовательного процесса.

Элементом системы социализации ребенка является совместное создание медиаработы обучающимся и педагогом, наряду с такими компонентами, как творчество, воспитательная беседа, игры со сверстниками, личный пример родителей и т. д. Создание и просмотр видеоматериалов

способствует развитию ценностной ориентации и формированию социокультурной идентичности ребенка. Но проблема состоит в том, что не каждая медиаработа является отражением культурной системы, а следовательно, её просмотр может привести к нарушению процесса формирования ребенка как представителя определенной культуры.

Проектная деятельность по созданию медиаработ является мощным средством формирования личности ребенка. При ее реализации наблюдаются эффекты социальной адаптации и развития шаблонов поведения, формирования ценностей, гуманного отношения к другим людям. С момента появления в мире ребенок вступает в разнообразные отношения с окружающими людьми. Общение – это один из базовых факторов и узловых источников психического развития ребенка. Формирование коллективистских качеств важно для ребенка. Если ядро этих качеств не будет заложено в детстве, то личность ребенка может стать ущербной. Компенсировать этот пробел впоследствии будет чрезвычайно трудно. В связи с вышеизложенным, педагогам и родителям необходимо применять и контролировать все способы воспитания, образования и социализации ребенка [1].

В течение последних девяти лет в рамках областного конкурса «Анимация. Школа. Кузбасс» осуществлялась активизация деятельности по созданию мультимедийных проектов в образовательных учреждениях дошкольного, начального, основного, среднего, дополнительного, коррекционного, начального профессионального, среднего профессионального и высшего образования. Цель проведения данного конкурса – стимулировать процессы создания образовательного видеотворчества, выявления и поддержки талантливых обучающихся и их педагогов, активно использующих медиа и информационно-коммуникационные технологии, способствующие развитию образовательной системы.

Другой целью проведения конкурса медиаработ является создание условий для соревнования, а также выделение наилучших из числа участников. Специфика открытого регионального конкурса «Анимация. Школа. Кузбасс» (далее – АШК) состоит в том, что медиаработа (проект), предъявляемая на конкурс, представляет собой продукт совместного творчества обучающихся и их педагогов. Поэтому к данному конкурсу можно относиться и как к конкурсу профессионального мастерства (для педагогов), и как к творческому конкурсу (для всех участников).

При рассмотрении АШК как конкурса педагогического мастерства он представляется как этап повышения профессионализма педагогов

(в аспекте компетенции, связанной с организацией проектной деятельности), как открытое массовое педагогическое соревнование учителей. Участие педагога в АШК способствует широкому внедрению в практику новых любопытных методик и подходов к преподаванию и воспитанию и, как следствие, – эффективному развитию образовательной системы. Как конкурс педагогического мастерства АШК проводится в целях подъема статуса педагога и его престижа в обществе. АШК способствует выявлению и изучению новых направлений теории и практики менеджмента в сфере образования, поддержке инновационных технологий и разработок, способствующих развитию системы образования и оказывающих результативное влияние на воспитательно-образовательный процесс. Конкурс через свои номинации передает смысловую нагрузку, определяемую решением главных задач, стоящих перед образовательной системой.

Конкурсы с участием детей предполагают исполнение актуальных задач: обнаружение положительного опыта работы по обучению и воспитанию детей; раскрытие одарённых детей; создание условий для развития творческого потенциала и способностей детей (и педагогов); развитие у детей коммуникационных умений (например, выразительное чтение текстов), творческих способностей (в том числе увеличение разнообразия и обновление песенного репертуара); развитие режиссёрских умений и навыков у детей и их педагогов; стимулирование педагогов по творческому поиску и отбору методик, технологий для обучения детей.

Для подросткового возраста, когда дети ищут себя в активной деятельности и часто бросают творчество, имеется необходимость в применении актуальных способов организации занятий, которые содействуют эффективному развитию специальных и творческих способностей детей. Существует жизненная необходимость в выявлении методик развития творческих способностей детей средствами медиапроектов.

Синтетическое искусство по созданию медиаработ (проектов) интегрирует разные виды изобразительного творчества и декоративно-прикладного искусства, дизайн и т. д. Кроме вышеизложенного, реализация медиапроекта включает и другие виды творчества, которые помогают создавать образы и вселяют в них новый смысл: музыкальное, литературное, режиссерское, актерское, операторское и т. д.

Создание продукта творческой деятельности детей является результатом развития творческих способностей, совмещения теоретических знаний и практической работы. В процессе создания медиаработы у детей развиваются сенсомоторные качества, связанные с действиями руки ре-

бенка, обеспечивающие быстрое и точное усвоение новых технических приемов в различных видах деятельности, восприятие пропорций, особенностей объемной и плоской формы, характера линий, пространственных отношений, цвета, ритма, движения [2].

Каждая работа, направленная на создание медиапроекта, предполагает, что обучающиеся придумают сценарный план, произведут раскадровку, снимут видеоряд, на основе которого смонтируют итоговый продукт.

Рассмотрим важность проведения областного конкурса «Анимация. Школа. Кузбасс». Каждый год конкурс посвящается какой-либо важной теме в развитии российского общества и Кузбасса: Год театра, Год литературы в Российской Федерации, Год ветеранов – год Великой Победы и т. д. Конкурс проводится при поддержке трех кузбасских образовательных учреждений: ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», ГОУ «Кузбасский региональный институт развития профессионального образования», ГОУ СПО «Кемеровский педагогический колледж».

На протяжении последних лет АШК осуществляется по практически неизменным семи номинациям: *для обучающихся*: «Я рисую сказку» (анимационные сказки по мотивам литературных произведений, созданные детьми до 13 лет); «МультОбраз» (оригинальные анимационные фильмы, созданные обучающимися старше 13 лет); «Будущие мастера» (оригинальные анимационные фильмы, созданные обучающимися учреждений профессионального образования в сфере видеотворчества); *для совместного творчества обучающихся (молодежи) и педагогов*: «История Кузнецкой земли» (анимационные очерки об исторических событиях в родном крае, а также посвященные юбилеям Кузбасса и 100-летию города Кемерово); «Образовательный проект» (анимационный учебно-образовательный фильм, либо видеоролик (продукт реализации проекта в рамках учебной темы, учебного плана и уроков), документальный фильм, игровой фильм, реклама, клип, видеопозия и видеопроза); «Школьное телевидение» (анимационные или видеоочерки, отражающие жизнь образовательного учреждения, созданные в школьных студиях); «Мир без опасности» (анимационные или видеоочерки о формировании навыков безопасного и здорового образа жизни).

Из года в год растет количество работ и участников конкурса, так, например, в 2011 году в конкурсе принял участие 41 конкурсант и было представлено 28 работ; в 2016 – 156 участников и 67 работ; в 2019 – 228 участников и 91 работа. В целом за девять лет было представлено 690 работ от 1638 участников конкурса. Все работы участники размещали

в сети Интернет с целью предоставления права для открытого просмотра конкурсных работ. Участие представителей различных образовательных учреждений, от дошкольного учреждения до вуза, явилось одной из особенностей данного конкурса, при этом самым маленьким участникам было 5 лет.

Конкурс реализовывался в два этапа: на первом заочном этапе эксперты рассматривали все представленные работы (по несколько экспертов – каждую); на втором очном этапе – ежегодно презентовались более двух десятков конкурсных работ, ставших лучшими в своих номинациях. Все участники конкурса приглашались на очный этап конкурса с целью восприятия лучшего опыта в создании проектов, общения с другими участниками. В результате конкурсных испытаний определялись по одному победителю и лауреаты в каждой номинации.

Создание медиаработы (проекта) предполагает наличие следующих этапов: определение общей идеи работы (проекта); разработка сценария; создание раскадровки; изготовление героев и декораций для всех сцен (для анимации и мультипликации); съёмка; монтаж; озвучивание; окончательная обработка; совместный просмотр и презентация другим детям и родителям (общественности).

Процесс создания медиапроекта сложный и многогранный, он включает нравственное, эстетическое, художественно-творческое воспитание детей. Поэтому очень важно создать эффективные педагогические условия. Для использования медиатехнологий необходимо грамотно организовать работу, для того чтобы формирование творческой личности проходило качественно. В процессе творчества у обучающихся проявляются некоторые особенности поведения. Д. Лефбридж выделяет ряд характеристик творческого поведения: беглость (количество) ряда подходящих идей; рискованность (смелость), устойчивость к неопределенности, высказывание и отстаивание идей; гибкость, разнообразие классов, идей, подходов; комплексность – использование различных тем, поиск, организация альтернативных решений; оригинальность (новизна), необычные реакции, решения; любознательность; воображение, фантазия. Л. Н. Баженова выделяет следующие виды деятельности детей на занятиях, которые положены в основу медиаобразования: восприятие киноповествования; художественно-творческая деятельность; интерпретация; осмысление результатов восприятия и эстетическая оценка произведений; освоение знаний о языке и выразительных средствах экрана.

Выполняя медиапроект, обучающиеся (воспитанники) развивают свои умения и навыки в литературе, речи, музыке, рисовании и различных

видах прикладного искусства, в различных технологиях (в том числе в информационно-коммуникационных) через: составление сценария, создание персонажей, подбор звукового сопровождения, озвучивание ролей, работу с различным оборудованием. Проектная работа органично сочетает в себе воспитательные, познавательные и социальные компоненты – реальные навыки коллективной и самостоятельной деятельности, эффективно стимулирующие интеллектуальный и творческий потенциал. Таким образом, медиапроект непосредственно влияет на развитие воображения обучающихся.

В процессе реализации медиапроекта осуществляются образовательные, воспитательные и развивающие функции. Образовательные функции направлены на формирование и развитие: понимания основ языка экранных искусств; навыков фото- и видеосъемки, монтажа, озвучивания; навыков работы сценариста, оператора и др.; системы знаний, умений, навыков по основам киноискусства. Воспитательные функции способствуют: формированию мотивации к работе над проектом, овладению необходимыми знаниями и умениями; формированию художественно-эстетического вкуса; развитию волевых качеств и личной ответственности. Развивающие функции содействуют: общему развитию личности ребенка, его композиционному мышлению и творческому воображению [3].

В заключение перечислим качества личности, которые развиваются у исполнителей медиапроектов: во-первых, это воображение и фантазия (предполагается оживление (анимация) всех рисунков, предметов, вследствие чего персонажи начинают полноценно жить на экране, самостоятельно разрешать конфликты, совершать те или иные поступки, рассуждать, говорить и петь и т. д.); во-вторых, в процессе создания проекта учащийся обучается устанавливать пропорции, распознавать объемные и плоские формы, цвета, воспринимать движения и ритм; в-третьих, проектная деятельность формирует условия для развития у ребенка личностных качеств, таких как целеустремленность, инициатива, исполнительность, коммуникабельность и ответственность, необходимых ему в дальнейшем.

Самое главное, что на каждом этапе создания медиапроектов обучающиеся являются равноправными участниками творческого процесса.

При анализе идей по внедрению работ по созданию анимационных видеоматериалов в учебный процесс мы выявили, что средства мультипликации стимулируют творческую активность обучающихся, раскрепощают их мышление, делают его более креативным. Взаимодействие и

общение детей через музыку, слова, образы и движение (анимирование) происходит легче, чем традиционное, словесное. Мы пришли к выводу, что обучение визуальному языку является насущной потребностью сегодняшней жизни, вследствие чего его необходимо внедрять в программу обучения будущих педагогов.

Особо важной для педагогики является непосредственная связь медиапроектов с технологиями. Создание изделий (персонажей, декораций, фонов) сопровождается выбором необходимых для этой работы материалов и развитием навыков у обучающихся. Это доказывает, что объединение технологии (как школьного предмета) и анимации дает хорошие результаты не только в развитии творческого потенциала обучаемых, но и в совершенствовании их будущих профессиональных качеств.

Литература

1. Суворова Н. В. Мультипликация как способ влияния на формирование социокультурной идентичности ребенка // Молодой учёный. – 2014. – № 8 (67). – С. 740–742.
2. Радостева С. В. Развитие творческих способностей подростков средствами изобразительного искусства на занятиях мультипликацией в системе дополнительного образования: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. – М., 2004. – 20 с.
3. Савлучинская Н. В., Щечилина А. В. Освоение мультипликации младшими школьниками в системе дополнительного образования как средство развития воображения // Гуманитарные исследования. – 2017. – № 4 (17). – С. 125–128.

References

1. Suvorova N. V. Mul'tiplikatsiya kak sposob vliyaniya na formirovanie sotsiokul'turnoy identichnosti rebenka // Molodoy uchenyy. – 2014. – № 8 (67). – S. 740–742.
2. Radosteva S. V. Razvitie tvorcheskikh sposobnostey podrostkov sredstvami izobrazitel'nogo iskusstva na zanyatiyakh mul'tiplikatsiey v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.02. – M., 2004. – 20 s.
3. Savluchinskaya N. V., Shchecilina A. V. Osvoenie mul'tiplikatsii mladshimi shkol'nikami v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya kak sredstvo razvitiya voobrazheniya // Gumanitarnye issledovaniya. – 2017. – № 4 (17). – S. 125–128.

**МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРИМЕНЕНИЯ
МЕДИАТЕХНОЛОГИЙ В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ
ПРОЦЕССЕ (НА ПРИМЕРЕ ОБУЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЕ
«ДИКТОРСКОЕ МАСТЕРСТВО»)**

Пога Лиана Нодариевна, старший преподаватель кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: pae001@yandex.ru

В данной статье автором рассматриваются методы обучения, включающие в образовательный процесс медиатехнологии. Цель, которую преследовала автор, связана с выявлением и осмыслением тенденции к расширению арсенала медиатехнологий на практических и теоретических занятиях дисциплины «Дикторское мастерство». Эта цель решается посредством анализа учебно-методического комплекса дисциплины «Дикторское мастерство», составленного в соответствии с требованиями ФГОС ВПО по направлению подготовки 071500.62 «Народная художественная культура» (2013) и РПД «Дикторское мастерство» по направлению подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура» (2018).

Ключевые слова: медиа, медиатехнологии обучения, модернизация высшего образования, современный образовательный процесс.

**METHODOLOGICAL ASPECTS OF IMPLEMENTING MEDIA
TECHNOLOGIES IN MODERN EDUCATIONAL PROCESS
(ON THE EXAMPLE OF DISCIPLINE “ANNOUNCER SKILL”)**

Liana N. Poga, Senior Lecturer, Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: pae001@yandex.ru

The author considers teaching methods that include media technology in the educational process. The author gains to identify and realize the tendency for expanding the arsenal of media technologies in practical and theoretical studies of the discipline “Announcer Skill”. This goal is achieved by analyzing the teaching and methodological complex of the discipline “Announcer Skill”, developed in accordance with the requirements of the Federal State Educational Standard of Higher Professional Education on the direction of training

071500.62 “Folk Art Culture” (2013) and the Discipline Programme “Announcer Skill” on the direction of training 51.03.02 “Folk Art Culture” (2018).

Keywords: media, teaching media technologies, modernization of higher education, modern educational process.

В начале XXI столетия довольно сложно представить себе реальность человека без компьютерных технологий, которые собирают, обрабатывают, генерируют и распределяют информацию через системы глобальных телекоммуникационных сетей. В настоящее время ни профессиональная, ни повседневная сфера жизни уже не мыслятся без электронных и цифровых медиатехнологий, составляющих современный культурный ландшафт.

Степень вовлеченности высокотехнологических гаджетов во все сферы деятельности настолько высока, что потребовала законодательной фиксации обеспечения доступности и свободной эксплуатации с широкими возможностями для всех желающих. Это подтверждается позицией ООН: 3 июня 2011 года была принята резолюция, которая признала право на доступ в Интернет одним из неотъемлемых прав человека. Таким образом, отключение конкретных регионов от Всемирной сети с июня 2011 года считается нарушением прав человека [См.: 1]. Не случайно в 2018 году осуществилось переименование Министерства связи и массовых коммуникаций в Министерство цифрового развития, связи и массовых коммуникаций. Задача специализированного ведомства связана с цифровым развитием нескольких направлений: *образования*, кибербезопасности, кадров, формированием исследовательских компетенций, IT-безопасности.

В Национальной доктрине образования РФ, государственных образовательных стандартах также отражено повсеместное внедрение и использование современных информационно-коммуникативных технологий. Приведем для примера выдержку из ФГОС ВО 3+ по направлению подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура»: «Каждый обучающийся в течение всего периода обучения должен быть обеспечен индивидуальным неограниченным доступом к одной или нескольким электронно-библиотечным системам (электронным библиотекам) и к электронной информационно-образовательной среде организации. Электронно-библиотечная система (электронная библиотека) и электронная информационно-образовательная среда должны обеспечивать возможность доступа обучающегося из любой точки, в которой имеется доступ к информационно-телекоммуникационной сети Интернет (далее –

сеть Интернет) как на территории организации, так и вне ее. <...> Помещения для самостоятельной работы обучающихся должны быть оснащены компьютерной техникой с возможностью подключения к сети Интернет и обеспечением доступа в электронную информационно-образовательную среду организации» [2]. Этот список примеров информатизации и цифровизации различных сфер деятельности человека далеко не полный, поэтому в данной статье мы остановимся на процессах медиатизации, осуществляемых в русле модернизации российского высшего образования (ВО), точнее, в учебном процессе. В связи с этим предметом статьи избраны медиатехнологии, которые являются частью образовательной технологии, реализуемой в процессе обучения дисциплине «Дикторское мастерство» кафедрой фотовидеотворчества Кемеровского государственного института культуры. Цель статьи состоит в выявлении и осмыслении тенденции к расширению арсенала медиатехнологий на практико-теоретических занятиях обучения речевым навыкам руководителя студии кино-, фото- и видеотворчества. К задачам статьи относятся: выявление новых медиатехнологических преобразований в структуре и содержании дисциплины «Дикторское мастерство», обоснование целесообразности внедрения медиатехнологий в воспитании профессиональных навыков овладения культурой звучащего слова.

Прежде чем перейти к решению задач в рамках статьи, определимся с содержанием понятия «медиатехнология». По мнению российского ученого-педагога, авторитетного специалиста в области медиаобразования профессора А. В. Федорова, *медиатехнология* (media technologies) – это «способы создания медиатекстов с помощью комплекса медиатехники» [3, с. 46]. Под *медиатехнологиями обучения* он понимал «способы построения деятельности с применением медиа для достижения педагогических целей» [3, с. 47]. Для полноты понимания термина «медиатехнология» приведем описание определения «медиа», данное профессором кафедры фотовидеотворчества КемГИК А. А. Гуком, на которое мы опирались при написании данной статьи. С его слов, *медиа* следует понимать не только в широком и традиционном смысле как средство, посредник, среда, но и в более узком как «средство коммуникации, использующее машинный принцип, то есть машинизированная коммуникация со всеми вытекающими из этого последствиями» [4, с. 38]. Под машинизированной коммуникацией профессор имеет в виду коммуникацию с помощью технических средств (Интернет, смартфоны, электронная почта, телеконференции, конференцсвязь и т. д.). Таким образом, под образовательными

медиа-технологиями мы подразумеваем способы построения педагогической деятельности с применением электронных и цифровых медиа.

Проявления «экспансии» медиа-технологий за их первоначальные границы мы можем наблюдать в течение всего XX века. В России ее начальные шаги были связаны с процессом реформирования общества на рубеже XX–XXI веков, с переходом от плановой экономики к рыночной.

Смена государственной политики, социально-экономического устройства, происходившая в России в начале 1990-х годов, создала новую ситуацию в системе образования, ориентируя ее на компьютеризацию и информатизацию с особым вниманием к дистанционному образованию. И таким образом, с появлением технических (компьютеризация, распространение доступа в Интернет) и финансовых условий российские вузы еще во второй половине 90-х годов XX столетия приступили к внедрению в учебный процесс медиа-технологий: электронные учебные издания (учебники, словари, хрестоматии, энциклопедии), электронные учебные материалы (тесты, демонстрационные материалы, лабораторные практикумы), компьютерные мультимедийные презентации, электронные учебные модули и кейсы, кино-, видео-, аудиозаписи и т. д. Однако, несмотря на формирование и реализацию федеральных целевых программ¹, нельзя утверждать, что информатизация системы образования равномерно и одновременно проходила во всех вузах страны. В первую очередь медиа-технологиями оснащались высшие учебные заведения центральной части России². Что же касается региональных вузов, то их финансирование ограничивалось минимальным объемом. Например, в Кемеровском государственном институте культуры, на кафедре «Социально-культурной деятельности», в 2000–2003 годах из материально-технического обеспечения на практических и теоретических занятиях использовались телевизор и видеомэгафон. Подобная ситуация наблюдалась и на других кафедрах, в том числе на кафедре фотовидеотворчества, которая изначально в силу специфики своей учебной деятельности планировалась и позицио-

¹ Федеральная целевая программа «Развитие единой образовательной информационной среды (2001–2005 годы) // Вестник образования. – 2001. – № 8. – С. 2–7; Федеральная целевая программа «Электронная Россия (2002–2010 годы)». Постановление Правительства РФ от 28 января 2002 г. № 65 // Вестник образования. – 2002. – № 2. – С. 4–10; Концепция формирования информационного общества в России // Информационное общество. – М., 1999. – № 3. – С. 24–27.

² См. более подробно: Яруллина Г. Б. История информатизации отечественной системы образования во второй половине XX – начале XXI в.: дис. ... канд. истор. наук: 07.00.02 – Отечественная история. – Уфа, 2006.

нировалась как медиатизированная. Массовая компьютеризация вуза и подключение к телекоммуникационной системе Интернет в тот момент времени отсутствовали³, как и в остальных высших учебных заведениях области. В связи с этим нам представляется логичным отсутствие в тот период повсеместного внедрения в учебный процесс медиатехнологий. В начале XXI столетия ситуация с обеспечением материально-технической базы в региональных вузах хоть и улучшилась, но кардинально не поменялась. Регионы по-прежнему отстают в оснащении учебных аудиторий современным высокотехнологичным оборудованием, что существенно осложняет подготовку медиатехнологических нововведений в образовательный процесс. Тем не менее тенденции настоящей эпохи (трансформация традиционного общества в цифровое) и модернизация высшего образования (ВО) не позволяют снижать темп и требования к поиску инновационных, более эффективных методов обучения будущих профессионалов учреждений культуры.

Как известно, модернизация ВО в России обусловлена целями Болонского процесса: «расширение доступа к высшему образованию, дальнейшее повышение качества и привлекательности европейского высшего образования, расширение мобильности студентов и преподавателей, а также обеспечение успешного трудоустройства выпускников вузов за счет того, что все академические степени и другие квалификации должны быть ориентированы на рынок труда» [5]. Сказанное означает, что ориентация на осуществление концепции компетентностного подхода, информатизацию образования, формирование конкурентоспособных профессионалов, отвечающих потребностям современного рынка труда, наметила в отечественных вузах тенденцию к личностно-ориентированному обучению и обязательной самопрезентации обучающихся с помощью средств массовой коммуникации (СМК)⁴ или медиа. В Кемеровском государственном институте культуры, как выполнение одного из системных требований к реализации образовательных программ, утверждено

³ В качестве интернет-провайдера с 2009 г. выступает ООО «Региональные информационные технологии», с 2011 г. доступ в сеть Интернет также предоставляет ООО «Е-Лайт-Телеком».

⁴ Медиа – средства массовой коммуникации – технические средства создания, записи, копирования, тиражирования, хранения, распространения, восприятия информации и обмена между субъектом (автором медиатекста) и объектом (массовой аудиторией) (см.: Федоров А. В. Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности. – М.: Директ-Медиа, 2014. – С. 24).

«Положение об электронном портфолио обучающихся»⁵ от 31.10.2018 № 6 ЛНА-01.08-18, основная цель которого – «сбор, систематизация, представление и анализ значимых результатов, процессов профессионального и личностного становления обучающегося, обеспечение мониторинга культурно-образовательного роста обучающихся» [6]. Нельзя не отметить, что фиксация своих достижений в научно-исследовательской, творческой, общественной и спортивной деятельности с помощью электронных и цифровых медиа (видеозаписи выступлений / гиперссылки на размещенные в Сети видеозаписи выступлений, копии дипломов, сертификатов и т. д.) имплицитно решает несколько задач. Во-первых, поддерживает современные тенденции совершенствования квалификационной подготовки будущих специалистов, заключающиеся в способности самостоятельно продолжать образовывать и совершенствовать себя, свободно ориентироваться в сложном круге социальных и профессиональных проблем. Во-вторых, способствует росту личного рейтинга, конкурентоспособности обучающегося, формирование желаемого имиджа и его составляющих, стимулирует научно-исследовательскую и творческую мобильность. В-третьих, может косвенно менять консервативный характер образовательной деятельности включением в нее инновационных инструментов обучения, которые сегодня в большей степени опираются на потенциал информационных и медиатехнологий (онлайн-курсы, симуляторы, игровые онлайн-миры и т. д.). Таким образом, выполнение одного из требований к реализации образовательных программ, включенность в учебный процесс медиатехнологий, которые способствуют расширению информационного поля, развитию процесса медиатизации, может стимулировать педагогов высшего профессионального образования (как творческого, так и научного направления) своевременно корректировать и обновлять методики преподавания дисциплин.

Анализ медиатехнологических нововведений в содержании дисциплины «Дикторское мастерство»⁶ по направлению подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура» начнем с разьяснения уже сложившихся традиций на кафедре фотовидеотворчества Кемеровского государ-

⁵ ЭПО – «это форма установленного образца, представляющая совокупность индивидуальных достижений обучающегося в освоении образовательной программы, в системе дополнительного образования, в научно-исследовательской, творческой, общественной и спортивной деятельности». См.: «Положение об электронном портфолио обучающихся» от 22.02.2017 г. № 97/01.08-08.

⁶ Дисциплина ведется на втором курсе в течение двух семестров (III и IV), формой итогового контроля является экзамен.

ственного института культуры. Основным принципом обучения на кафедре ФВТ является системный подход, выраженный методическим и методологическим единством. Под системным подходом мы понимаем «направление методологии научного познания, в основе которого лежит рассмотрение объекта как системы: целостного комплекса взаимосвязанных элементов» [7, с. 201]. Образовательный процесс на кафедре организован таким образом, что рабочие программы по профилирующим дисциплинам четко взаимосвязаны, оказывают взаимовлияние друг на друга и имеют посеместровые параллели. «Дикторское мастерство» связано с образовательными циклами «Основы актёрского мастерства», «Режиссура аудиовизуального произведения», «Сценарное мастерство», «Звуковое решение фильма», «Анимационное кино и видео». Например, в течение III семестра обучающиеся на занятиях по дисциплине «Звуковое решение фильма» занимаются разработкой (написанием) речевого сопровождения к видеофрагменту (игровому, документальному) и созданием оригинального звукового образа. Соответственно на дисциплине «Дикторское мастерство» обучающиеся осваивают речевую характерность: говоры, акценты, речевые манеры, которые могут быть использованы в III семестре в работе над видеофрагментами. На дисциплине «Режиссура аудиовизуального произведения» при изучении раздела «Хроника и новости на современном экране» рассматривается речь героев на экране в жанрах информационных телевизионных программ, аналитической публицистики. Соответственно на дисциплине «Дикторское мастерство» основной задачей становится подготовка речевого аппарата обучающиеся к звучанию, изучение норм литературного произношения и исправление типичных дикционных и диалектических ошибок, техника работы с микрофоном. IV семестр – изучается научно-популярный фильм и его звуковое решение («Сценарное мастерство», «Режиссура аудиовизуального произведения»). Соответственно на дисциплине «Дикторское мастерство» – методика работы с видами дикторского текста, логико-интонационный разбор. Межкафедральный и междисциплинарный подход позволяет интегрировать знания, умения и навыки, полученные в процессе изучения дисциплины речевого цикла, в учебно-творческих работах (документальный очерк, игровой фильм, озвучивание анимационного фильма, различные медиапроекты и т. д.) других дисциплин. В свою очередь, представленное выше сотрудничество преподавателей кафедры предлагает возможность использовать в учебных работах по «Дикторскому мастерству» выразительные, изобразительные, в том числе и медиатехнические средства дру-

гих дисциплин. Это, бесспорно, сказывается на результатах освоения навыков экранной речи, так как подключаются дополнительные средства воздействия на сенсорные модальности обучающегося. При этом крайне важно подчеркнуть, что такой подход является стимулом для возникновения новых творческих междисциплинарных проектов. Они провоцируют вводить как в лекционные курсы, так и в практические виды занятий новые медиа, активно используемые в других дисциплинах, и обосновывать их внедрение.

Совершенно очевидно, что настоящая социокультурная действительность отражает стремительную экспансию искусства за пределы традиционных художественных форм и все более вмещает в себя новые художественные техники, связанные с новыми медиа. Цифровые технологии обеспечили развитие компьютерного искусства, нет-арта, цифровой фотографии и видео, экспериментальной скульптуры, медиа перформанса, бэндинга, энвайронментализма и т. д. Это экспериментальное движение в искусстве требует теоретического и практического осмысления не только культурологов и искусствоведов, но и педагогического корпуса речевиков (термин профессора Ю. А. Васильева). Безусловно, вне традиции, вне аналитического взгляда на методические установки педагогов предшествующего поколения нет и современного поиска новых приемов практической работы со студентами. Знание пути, пройденного речевой педагогией за последнее столетие, помогает осознать важность соотнесения методов и приемов традиционной школы, своевременной коррекции личных теоретических идей и педагогических установок с тенденциями современных культурных практик, которые, как мы уже поняли, связаны с цифровыми технологиями. Таким образом, обоснованием целесообразности внедрения медиатехнологий в процесс обучения профессиональным навыкам по овладению культурой звучащего слова являются: модернизация ВО в России; социокультурная действительность, связанная с цифровыми технологиями и новыми художественными формами; междисциплинарный и системный подход кафедры фотовидеотворчества.

Поэтому для того, чтобы ответить на вопросы: произошла ли смена парадигм обучения с традиционных образовательных технологий на инновационные, присутствует ли тенденция к расширению арсенала технологий в практической и теоретической части образовательного процесса, сопоставим две рабочие программы указанной дисциплины за 2013 год (авт.-сост. Г. С. Скударнова) и 2018 год (авт.-сост. Л. Н. Пога).

Подчеркнем, что у педагогов, несмотря на различие формулировок целей обучения, присутствует общность в их понимании, а также в рефлексии проблем дисциплины «Дикторское мастерство». Они касаются:

- развития и усовершенствования природных речевых и голосовых возможностей будущих руководителей студий кино-, фото- и видеотворчества;
- воспитания дикционной, интонационно-мелодической и орфоэпической культуры обучающегося;
- овладения техникой микрофонного чтения;
- овладения навыками самоанализа звучащей речи;
- обучения процессу овладения авторским и дикторским текстом, его содержательной, действенной, стилевой природой.

Соответственно, нам кажется логичным наличие в методике обоих педагогов единых принципов и форм обучения. Это принцип *последовательности*: от простого к сложному; *кафедральности*, выраженный в системе методических, нравственных и этических основ преподавания, профессиональных критериев оценки при обсуждении студенческих показов; принцип *системного подхода*, включающий межкафедральные взаимосвязи. Формы обучения: *работа с группой, мелкогрупповые занятия, индивидуальные, контрольные работы*.

Для начала выделим в таблице 1 медиатехнологии из предыдущего учебно-методического комплекса дисциплины «Дикторское мастерство», составленного в соответствии с требованиями ФГОС ВПО по направлению подготовки 071500.62 «Народная художественная культура»⁷ в 2013 году профессором кафедры фотовидеотворчества КемГУКИ (2007–2016) Г. С. Скударновой⁸. Для сравнения выбрана рабочая программа дисциплины, написанная профессором за несколько лет до завершения многолетней преподавательской деятельности в вузе. Ссылаясь на профессиональный и педагогический опыт Галины Сергеевны, нет оснований сомневаться, что эта программа – «квинтэссенция» методических разработок, приемов, а также профессионального инструментария для развития творческого потенциала обучающихся.

⁷ ФГОС ВПО по направлению подготовки 071500.62 «Народная художественная культура», квалификация (степень) «бакалавр», утвержден и введен в действие приказом Минобрнауки РФ от 22 декабря 2009 г. № 791. Утратил силу 12 марта 2015 г. (приказ Минобрнауки РФ № 223).

⁸ Заслуженный работник культуры РФ, лауреат премии Союза журналистов СССР, диктор телевидения Кузбасса (1958–1980), заведующая кафедрой культуры и искусства речи (1980–2007), почетный профессор КемГИК.

Таблица 1

Лекции	Практические	Индивидуальные	СР*	КР*
-	Аудиозапись на магнитофон чтения разножанровых текстов (публицистика, лирика в прозе, сатира)	-	Учебно-методический, справочный материал, размещенный в ЭОС (Moodle)	Экзаменационная практическая работа – видеозапись вступительного слова об авторе, выбранного стихотворения и чтения самого стихотворения
-	Видеозапись выпуска новостей, сообщения, интервью	-		Прослушивание аудиозаписи чтения студентами разножанровых текстов (публицистика, лирика в прозе, сатира)
-	Использование ПК для прослушивания, просмотра и анализа аудиозаписей, видеозаписей выступлений обучающихся, а также работ, выполненных обучающимися предыдущих курсов	-		Анализ видеозаписей выпуска новостей, сообщения, интервью

Как видно из таблицы 1, медиатехнологии не вводятся в лекционные и индивидуальные занятия. На практических занятиях со студентами применяются традиционные для этой дисциплины виды упражнений с использованием компьютера (аудио/видеозапись и прослушивание). Таблица позволяет удостовериться в недостаточности медиатехнологических нововведений в содержании учебных занятий.

Ниже приведена таблица 2 с описанием учебных занятий, взятых из РПД «Дикторское мастерство», составленной в соответствии с требованиями ФГОС ВО 3+ по направлению подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура» в 2018 году старшим преподавателем Л. Н. Пога.

Таблица 2

Лекции	Практические	Индивидуальные	СР*	КР*
Электронная лекция-презентация с помощью программы Microsoft PowerPoint	Видеопоззия	Запись видеоблогов	Электронный дидактический материал (в ЭИОС, рассылка через эл. почту, кросс-платформенные приложения для смартфонов)	Контроль посредством рассылки рабочих материалов (видео/аудиозаписей) через эл. почту, кросс-платформен. приложения для смартфонов
Лекция-визуализация с применением видеозаписей мастер-классов с научно-практических конференций, семинаров, лабораторий	Озвучивание видеопоззии, мультипликационных фильмов с применением программ для звукового дизайна (Adobe premiere pro, питч-шифтер)	Запись речевой фонограммы «Видеопоззии», мультипликационного фильма	Электронные лекции-презентации	
Использование электронных ресурсов с аудио-визуальной информацией (видеохостинги, веб-сайты) для прослушивания речевых фонограмм артистов, теле/радиоведущих и т. д.	Учебные упражнения, проекты, выполняемые с помощью программного обеспечения для интерактивных сетей (Instagram)	Использование индивидуальных электронных и цифровых медиа для самоанализа звучащей речи	Видеолекции	

Лекции	Практические	Индивидуальные	СР*	КР*
	Использование электронных ресурсов (видеохостинги, веб-сайты) для чтения учебных тренировочных текстов		Электронные учебники, библиотеки	
			Видеопрограммка	

СР* – самостоятельная работа.

КР* – контрольная работа.

Анализ таблицы 2 позволяет сделать следующие выводы:

1. Наблюдается отступление от традиционной формы проведения лекционных занятий (записывание курса под диктовку) в пользу визуального изложения с комментариями (лекция-презентация, лекция-визуализация) ещё большего объема систематизированного материала с помощью электронных / цифровых медиа с последующей возможностью закрепить его, используя ресурсы, размещенные в ЭИОС (электронная информационно-образовательная среда).

2. Отмечается интеграция телекоммуникационных ресурсов (видеохостинги, веб-сайты) с целью расширения фонда аудиовизуальной информации, увеличивающих глубину проникновения и понимания теоретического и практического материала.

3. Демонстрируется включение различных медиатехнологий в практические занятия: интермедиального способа технико-художественного воплощения поэтического произведения – видеопэзии⁹; учебных упраж-

⁹ Видеопэзия – интермедиальный способ репрезентации поэтического образа, основанный на идее аудиовизуальной коммуникации (то есть совокупности творческих и технических явлений). См.: Пога Л. Н. Видеопэзия: к вопросу определения понятия // Визуальные искусства в современном художественном и информационном про-

нений, переходящих в творческие проекты, выполняемые с помощью программного обеспечения для интерактивных сетей (например, поэма А. С. Пушкина «Граф Нулин»¹⁰); озвучивания поэтического материала и мультипликационных фильмов с применением программ звукового дизайна; записей видеоблогов, в качестве альтернативы традиционным тренингам и видеозаписям выступлений в кадре. Такие медиатизированные способы обучения позволяют задействовать посредством видео, компьютерной графики, кино несколько модальностей восприятия у обучающегося, тем самым решая задачи дисциплины. Кроме этого, записанные на носители памяти, они выполняют функцию дидактического материала для следующих курсов, а также являются работами для последующих фестивалей и конкурсов.

4. Прослеживается ускорение процессов контроля и ответной реакции на выданные задания для самостоятельной творческой и научной работы за счет обмена рабочими материалами посредством e-mail, WhatsApp, Viber, VK и т. д.

Данные двух таблиц позволяют удостовериться в том, что в более поздней РПД «Дикторское мастерство», составленной в 2018 году (табл. 2), увеличилось количество способов построения педагогической деятельности с использованием электронных и цифровых медиа. Можно сказать, что наблюдается постепенная смена парадигм обучения с традиционных образовательных технологий на инновационные, под которыми в данной статье мы понимаем медиатехнологии. Своеобразной «сверхзадачей» использования данных технологий является приобретение навыков экранной речи, развитие творческих способностей обучающихся (творческого видения и мышления), творческой самостоятельности, формирование эстетического вкуса, возможность использования мультимедийных средств для исполнения учебного материала, возможность междисциплинарного взаимодействия (коммуникации), приобретение навыков режиссерского мышления, закрепление навыков сосуществования в едином учебном пространстве.

странстве [Текст]: сб. науч. ст. – Кемерово: Кемеровский гос. ин-т культуры, 2018. – Вып. 3. – С. 261.

¹⁰ Здесь автор имеет в виду экзаменационную курсовую работу (гр. ФВТ-171) над поэмой А. С. Пушкина «Граф Нулин», целиком прочитанную и записанную в приложении Instagram. В рамках данной статьи невозможно более подробно остановиться на описании и методическом обосновании этой учебной работы.

Таким образом, укрепление в культуре медиатехнологий ведет к изменению рабочих программ дисциплин и педагогической деятельности. Мы считаем целесообразным включение в образовательный процесс таких медиатехнологий, как видеопоезия, видеоблог, видеопрограммки (аналог программки), видеолекции, лекции-презентации, лекции-визуализации, озвучивание учебных фильмов с применением программ для звукового дизайна (Adobe Premiere Pro, питч-шифтер).

Литература

1. Report of the Special Rapporteur on the promotion and protection of the right to freedom of opinion and expression, Frank La Rue* [Электронный ресурс]. – URL: https://www2.ohchr.org/english/bodies/hrcouncil/docs/17session/A.HRC.17.27_en.pdf (дата обращения: 28.08.2019).
2. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования. Уровень высшего образования. Бакалавриат. Направление подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура» / утвержден приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 12 марта 2015 г. № 223 [Электронный ресурс]. – URL: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvob/510302.pdf> (дата обращения: 28.08.2019).
3. Федоров А. В. Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 60 с.
4. Гук А. А., Веселовская Е. В. Медийная культура: актуальные проблемы современного функционирования: моногр. – М.: БИБЛИО-ГЛОБУС, 2017. – 160 с.
5. Болонский процесс в вузах Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: <http://web.archive.org/web/20120219202744/http://mon.gov.ru/obr/pri/4508/> (дата обращения: 08.08.2018).
6. Положение об электронном портфолио обучающихся от 22.02.2017 г. № 97/01.08-08 [Электронный ресурс]. – URL: https://portfolio.kemgik.ru/pluginfile.php/4485/mod_ (дата обращения: 01.08.2018).
7. Речевое творчество актера: данность и предчувствие: коллективная моногр. – СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017. – 600 с.

References

1. Report of the Special Rapporteur on the promotion and protection of the right to freedom of opinion and expression, Frank La Rue* [Elektronnyy

- resurs]. – URL: https://www2.ohchr.org/english/bodies/hrcouncil/docs/17session/A.HRC.17.27_en.pdf (data obrashcheniya: 28.08.2019).
2. Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart vysshego obrazovaniya. Uroven' vysshego obrazovaniya. Bakalavriat. Napravlenie podgotovki 51.03.02 «Narodnaya khudozhestvennaya kul'tura» / utverzhden prikazom Ministerstva obrazovaniya i nauki Rossiyskoy Federatsii ot 12 marta 2015 g. № 223 [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvob/510302.pdf> (data obrashcheniya: 28.08.2019).
 3. Fedorov A. V. Slovar' terminov po mediaobrazovaniyu, mediapedagogike, mediagrammotnosti, mediakompetentnosti. – M.: Direkt-Media, 2014. – 60 s.
 4. Guk A. A., Veselovskaya E. V. Mediynaya kul'tura: aktual'nye problemy sovremennogo funktsionirovaniya: monogr. – M.: BIBLIO-GLOBUS, 2017. – 160 s.
 5. Bolonskiy protsess v vuzakh Rossiyskoy Federatsii [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://web.archive.org/web/20120219202744/http://mon.gov.ru/obr/pri/4508/> (data obrashcheniya: 08.08.2018).
 6. Polozhenie ob elektronnom portfolio obuchayushchikhsya ot 22.02.2017 g. № 97/01.08-08. [Elektronnyy resurs]. – URL: https://portfolio.kemgik.ru/pluginfile.php/4485/mod_ (data obrashcheniya: 01.08.2018).
 7. Rechevoe tvorchestvo aktera: dannost' i predchuvstvie: kollektivnaya monogr. – SPb.: Izd-vo RGISI, 2017. – 600 s.

УДК 347.78

**ВЫПУСКНЫЕ КВАЛИФИКАЦИОННЫЕ РАБОТЫ ФАКУЛЬТЕТА
ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ КЕМЕРОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ
КАК ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ СОБСТВЕННОСТЬ ВУЗА**

Казарина Татьяна Юрьевна, доцент, декан факультета визуальных искусств, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tatkazarina@gmail.com

В статье анализируются вопросы, связанные с объектами интеллектуальной собственности, на примере выпускных квалификационных

работ факультета визуальных искусств Кемеровского государственного института культуры.

Автором выявлены определенные проблемы, связанные с объектами и субъектами авторского права, и представлен опыт решения данных проблем в вузе.

Ключевые слова: интеллектуальная собственность, авторское право, выпускная квалификационная работа.

GRADUAL QUALIFICATION WORKS AS THE INTELLECTUAL PROPERTY OF THE FACULTY OF VISUAL ARTS, KEMEROVO STATE UNIVERSITY OF CULTURE

Tatyana Yu. Kazarina, Associate Professor, Dean of Faculty of Visual Arts, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tatkazarina@gmail.com

The article analyzes issues related to intellectual property using the example of students' final qualifying works of the faculty of visual arts of Kemerovo State Institute of Culture.

The author identified certain problems associated with the objects and subjects of copyright, and presented the experience of solving these problems in high school.

Keywords: intellectual property, copyright, graduation qualification work.

Факультет визуальных искусств (ФВИ) Кемеровского государственного института культуры (КемГИК) располагает высококвалифицированными научно-педагогическими кадрами, которые осуществляют качественную подготовку специалистов для сферы образования и культуры, визуальных искусств, средств массовой информации по направлениям подготовки бакалавриата и магистратуры («Дизайн», «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», «Народная художественная культура») и специальностям ассистентуры-стажировки («Искусство дизайна», «Искусство живописи», «Мастерство декоративно-прикладного искусства и народных промыслов»). В процессе подготовки специалистов на факультете накапливается большой потенциал художественно-творческих работ, в том числе и выпускных квалификационных работ, представляющих коммерческий интерес для вуза.

Актуальность заявленной темы обусловлена тем, что XXI век определил новые тенденции, происходящие в сфере культуры и искусства, среди которых следует выделить «стратегический вектор развития культуры – это развитие экономики культуры».

Российская культура в настоящее время функционирует в условиях рыночной экономики, поэтому каждое учреждение культуры и каждая образовательная организация в сфере культуры и искусства ежегодно осуществляют плановые мероприятия по привлечению финансовых средств для развития основных направлений деятельности. К этому обязывает и показатель ежегодного мониторинга эффективности деятельности образовательной организации высшего образования – показатель по финансово-экономической деятельности вуза.

Поиск новых финансовых ресурсов для вуза может быть связан с легализацией использования объектов интеллектуальной собственности обучающихся и научно-педагогических кадров (НПР). Возрастание продуктов интеллектуальной деятельности на факультете связано, прежде всего, с различными видами творческих практик, курсовым и дипломным проектированием. В связи с этим возникает необходимость поддержки, защиты и использования объектов интеллектуальной собственности, в состав которых входят все продукты творческой деятельности обучающихся ФВИ.

В первую очередь, должны поддерживаться и защищаться объекты авторского права, среди которых наибольшую ценность представляют выпускные квалификационные работы студентов. Ежегодно факультет выпускает в среднем 65 студентов очной и заочной форм обучения, и тем самым ежегодно в вузе пополняется накопленный потенциал объектов интеллектуальной собственности. Отдельные проекты выполняются по официальному запросу потенциальных заказчиков (в среднем – не более 10 %).

Проведенный анализ вопроса позволил выделить и уточнить для дальнейшего использования основные понятия в области интеллектуальной собственности, которые определены в федеральных нормативно-правовых документах:

- Гражданский кодекс Российской Федерации, часть 4, раздел VII «Права на результаты интеллектуальной деятельности и средства индивидуализации» от 18.12.2006 г. № 230-ФЗ (ред. от 23.05.2018 г.) [1].
- Федеральный закон «О коммерческой тайне» от 29.07.2004 г. № 98-ФЗ [3].
- Федеральный закон «Об информации, информационных технологиях и о защите информации» от 27.07.2006 г. № 149-ФЗ [4].

Статья 1225 Гражданского кодекса РФ дает следующее определение:

Интеллектуальная собственность (ИС) – совокупность исключительных прав на конкретные результаты интеллектуальной деятельности человека в любой области (производственной, научной, учебной, литературной, художественной, творческой и пр.); охраняемые результаты интеллектуальной деятельности и приравненные к ним средства индивидуализации юридических лиц, товаров, работ, услуг и предприятий [1].

Результаты интеллектуальной собственности (включая творческую деятельность) можно определить как объекты интеллектуальной собственности, к которым относятся:

- *Объекты промышленной собственности* (изобретения, промышленные образцы, полезные модели, товарные знаки и др.) – объекты патентного права. На факультете визуальных искусств у двух преподавателей в арсенале имеется три действующих патента на изобретения и полезную модель.

- *Объекты авторского права* (произведения науки, литературы и искусства, включая научные статьи, учебные пособия, программное обеспечение (ПО) и др) [1].

И здесь следует уточнить видовое разнообразие произведений: литературные произведения; драматические и музыкально-драматические произведения, сценарные произведения; хореографические произведения и пантомимы; музыкальные произведения с текстом или без текста; аудиовизуальные произведения; произведения живописи, скульптуры, графики, дизайна, графические рассказы, комиксы и другие произведения изобразительного искусства; произведения декоративно-прикладного и сценографического искусства; произведения архитектуры, градостроительства и садово-паркового искусства, в том числе в виде проектов, чертежей, изображений и макетов; фотографические произведения и произведения, полученные способами, аналогичными фотографии; географические и другие карты, планы, эскизы и пластические произведения, относящиеся к географии и к другим наукам; другие произведения.

Законом предусматривается возможность создания производных произведений, которые представляют собой переработку ранее созданного произведения другим лицом. Авторское право исходит из необходимости предоставить возможность художнику опираться в творчестве на произведения предшественников, но важно, чтобы использованный материал подвергался в процессе переработки существенным изменениям. К произ-

водным произведениям относятся переводы, аннотации, рефераты, обзоры, инсценировки, аранжировки и другие переработки произведений науки, литературы и искусства. Во всех указанных видах переработки должен быть проявлен элемент самостоятельной творческой деятельности (ст.1259 ГК РФ).

- *Объекты смежных прав* (исполнения артистов-исполнителей и дирижеров, постановки режиссеров-постановщиков, вещание организаций эфирного или кабельного вещания, фонограммы, базы данных и др.) [1].

Обратимся к субъектам авторского права. Ими являются:

- первичные субъекты – авторы произведений науки, литературы, искусства (студенты, преподаватели, коллективы);
- наследники авторов;
- лица, приобретшие в рамках авторского договора исключительные права;
- работодатели – заказчики на произведения, выполненные как служебные (прежде всего, КемГИК) [1].

В настоящее время становится обязательным для учреждений культуры и образовательных организаций в сфере культуры и искусства разработка нормативных локальных документов, регламентирующих процессы, связанные с интеллектуальной собственностью обучающихся, профессорского-преподавательского состава и коллективов вуза (научных, художественно-творческих и др.). В нашем вузе такого документа нет.

Разработка нормативного документа в вузе «Положение об интеллектуальной собственности Кемеровского государственного института культуры» позволит определить основные принципы и направления работы в области интеллектуальной собственности с целью:

- развития и сохранения интеллектуального потенциала КемГИК;
- создания правовых условий для обеспечения конкурентоспособности, инвестиционной привлекательности и эффективной коммерциализации объектов интеллектуальной собственности, создаваемых в результате научной, образовательной, художественно-творческой деятельности КемГИК;
- защиты интеллектуальной собственности от неправомерного и несанкционированного использования объектов интеллектуальной собственности.

Следует отметить, что в соответствии с документами Всемирной организации интеллектуальной собственности (ВОИС), учрежденной

Стокгольмской конвенцией 1967 года [2], Гражданским Кодексом РФ и иными документами, защита интеллектуальной собственности (ИС) предполагает:

- создание побудительных мотивов для творческой деятельности;
- оказание создателям ИС официального признания;
- вознаграждение творческой деятельности;
- развитие национальной культуры и ее интеграция в мировые процессы.

Регистрация интеллектуальной собственности осуществляется по нескольким направлениям: регистрация авторских прав на произведение, патентование изобретения, регистрация товарного знака, международная регистрация прав Copyright, которые необходимы для обеспечения и доказательства авторства, а также для дальнейшего использования объектов интеллектуальной собственности правообладателем и лицензиатом.

В КемГИК действует система регистрации прав на объекты интеллектуальной собственности через защиту знаком «копирайт», когда защищены авторские права и первичных субъектов (авторов произведений), и КемГИК. Заключается лицензионный договор с авторами. Таким знаком защищены:

1. *Учебные пособия и учебные наглядные пособия преподавателей факультета.* В каждом из них в качестве иллюстративного материала представлены дизайн-проекты, произведения декоративно-прикладного искусства, фототворчества, выполненные преподавателями и студентами факультета.

Всего на кафедрах факультета за последние 3 года издано более 20 учебных и учебных наглядных пособий, в которых опубликовано более 500 произведений дизайна, живописи, графики, декоративно-прикладного искусства, фототворчества. Это количество произведений является интеллектуальной собственностью и авторов, и вуза – КемГИК.

2. *Научные публикации преподавателей, ассистентов-стажеров, магистрантов, студентов факультета.* Данные публикации отражают художественно-творческие проекты факультета, в том числе ВКР, с точки зрения их научного обоснования, концептуальной и художественной интерпретации.

Для факультета визуальных искусств *выпускная квалификационная работа* – это продукт профессиональной научно-творческой интеллектуальной деятельности выпускника вуза. По форме, содержанию и практической направленности – это художественно-творческий проект по гра-

фическому дизайну, декоративно-прикладному искусству, фотоискусству, видеотворчеству, имеющий определенную художественную и социальную ценность. Экономический эффект от выпускных квалификационных работ ФВИ можно выразить в денежном эквиваленте. Но данный вопрос требует серьезной юридической проработки.

Обратимся к юридическим и экономическим аспектам в отношении ВКР, некоторые из них можно считать рисками:

- автором бессрочно является выпускник (или авторский коллектив), выполнивший ВКР. Ему (им) принадлежит исключительное право на использование произведения. Научный руководитель по общему правилу не является соавтором таких произведений;

- автор может либо сам осуществлять действия в отношении ВКР как объекта авторского права, либо разрешать другим лицам: воспроизводить произведение (тиражировать книгу и т. п.); распространять (продавать, сдавать в прокат и т. п.) экземпляры произведения; публично показывать произведение (ВКР ФВИ на выставках, конкурсах и т. д.); публично исполнять произведение в театрах, концертных залах и т. п.; сообщать произведение по радио, телевидению и т. п. (ВКР по ФВТ); переводить произведение на другие языки; переделывать (перерабатывать) его;

- в соответствии с федеральным законодательством РФ выпускная квалификационная работа не является служебным заданием, так как между автором ВКР и руководством вуза нет никаких закрепленных трудовых правоотношений. Задания на ВКР, индивидуальный план-график работы над ВКР и другие утвержденные в вузе документы не заменяют юридические документы. В любом случае труд выпускника над ВКР носит творческий (авторский) характер и потому закрепляет за ним исключительные авторские права;

- отдельные ВКР представляют художественную и экономическую ценность – это лучшие художественно-творческие проекты, прошедшие апробацию и подтверждение на региональном, всероссийском и международном уровне через их участие в фестивалях, выставках, конкурсах, конференциях; тем самым повышается ценность данных проектов;

- в соответствии с п. 27-д Устава КемГИК вуз вправе реализовывать имущественные права на результаты интеллектуальной деятельности, созданные и (или) приобретенные в процессе осуществления деятельности вуза;

- в соответствии с Положением по ведению бухучета установлено, что права на произведения науки, литературы, искусства, используемые в хозяйственной деятельности свыше 1-го календарного года и приносящие доход, относятся к активам вуза; любой объект, входящий в состав активов вуза, должен иметь стоимостную оценку.

Важным следует считать вопрос и методику оценки стоимости объектов интеллектуальной собственности в составе нематериальных активов. Оценка стоимости данных объектов бывает разных видов, например:

- *балансовая* – первоначальная стоимость, состоящая из суммы фактических затрат на приобретение (создание) объекта и расходов по его доведению до состояния, в котором он пригоден к использованию в запланированных целях;

- *рыночная* – денежная сумма, рассчитанная по результатам изучения рынка, за которую объект может быть продан в результате коммерческой сделки.

Оценку может производить сам владелец интеллектуальной собственности, или можно привлекать специалистов, в том числе и сертифицированных оценщиков. Порядок и правила оценки нематериальных активов должны быть утверждены в локальном нормативном акте вуза с учетом действующего юридического законодательства РФ. Поступления от реализации объектов нематериальных активов признаются доходами от иной приносящей доход деятельности и подлежат учету и налогообложению в установленном порядке.

Анализ деятельности образовательных организаций высшего образования России показал, что во многих федеральных университетах распространена практика регулирования политики вуза в области интеллектуальной собственности через введение в структуру вуза отдела или другого структурного подразделения по вопросам интеллектуальной собственности. Это помогает регулировать в вузе вопросы не только авторского, но и патентного права.

Таким образом, исходя из вышеизложенного, в Кемеровском государственном институте культуры назрела объективная необходимость в нормативной регламентации всех правовых и организационных процессов, связанных с объектами интеллектуальной собственности обучающихся и научно-педагогических работников вуза.

Литература

1. Гражданский кодекс Российской Федерации. – Ч. 4. / от 18.12.2006 № 230-ФЗ (ред. от 18.07.2019) [Электронный ресурс]. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_64629/2bb6d57fd429e6c04ee080e73ceef708aa442fc8/ (дата обращения: 20.08.2019).
2. Конвенция, учреждающая Всемирную организацию интеллектуальной собственности [Электронный ресурс]: подписана в Стокгольме 14.07.1967 г., изменена 02.10.1979 г., ратифицирована Указом Президиума Верховного Совета СССР № 3104-VII от 19.09.1968 г. – URL: <http://docs.cntd.ru/document/1900270> (дата обращения: 20.08.2019).
3. О коммерческой тайне: Федеральный закон № 98-ФЗ (ред. от 29.07.2004) / принят ГД РФ 09.07.2004, одобрен Советом Федерации 15.07.2004 // Российская газета. – 2004. – № 3543. – 5 августа.
4. Об информации, информационных технологиях и о защите информации: Федеральный закон № 149-ФЗ (послед. ред. от 27.07.2006) [Электронный ресурс]. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_61798 (дата обращения: 20.08.2019).

References

1. Grazhdanskiy kodeks Rossiyskoy Federatsii. – Ch. 4. / ot 18.12.2006 № 230-FZ (red. ot 18.07.2019) [Elektronnyy resurs]. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_64629/2bb6d57fd429e6c04ee080e73ceef708aa442fc8/ (data obrashcheniya: 20.08.2019).
2. Konventsiya, uchrezhdayushchaya Vsemirnuyu organizatsiyu intellektual'noy sobstvennosti [Elektronnyy resurs]: podpisana v Stokgol'me 14.07.1967 g., izmenena 02.10.1979 g., ratifitsirovana Ukazom Prezidiuma Verkhovnogo Soveta SSSR № 3104-VII ot 19.09.1968 g. – URL: <http://docs.cntd.ru/document/1900270> (data obrashcheniya: 20.08.2019).
3. O kommercheskoy tayne: Federal'nyy zakon № 98-FZ (red. ot 29.07.2004) / prinyat GD RF 09.07.2004, odobren Sovetom Federatsii 15.07.2004 // Rossiyskaya gazeta. – 2004. – № 3543. – 5 avgusta.
4. Ob informatsii, informatsionnykh tekhnologiyakh i o zashchite informatsii: Federal'nyy zakon № 149-FZ (posled. red. ot 27.07.2006) [Elektronnyy resurs]. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_61798 (data obrashcheniya: 20.08.2019).

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
Раздел 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	
<i>Попова Н. С.</i> (Кемеровский государственный институт культуры). Интерпретация пейзажа в творчестве А. С. Чернова и А. В. Насонова.....	7
<i>Воронова И. В., Крюкова М. А.</i> (Кемеровский государственный институт культуры). Образ писателя глазами художника: особенности интерпретации.....	16
<i>Балясникова А. В., Воронова И. В.</i> (Кемеровский государственный институт культуры). Синтез поэзии и декоративного начала в живописи Ансельма Кифера.....	29
<i>Дрозд А. Н.</i> (Кемеровский государственный институт культуры). Концепция и образы монументально-декоративной композиции «Мифология в медицине».....	40
<i>Булгаева Г. Д.</i> (Алтайский государственный университет). Выставочная деятельность как форма социализации людей с ограниченными возможностями.....	47
<i>Коробейников В. Н.</i> (Кемеровский государственный институт культуры). Перспективы для творческой молодежи в Кузбасском регионе.....	53
Раздел 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА	
<i>Елисеенков Г. С.</i> (Кемеровский государственный институт культуры). Структура и функции символизации в графическом дизайне.....	61
<i>Алексеев А. Г.</i> (Кемеровский государственный институт культуры). Факторы возникновения глобализации в дизайне.....	74
<i>Пашкова И. В.</i> (Кемеровский государственный институт культуры); <i>Морокова М. Е.</i> (Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна). Современные тенденции в проектировании рекламно-имиджевого альбома.....	84
<i>Безрукова Е. А.</i> (Кемеровский государственный институт культуры). Образы русского фольклора в проектировании сценического костюма.....	96
<i>Мхитарян Г. Ю., Ткаченко Л. А.</i> (Кемеровский государственный институт культуры). Особенности творчества современных российских дизайнеров.....	108

<i>Казарин С. Н.</i> (Кемеровский государственный институт культуры). Некоторые аспекты обучения китайских студентов-дизайнеров академическому рисунку.....	117
<i>Юй Цзюньвэй</i> (Уральский федеральный университет). Баланс традиций и инноваций в архитектурном экологическом дизайне Китайской Народной Республики.....	125
<i>Котова А. Н., Елисеенков Г. С.</i> (Кемеровский государственный институт культуры). Особенности проектирования графической символики.....	129
<i>Юрьева Е. О.</i> (Кемеровский государственный институт культуры). Проектирование визуально-художественных образов в графическом дизайне...	138
Раздел 3. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА	
<i>Агеева Т. В., Ткаченко Л. А.</i> (Кемеровский государственный институт культуры). Проблематика керамического производства в Кемеровской области.....	162
<i>Ткаченко А. В., Воронина М. С.</i> (Кемеровский государственный институт культуры). Архаические наскальные изображения животных: творческий взгляд современного художника.....	172
<i>Треска В. В., Миненко Л. В.</i> (Кемеровский государственный институт культуры). Скульптура из дерева: особенности художественной обработки.....	180
<i>Миненко Л. В.</i> (Кемеровский государственный институт культуры). Влияние художественного наследия декоративно-прикладного искусства России на развитие женского костюма в современной моде.....	188
<i>Беляева О. А., Животов Е. А.</i> (Кемеровский государственный институт культуры). Региональные особенности русской традиционной вышивки Западной Сибири XIX – начала XX века.....	193
<i>Спекторова Н. А.</i> (Кемеровский государственный институт культуры). Влияние творчества Валентины Пантелеевой на кемеровскую роспись.....	199
Раздел 4. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ И ФОТОГРАФИИ	
<i>Гук А. А.</i> (Кемеровский государственный институт культуры). Художественно-эстетическая специфика фотографического творчества Владимира Соколаева.....	205
<i>Генова Н. М., Хилько Н. Ф.</i> (Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского). Аудиовизуальная фиксация исторической и социальной памяти в культурном пространстве мегаполиса.....	213

<i>Хилько Н. Ф.</i> (Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского, Сибирский филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева). Уровни творчества и интересов фотолюбителей в организационных формах их деятельности.....	221
<i>Борздун В. Н.</i> (Кемеровский государственный институт культуры). Конкурс медиаработ как средство стимулирования образовательного видеотворчества.....	230
<i>Пога Л. Н.</i> (Кемеровский государственный институт культуры). Методические аспекты применения медиатехнологий в современном образовательном процессе (на примере обучения дисциплине «Дикторское мастерство»).....	238
<i>Казарина Т. Ю.</i> (Кемеровский государственный институт культуры). Выпускные квалификационные работы факультета визуальных искусств Кемеровского государственного института культуры как интеллектуальная собственность вуза.....	252

Научное издание

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА
В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ
И ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Сборник научных статей

Выпуск 4

Автор предисловия *Т. Ю. Казарина*

Редактор *Т. В. Сафарова*

Редактор аннотаций на английском языке *О. В. Ртищева*

Дизайн обложки *С. Н. Казарина*

Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Подписано в печать 17.02.2020. Формат 60x84¹/₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 14,0. Усл. печ. л. 15,4.
Тираж 500 экз. Заказ № 8.

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru