

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

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА  
В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ  
И ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Сборник научных статей

в рамках Национального проекта «Культура»  
Федерального проекта «Творческие люди»

Выпуск 5

Кемерово 2020

УДК 7

ББК 85

В41

**Редакционная коллегия:**

- А. В. Шунков**, ректор Кемеровского государственного института культуры, доктор филологических наук, доцент (председатель);  
**В. Д. Пономарев**, доктор педагогических наук, доцент КемГИК;  
**Н. С. Попова**, кандидат искусствоведения, доцент КемГИК (раздел 1);  
**Г. С. Елисеенков**, профессор КемГИК (раздел 2);  
**Л. Г. Тараненко**, доктор педагогических наук, доцент КемГИК (раздел 3);  
**А. А. Гук**, доктор философских наук, профессор КемГИК,  
**Е. Ю. Светлакова**, кандидат философских наук, доцент КемГИК (раздел 4);  
пер. **О. В. Ртищева**, кандидат философских наук, доцент КемГИК.

**Ответственные редакторы:**

- Т. Ю. Казарина**, декан факультета визуальных искусств КемГИК, доцент;  
**Н. С. Попова**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения КемГИК.

**Рецензенты:**

- В. И. Марков**, доктор культурологии, профессор Кемеровского государственного института культуры;  
**Л. И. Нехвядович**, доктор искусствоведения, директор института искусств и дизайна Алтайского государственного университета (г. Барнаул).

В41 Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве : сб. науч. ст. / под общ. ред. А. В. Шункова; ред.: Т. Ю. Казарина, Н. С. Попова, Г. С. Елисеенков, Л. Г. Тараненко, А. А. Гук, Е. Ю. Светлакова; предисл. А. А. Гука; пер. О. В. Ртищевой. – Вып. 5. – Кемерово : Кемеров. гос. ин-т культуры, 2020. – 285 с.: ил. – Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8154-0327-7

ISBN 978-5-8154-0573-8

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

**УДК 7**  
**ББК 85**

ISBN 978-5-8154-0327-7  
ISBN 978-5-8154-0573-8

© Авторы статей, 2020  
© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2020

## ПРЕДИСЛОВИЕ

В современном информационном обществе значение визуальности переоценить невозможно. Ее влияние проявляется практически в каждой сфере нашей повседневной жизни – в науке, технике, рекламе, образовании, искусстве, социальных коммуникациях и т. д. Использование визуальности сформировало огромный пласт визуальной культуры, которая имеет свою давнюю историю, традиции и свой визуальный язык, позволяющий передавать различного рода информацию, в том числе и художественную.

В очередном сборнике научных статей, инициированном профессорско-преподавательским коллективом Кемеровского государственного института культуры, рассматриваются проблемы, связанные с функционированием таких направлений визуальной культуры, как: изобразительное и декоративно-прикладное искусство, дизайн, экранные искусства, фотография, мультимедийные и сетевые компьютерные технологии.

В соответствии с перечисленными выше направлениями сформирована и структура настоящего научно-педагогического издания. Она включает в себя четыре раздела, в каждом из которых анализируются вопросы, значимые и актуальные для отдельных направлений визуальной культуры и искусства.

Начинает сборник совокупность статей, посвященных изобразительному искусству. В большинстве статей авторы проявляют интерес к истории современного изобразительного искусства, обращаясь к региональной тематике, что не может не обогатить опыт местной искусствоведческой критики. Весьма актуальным является обращение авторов к новым цифровым технологиям в изобразительном искусстве, расширяющим наше представление о современных возможностях в этой сфере. Здесь же, в первом разделе, подвергается рефлексии концепция современного искусства Ж. Бодрийяра. В центр исследовательского внимания вовлекаются не только искусствоведческие, но и педагогические аспекты изобразительной деятельности. О них идет речь в статье, в которой рассматриваются вопросы развития детей младшего школьного возраста. Декоративно-прикладное искусство в этой части сборника представлено статьей об особенностях кемеровской декоративной росписи с акцентированием внимания на орнаментальное искусство.

Наиболее мощно, и не только в количественном отношении, выглядит второй раздел настоящего сборника, в котором происходит осмысление феномена современного дизайна. Почти половина его статей так или иначе связана с педагогическими проблемами формирования проектного мышления в дизайнерском творчестве, с методиками развития и обучения личности человека средствами дизайна. Не остаются в стороне и вопросы творческо-технологического характера. В отдельных статьях раскрывается «кухня» дизайнерского творчества, его формообразующие элементы и стилистика, причем такого рода анализ проводится не только на личностном уровне, но и на материале крупных коллективных проектов, а также масштабных дизайнерских событий-мероприятий. А открывает второй раздел статья методологической направленности, которая позиционирует графический дизайн как один из видов визуальной коммуникации.

Третий раздел сборника ориентирован на актуализацию проблем информационной среды и мультимедийных технологий, активно использующих визуальные элементы в своих целях. В большей степени это касается статей, в которых раскрываются технологии создания мультимедийных продуктов для учреждений культуры и визуальные характеристики электронного путеводителя. В меньшей степени визуальное начало становится предметом научного анализа тогда, когда в статьях рассматриваются социокультурные аспекты интернет-индустрии досуга и информационная компетентность студентов в условиях виртуальной библиотечной среды. Взаимосвязь информационной и визуальной культуры в структуре профессиональной подготовки студентов-дизайнеров всесторонне исследуется в дебютной статье данного раздела.

Предметное поле заключительного (четвертого) раздела настоящего сборника включает в себя разнонаправленные исследования. Первое из них выявляет творческие возможности способа «перспективное совмещение» в современном репортажном фотоискусстве. Во второй статье обозначаются различные типы видеобразов культурной среды, которые присутствуют в любительских фильмах, представленных на фестиваль «Моя Родина – Сибирь». Центральное место в данном разделе занимает статья, где проводится сравнительный анализ жанровых особенностей фото- и видеоработ студентов Кемеровского государственного института культуры и Национальной академии театрального и киноискусства. Заканчивает этот раздел две культурологические статьи, в одной из которых речь идет о мотиве еды в мировом кинематографе, а в другой – об отображе-

нии образов декабристов в кино и телевидении в конце XX и начале XXI века.

В заключение необходимо отметить достаточно широкую географию авторов настоящего издания. В нем приняли участие исследователи из соседних с Кузбассом сибирских регионов – Алтайского и Красноярского краев, Новосибирской и Омской областей, а также из республик Беларусь и Болгария. Все это в целом свидетельствует о широком интересе со стороны научной общественности к заявленной научной проблематике.

*Гук А. А., профессор кафедры фотовидеотворчества  
Кемеровского государственного института культуры,  
доктор философских наук, доцент*

# Раздел 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ, ПРАКТИЧЕСКИЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

УДК 7.038.6

## АРХИТЕКТУРА ГЕНЕРАТИВНОГО ИСКУССТВА В ПУБЛИЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДА<sup>1</sup>

*Грибов Сергей Сергеевич*, преподаватель кафедры хореографии, ФГБОУ ВО «Алтайский государственный институт культуры», аспирант ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет» (г. Барнаул, РФ).  
E-mail: freran92@gmail.com

В статье проводится анализ концептуальной структуры генеративного искусства в рамках публичного пространства городской среды. В ходе исследования были выявлены логические основания «генеративной» парадигмы в художественных практиках искусства конца XX – начала XXI века. В современном искусстве генеративная стратегия применяется как логическое структурирование сиюминутной коммуникации реципиента с художественным произведением. Как структурный принцип парадигма генеративного искусства не ограничивается жанрово-стилевыми рамками, а предполагает междисциплинарный формат художественных практик. В качестве примера проводится анализ художественных инсталляций, исполненных в концептуальном поле генеративного искусства. Публичное пространство города в контексте художественных практик искусства рассматривается как среда, способствующая интеграции повседневности в искусство и искусства в повседневность.

**Ключевые слова:** генеративное искусство, современный танец, абдукция в художественных практиках, прагматизм, публичное пространство, генеративная среда.

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-312-90022.

## GENERATIVE ART ARCHITECTURE IN PUBLIC ENVIRONMENT OF THE CITY

*Sergey S. Gribov*, teacher, Choreography department, Altai State Institute of Culture, post-graduate student, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: freran92@gmail.com

The article analyzes the conceptual structure of generative art within the public environment of the city. The study revealed the logical foundations of the “generative” paradigm in artistic practices of art (the end of XXth – beginning of XXIst). The author underlines that, in modern art, generative strategy is applied as a logical structuring of the recipient’s momentary communication with a work of art. As a structural principle, the paradigm of generative art is not limited to genre and style frameworks, but presupposes an interdisciplinary format of artistic practices. As an example, the author presents the analysis of art installations performed in the conceptual field of generative art. The author considers public environment of the city within artistic practices of art as an environment that facilitates the integration of everyday life into art and art into everyday life.

**Keywords:** generative art, modern dance, abduction in artistic practices, pragmatism, public environment, generative environment.

Художественные практики искусства XX–XXI века наряду с наукой занимают ключевое место в жизнедеятельности людей. Перейдя рубеж классической парадигмы, когда художественные практики представляли собой прикладной вид деятельности, ориентированный на формирование мира образов и фантазий, отдаляющих от реальности бытия, авангардное искусство прорывается в повседневность. Авангардные художники стремятся сфокусировать внимание на мире реальных вещей и объектов. «Искусством теперь может быть все, что угодно. Для придания чему-либо художественного статуса достаточно факта человеческой деятельности, имеющей предмет и направленность. Тем самым границ у искусства не остается» [1, с. 92].

Предметом художественного исследования становится повседневная культура, моделируемая различными художниками с разных ракурсов. В художественных практиках дадаизма начала XX века искусство становится методом исследования художником самого себя, запутанного в коконе культурных феноменов. Художники довольно часто использова-

ли исследовательские инструменты науки, в частности психоанализа, применяя методы автотекста, автописьма для создания художественного произведения [2].

Не менее важное место в искусстве XX века занимает модернизация философской мысли. Идеи прагматизма, постструктурализма стали концептуальным фундаментом художественной деятельности. Тесная связь искусства и философии переориентировала художественные ценности с технического мастерства и виртуозности на экспериментальные поиски живого движения. Всякая разновидность искусства, будь то живопись, танец, музыка, театр, инвертировалась в искусство перформанса, в котором ключевое место занимает сам акт действия человеческого тела в пространстве. «Интерес художников переместился на их уже существующую, социально заданную культурную идентичность, сообщаемую им извне и до сих пор засматривавшуюся как помеха для их внутреннего самораскрытия. Художник сегодня выступает прежде всего как член современного общества и стремится разместить и осмыслить свое произведение во всеобъемлющем контексте современных общественных коммуникаций» [3, с. 73]. Тело художника, репрезентируемое им в художественную среду как культурный феномен, становится главным объектом постмодернистского искусства.

Генерируя культурные символы и образы, оперируя различными философскими концепциями, художественная практика авангарда формирует твердую основу для институционального развития постмодернистского искусства. Постмодернистское искусство, опираясь на идеи философии прагматизма и постструктурализма, задает единый художественный контекст различным сферам человеческой деятельности. Постмодернизм делает искусство научным.

Стремительное развитие промышленности, научно-техническая революция формируют не только массовую доступность к благам цивилизации, но также выстраивают новое пространство для человеческого тела. Тело становится основным предметом не только искусствоведческого, философского, но и научного дискурса в целом.

В начале XX века развивается фордистская концепция, согласно которой жизнедеятельность человека должна быть окружена типовыми объектами архитектуры, предметами быта. Французский архитектор Ле Корбюзье в своем теоретическом труде «К новой архитектуре» в начале 1920-х годов утверждал, что единственным способом уберечь общество от революционных настроений является создание комфортных условий

проживания людей. Будучи убежденным урбанистом, Ле Корбюзье предлагал развивать города с высокой концентрацией населения, по аналогии с системой массового производства, предложенной Генри Фордом. «По мнению Корбюзье, дом – это просто “машина для жилья”, и поэтому дома должны проектироваться и производиться на тех же принципах, что и автомобиль Форда» [4, с. 18]. «Ключевыми принципами фордизма были тиражное производство, допускающее исполнение товаров малоквалифицированными рабочими в максимально короткий срок. Для выполнения однообразных телесных операций было не обязательно применять сложные интеллектуальные алгоритмы. Культура фордизма дарит комфорт, стирая индивидуальность» [5, с. 100].

Однако в послевоенное время, в 1960-х годах возникает критика фордизма, которая трансформируется в постфордистскую концепцию. Постфордистская концепция включает новые информационные технологии в процесс производства предметов быта, а также допускает мелкосерийное производство. В постфордистской парадигме расцветает идея комфорта, в повседневной жизни развивается сфера обслуживания.

Также следует отметить стремительное развитие постмодернистской парадигмы в художественных практиках искусства во второй половине XX века. В рамках постмодернизма по-новому трактуется публичное пространство городской среды. В ответ на «тотальный спектакль» фордизма, постмодернистская культура развивает идею «тотального искусства». Искусство постмодернизма стремится обнажить «спектакль», выходит за привычные рамки, включает художественные практики в различные сферы жизнедеятельности: «Пересекая границы, искусство оказалось способным подчинить своим игровым и вполне художественным стратегиям политику и общество, средства массовой информации, экономику и банковскую сферу, антропологию и философию, религию и образование» [1, с. 99]. В искусстве постмодернизма появляются направления, которые в какой-то степени выступают провокативной практикой вовлечения людей (зрителей) в процесс исполнения художественного произведения. Художественная практика при этом лишена плановости, определенности: «Шоковое воздействие на тело и психику должно натолкнуть <...> на открытие истины. После погружения в хаос и случайность, оно должно перестроиться и найти новый порядок в мире» [6, с. 72].

Следует отметить смену взгляда на публичное пространство. Многие художники 1950–1960-х годов определяли тело как место пересечения

личного и публичного пространства, выражаясь средствами импровизационного движения и танца. «Именно на уровне того, что мы понимаем под повседневной жизнью, межсубъективными микросхемами, существующими внутри пары или семьи, работы, домашней организации, городских движений и т. д. <...> существует отличие между сферой общественной (сфера социальной производительности) и частной (все, что за пределами общественной), которое можно проследить. Тело – это стадия, на которой это деление в первую очередь оставляет свой след» [5, с. 108].

В художественных практиках, дизайне и архитектуре второй половины XX века развивается концепция генеративного искусства, которая направлена на поиск и применение алгоритмических структур в художественном процессе. Генеративное искусство включает синтез естественных и гуманитарных наук. Целью генеративного искусства является создание художественной среды, подобной биологическому существованию живых организмов. Феномен генеративного искусства исследуется в основном в западном искусствоведческом дискурсе. Так, итальянские исследователи С. Содду, Э. Колабелла поясняют: «Генеративный дизайн включает три важных критерия, на которых построено произведение: восприятие реципиента как живую структуру, наличие сценариев для коммуникации с открытым исходным кодом, заложенных художником, возможность для реципиента вносить изменения в структуру, форму и т. д.» [7, с. 27]. При этом в роли реципиента может выступать не только человек, но и биологический вид, химический элемент, поток солнечной энергии. Таким образом, каждый реципиент вносит в генеративную структуру свой личный опыт, становится соавтором художественного произведения.

Создание произведения, относящегося к генеративной художественной форме, происходит на междисциплинарной платформе. Исследователи различных направлений науки и искусства выступают в качестве коллектива художников, «вместе порождают развивающуюся в пространстве форму, которая будет выражена в виде сложной трансформации существующего места и людей, включая его экологический, социальный и культурный контекст» [8, с. 58]. Во второй половине XX века теоретиками и практиками искусства была сформулирована концепция генеративного искусства, которая на сегодняшний день воплощается в публичном городском пространстве в форме энвайронментальной инсталляции, сайт-специфик перформансе, кинетической скульптуре.

В качестве примера рассмотрим аудиовизуальную инсталляцию «Созвездия» («Constellations»), исполненную под кураторством французского художника Джоани Лемерсье. «Созвездия» – аудиовизуальная инсталляция. В этой инсталляции свет проецируется на невидимые частицы воды, образуя формы и нематериальные структуры в воздухе. Это аутентичное путешествие сквозь геометрические структуры, образованные Вселенной. В этой инсталляции окружающая среда становится воротами для исследования космоса. Визуальные эффекты отражают идею глубокого космоса, путешествия по планетам и звездам, в поиске предела Вселенной.

В форме кинетической скульптуры реализован проект чешского художника Давида Черни «Голова Франца Кафки». Скульптура установлена в Праге, возле торгового центра «Quadrio». Скульптура высотой 10,6 метров создана из нержавеющей стали с зеркальным блеском, весом 39 тонн и состоит из 42 фигурных стальных панелей, вращающихся независимо друг от друга согласно заданному алгоритму. Алгоритм при этом имеет очень гибкую структуру и может корректироваться согласно окружающей среде.

Коллектив художников «Quadrature» – Юлиана Гетц и Себастьян Нейч – работает над созданием кинетических инсталляций. Один из проектов, под названием «Noise Signal Silence», выполнен из радиопанелей, улавливающих сигналы из космоса. Они изучают методы исследования Вселенной. Термины «шум-сигнал-тишина» выступают в качестве концептуального основания в художественных проектах. «Шум» проявляется как нефильтрованный исходный вход, как визуальные или акустические колебания, не несущие значимого содержания. Второй термин – «сигнал» – обозначает любой успешно переданный или принятый электрический импульс, включая при этом в себя гораздо больше: любой шум может быть превращен в сигнал осознанным действием, сознательно интерпретируя поступающие данные уже не как хаос, а как важную информацию. Сигналы указывают на наличие или появление чего-либо или кого-либо. «Тишина» – это отсутствие всех входных данных, независимо от того, определено это или нет. Таким образом, художники исследуют процесс поиска порядка сквозь хаос. Радиопанели во дворе выставочного центра улавливают безбрежность космоса. Полученные от радиотелескопа электромагнитные волны управляют установкой в выставочном за-

ле. Концептуально опираясь на идею спектроскопии (изучение спектров электромагнитного излучения), произведение искусства разбивает астрономические радиолучи на отдельные частоты. Этот спектр распространяется на отдельные ветви установки. Интенсивность измеряемых радиоволн определяет силу амплитуды и, следовательно, движение и звук.

Стратегические принципы генеративного искусства применяются в художественных практиках современного искусства не только на инструментальном уровне, но часто становятся концептуальной основой, образом действия. Междисциплинарный формат художественной деятельности размывает границы между наукой, искусством и медиатехнологиями.

### Литература

1. Меньшиков Л. А. Стратегии разрушения границ в антиискусстве // Международный журнал исследований культуры. – 2015. – № 3 (20). – С. 92–99.
2. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. – М.: Изд-во Ад Маргинем Пресс, 2015. – 320 с.
3. Гройс Б. Е. Комментарии к искусству / пер. с нем. А. Фоменко и др. – М.: Худож. журн., 2003. – 341 с.
4. Постфордизм: Концепции, институты, практики / под ред. М. С. Ильченко, В. С. Мартыанова. – М.: Политическая энциклопедия, 2015. – 279 с.
5. Грибов С. С. Стратегии генеративного искусства в современном танце. Опыт концептуализации в художественных практиках постмодернизма // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2020. – № 3 (68). – С. 99–116.
6. Меньшиков Л. А. Дзен и теория тотального искусства: О некоторых совпадениях в эстетике модерна и постмодерна // Архитектоника современного искусства: От модерна к постмодерну. – СПб., 2015. – С. 64–75.
7. Soddu S., Colabella E. Generative art and design Theory, Methodology and Projects Environmental Design of Morfogenesis. Genetic Codes of Artificial. – URL: <http://www.artscience-ebookshop.com/GenerativeArtDesign.htm> (дата обращения: 01.09.2020).
8. Mehaffy M. W. Generative methods in urban design: a progress assessment // Journal of Urbanism. – 2008. – Vol. 1, no. 1. – March. – P. 57–75.

## References

1. Men'shikov L. A. Strategii razrusheniya granits v antiiskusstve // Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury. – 2015. – № 3 (20). – S. 92–99.
2. Goldberg R. Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashikh dney. – M.: Izd-vo Ad Marginem Press, 2015. – 320 s.
3. Groys B. E. Kommentarii k iskusstvu / per. s nem. A. Fomenko i dr. – M.: Khudozh. zhurn., 2003. – 341 s.
4. Postfordizm: Kontseptsii, instituty, praktiki / pod red. M. S. Il'chenko, V. S. Mart'yanova. – M.: Politicheskaya entsiklopediya, 2015. – 279 s.
5. Gribov S. S. Strategii generativnogo iskusstva v sovremennom tantse. Opyt kontseptualizatsii v khudozhestvennykh praktikakh postmodernizma // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. – 2020. – № 3 (68). – S. 99–116.
6. Men'shikov L. A. Dzen i teoriya total'nogo iskusstva: O nekotorykh sovpadeniyakh v estetike moderna i postmoderna // Arkhitektonika sovremennogo iskusstva: Ot moderna k postmodernu. – SPb., 2015. – S. 64–75.
7. Soddu S., Colabella E. Generative art and design Theory, Methodology and Projects Environmental Design of Morfogensis. Genetic Codes of Artificial. – URL: <http://www.artscience-ebookshop.com/GenerativeArtDesign.htm> (data obrashcheniya: 01.09.2020).
8. Mehaffy M. W. Generative methods in urban design: a progress assessment // Journal of Urbanism. – 2008. – Vol. 1, no. 1. – March. – P. 57–75.

УДК 75/76

## ИСКУССТВО В ГОРОДЕ: ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ С ЛОКАЛЬНОЙ ИСТОРИЕЙ

*Мурина Лукия Рафаильевна*, искусствовед, член Томского регионального отделения Союза художников России, член Всероссийской ассоциации искусствоведов (г. Томск, РФ). E-mail: [lukiam@mail.ru](mailto:lukiam@mail.ru)

В статье, посвященной уличным художественным акциям 2010-х годов, рассматриваются проекты, в основе которых работа с историей города Томска. На примере уличных акций «Сжечь, нельзя сохранить»

и «Жесть-арт» прослеживается не только взаимодействие художников с локальным контекстом, но и специфика работы с пространством исторического города. В основе текста описание собственного исследовательского и художественного опыта художников Лукии Муриной и Николая Исаева. Это попытка сформулировать и обозначить методы работы с публичным пространством, в основе которых синтез станкового и уличного искусства. Результат исследования доказывает, что акции, проходящие непосредственно в пространстве города и доступные широкому кругу зрителей, стали возможностью для диалога между городом, художником и зрителем. Акции вписываются в общероссийский контекст работы с локальной историей посредством проектов паблик-арта.

**Ключевые слова:** паблик-арт, уличное искусство, локальная история, Томск, сжечь нельзя сохранить, жесть-арт.

## ART IN THE CITY: WORKING WITH THE LOCAL HISTORY

*Lukia R. Murina*, Art historian, member of the Tomsk regional branch of the Union of Artists of Russia; member of the Russian Association of art historians and art critics (Tomsk, Russian Federation). E-mail: lukiam@mail.ru

The article considers the issues of Tomsk Street art actions of the 2010s on the example of the projects based on the work with the history of Tomsk. The actions “Burn impossible to preserve” and “Tin art” help to elicit not only interactions between artists and the local context but also the specificity of work with the historic city environment. The text is based on personal artistic and research experience of Lukia Murina and Nikolay Isaev. It is an attempt to formulate and indicate the methods of work with public environment, which are based on the synthesis of easel art and street art. The research results prove that street art actions taking place in the urban environment and accessible to public have become an opportunity for the dialogue between the city, an artist and a viewer. These actions match the national context of work with the local history by means of public art projects.

**Keywords:** public art, street art, local history, Tomsk, burn impossible to preserve, tin art

Современный Томск представляет собой визуально сложный и конфликтный организм. Отреставрированные памятники соседствуют с руинами, современная архитектура эпохи капиталистического романтизма

возвышается над малоэтажной исторической застройкой. Борьба за историческое наследие, начавшаяся еще в 1920-х годах, когда художники и архитекторы обратили внимание на исчезающий деревянный город, продолжается до сих пор. В первой четверти XX века члены секции «охраны памятников старины» документировали в подробных зарисовках ценные архитектурные объекты, многие из которых не сохранились до наших дней. Уникальность в томской архитектуре видели представители авангардных течений, передавая одновременно архаичность и футуристичность города.

В 1970-х годах в живописи и графике старый город предстает скорее как эстетический объект и неотъемлемая часть ландшафта. Современные художники не только продолжают традицию воспевания необыкновенной красоты уходящей природы, но и выносят проблему разрушающейся исторической архитектуры за рамки музеев и галерей прямо на улицу: проходят художественные фестивали, акции, выставки, перформансы. Среди них site-specific «Дом» лаборатории «Три П» (2016), посвященный осмыслению пространства старого деревянного дома, настенные росписи уличного художника Ильи Маломощенко (Wince), в которых он запечатлевает персонажей на фоне деревянной архитектуры. На уличной выставке «Тысяча мелочей пассажа Второва» (2020) Николай Исаев продемонстрировал, как изменялся облик памятника в течение ста лет. К активистским проектам, ставящим своей целью привлечение внимания к сохранению наследия, относится арт-фестиваль «мУкА. Склады искусства» (куратор Анастасия Куклина, 2019). Фестиваль акцентировал внимание с помощью современного искусства на разрушающихся «Гороховских складах», построенных известным Андреем Дмитриевичем Крячковым в начале XX века. Через художественные и активистские проекты томские художники пришли к переживанию городского пространства, а проблема сохранения культурного наследия вышла в поле современного искусства.

Исследования, посвященные коммуникации художника и зрителя в пространстве постсоветского города, немногочисленны. Среди них следует отметить монографию А. Савицкой и А. Филатова «Краткая история нижегородского уличного искусства» [1]. Логику взаимодействия молодого художника и зрителя в пространстве сибирского города описала Н. С. Попова в коллективной монографии «Жанрово-стилевые метамор-

фозы в искусстве начала XXI столетия» [2]. Мировоззренческие аспекты творчества молодежного искусства рассмотрены Н. С. Поповой в монографии «Искусство Кузбасса в контексте развития региона (период 1990–2010-х гг.)» [3].

В этом тексте мы обратимся к собственному опыту работы с локальной историей. Начиная с 2011 года, автор статьи с Николаем Исаевым планомерно погружались в историю города, собирали фотоархив, изучали открытые источники и архивы. Разрабатывая тему городского пейзажа в живописи и графике, мы обратились к проблеме сохранения исторического облика города в активистских акциях.

Именно выход к широкой публике, открытость, эксперименты с формами и форматами характеризуют искусство Томска 2010-х годов. Выставка-акция «Сжечь, нельзя сохранить» (рис. 1), прошедшая в 2011 году в заброшенном памятнике архитектуры «Гоголевский дом» (Городской училищный дом «в память Н. В. Гоголя»), построенном по проекту архитектора Петра Федоровича Федоровского в 1904 году, стала нашим первым опытом в освоении городской территории. Произшедшее тогда стирание границ между выставочным и городским пространством изменило наш подход к работе с историческим контекстом.

Здание, находившееся на ремонте много лет, к 2011 году начало приходить в упадок. Молодые художники (Мария и Владимир Маковенко, Галина Липинская, Юлия Рыжова, Анастасия Базарова, Мария Сондор, Евгения Мельченко, Николай Исаев, Лукия Мурина и др.) для проведения выставки «захватили» памятник архитектуры. Дом, в котором в 1918 году проходила X Периодическая выставка картин и скульптуры Томского общества любителей художеств, стал идеальным местом для проведения акции. Произведения, представленные на выставке, демонстрировали эстетику старого города и печаль по утраченному наследию. Но это не отменяло критического посыла акции – в атмосфере разрухи работы звучали пронзительно. Импровизированная экспозиция из подручных материалов превратила весь дом в тотальную инсталляцию, в которой состоялся контакт не только между зрителем и произведением, но и между зрителем и местом.

Новый и неожиданный для 2011 года формат привлек внимание журналистов, блогеров, культурных и политических лидеров. Выставка в свободном доступе работала всего 3 часа, но оставила значительный след и показала, что проблема сохранения архитектурного ландшафта волнует

и художников, и горожан. Восемь лет спустя «Гоголевский дом» открылся после капитального ремонта, сегодня в нем находится Арбитражный суд Томской области. После выставки заброшенные здания стали представлять интерес для неформальных художественных практик. Сегодня одна из самых андеграундных галерей Томска «Котельная» находится в заброшенной старой котельной в двух шагах от центрального проспекта.

Проект сыграл большую роль в понимании того, что необходимо продолжать говорить о проблеме исторической памяти на языке искусства, доступном для всех горожан. Поэтому выставка трансформировалась в акцию «Сжечь, нельзя сохранить». Запятой в названии мы попытались концептуально обозначить факт сноса и уничтожения здания. Отправной точкой для появления уличного высказывания стал незаконный снос памятника регионального значения, построенного в конце XIX века в редком для Томска стиле – классицизм на проспекте Ленина, 143. В 2013 году мы, известные на тот момент как художники-станковисты, работающие в мастерской, впервые вышли на улицу, избрав лаконичный и быстрый способ нанесения изображения по трафарету. Мы уделяли много внимания кропотливой работе в архивах для восстановления исторического облика дома, и вырезанию трафарета с тончайшими деталями (рис. 2). Во время акции были нанесены изображения несохранившихся домов на места, где они раньше находились. Эти тринадцать изображений стали символом борьбы искусства за память. В дополнение к названию акции появился простой и обращенный лично к зрителю, призыв «Помните, здесь был я». Так мы хотели одновременно затронуть проблему памяти и обозначить важную тему – каждый год застройщики, пользуясь отсутствием контроля со стороны власти и равнодушием людей, «стирают» дома не только из городского ландшафта, но и из памяти. Сайт-специфичность акции, которая заключалась во взаимодействии с пространством и его «переживании» художниками и зрителями, стала самым важным элементом при работе.

Символом акции является трафарет с изображением деревянного наличника, сопровождающийся надписью: «Сжечь нельзя, сохранить». Он наносится рядом с домами, находящимися в плачевном состоянии, но которые еще можно спасти.

Одним из наиболее показательных примеров акции является история дома томского архитектора П. Федоровского, располагавшегося по адресу: Карташова, 16. Построенный в конце XIX века и являющийся

важным элементом исторического квартала, он, пережив два пожара, был снесен в 2011 году. Такая схема уничтожения, используемая скандально известной томской фирмой «Томлесстрой» привела к тому, что на месте деревянного дома с мезонином строится очередной многоквартирный, разрушающий архитектурный ансамбль всего квартала. Изображение памятника (рис. 3), несколько лет напоминавшее всем проходящим о доме, исчезло на территории стройки.

В течение нескольких лет мы восстанавливали старые изображения и наносили новые. Не обновляя трафареты последние пять лет, мы продолжаем получать отзывы от людей, в которых они пишут, что акция «Сжечь, нельзя сохранить» заставила глубже погрузиться в историю города и задуматься о том, что мы теряем. Под влиянием томичей мы решили возродить акцию и для сезона 2021 года готовим шесть новых трафаретов с изображениями домов, находившихся на улице Красноармейской. Этот пример показывает, как, избегая прямого критического посыла, а обращаясь к проблеме памяти, с помощью искусства вызвать отклик и общественный резонанс.

С 2013 года взаимодействие с городом через историю стало одной из магистральных линий в нашем творчестве. А уличное искусство обрело новую составляющую – активистскую. Для нас это стало возможностью высказаться (когда молчать просто невозможно) в пространстве города. Поэтому в 2020 году мы снова обратились к проблеме исторической памяти в проекте «Жесть-арт». На столетних домах, которые законсервированы с помощью листов металла на окнах, появились графические портреты – герои, исторически связанные с местом. На листах, выполненных в мастерской Николаем Исаевым промышленным маркером на крафтовой бумаге и помещенных в пространство улицы, прочитывается тяготение к станковизму. Это не случайно – проект пересекается с графической серией «Наше Красочное Прошлое», в которой художник уже в течение нескольких лет использует дореволюционные и советские фотографии Томска в качестве источника для воссоздания истории. На этом примере переноса методов станкового искусства в уличные практики можно проследить, как размываются границы между мастерской и улицей.

Для понимания того, как происходит работа с историческим контекстом, можно обратиться к дому на проспекте Фрунзе, 10. Деревянный дом, построенный в 1913 году в псевдорусском стиле, украшенный резными наличниками, был законсервирован в середине лета 2020 года. Расположенные в его окнах портреты рассказывают истории людей, связан-

ных с этим кварталом. На фасаде, выходящем на проспект Фрунзе, портреты золотопромышленника Ивана Дмитриевича Асташева и его жены Александры Павловны (рис. 4), владельцев рядом находящейся усадьбы, в которой сегодня находится Краеведческий музей. Изображения купца Семена Феофановича Хромова (его усадьба тоже располагалась через квартал) и Старца Федора Кузьмича отсылает к истории пребывания Старца (по легенде императора Александра I) во флигеле усадьбы купца. На боковом фасаде можно увидеть портреты учениц женской гимназии Натальи Тихонравовой, которая занимала здания на соседней улице Крылова.

Немного иначе построена связь с городским пространством в портрете художника-монументалиста Николая Степановича Беглюка (рис. 5), автора самой известной томской мозаики «Парад планет» (1987). Портрет художника на фоне мозаики, размещенный в окне одного из домов на улице Красноармейской, недалеко от «Парада планет», это не только история о человеке, но и о его творении.

«Жесть-арт» – это просветительский и исследовательский проект, метод и масштаб которого имеет важное значение. Превращая уникальные образцы исторической застройки в выставочные объекты, мы выстраиваем связь между человеком и городом. Включенность в городской ландшафт, сайт-специфическая связь между героями и местом дают возможность рассказывать новые и уникальные локальные истории. Акция «Жесть-арт» не единственный проект, обращающий внимание на место человека в истории отдельно взятого города. Например, в рамках проекта «Настенная история» в карельском городе Сортавала, на фасадах были созданы портреты местных исторических деятелей, а в Боровске Калужской области на стенах и в окнах зданий запечатлены целые городские истории. И конечно, самым ярким примером работы с локальным контекстом является феномен «нижегородского уличного искусства».

В основе нашей работы исследование городского пространства и исторических взаимосвязей, поиск скрытых внутри города смыслов. Эти не санкционированные акции: в одном случае изображения наносятся на тротуар, во втором – размещаются на временных конструкциях, не наносят вред домам.

Универсальность метода и плакатный подход – это еще и оммаж «Окнам ТАСС», которые выпускались в Томске в годы Великой Отечественной войны. Плакаты создавались на оберточной бумаге и множились с помощью трафаретов, раскрашивались вручную и выставлялись в окнах,

витринах магазинов для всеобщего обозрения. Объединяет проекты не только доступность для горожан и стирание границ между зрителем и произведением, но и своеобразная преемственность в городском искусстве. Именно тревога за будущее человека и наследия выносит искусство на улицу.

В книге «Краткая история нижегородского уличного искусства» авторы рассматривают стратегию нижегородского уличного искусства, сформировавшуюся к 2013–2014 годам как «распределенный музей, который собирает рассредоточенные в пространстве объекты и явления в цельную систему и таким образом музеефицирует живую среду» [2. с. 71]. Такой подход к музеефикации городского пространства нам близок. Акции «Сжечь, нельзя сохранить» и «Жесть-арт» реконструируют историю через архитектуру и личность. Эти проекты стали частями стратегии по заполнению городского пространства объектами уличного искусства и представляют собой сеть, органично вплетающуюся в ткань города.

### **Литература**

1. Савицкая А., Филатов А. Краткая история нижегородского уличного искусства. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019. – 160 с.
2. Попова Н. С. Монолог и диалог автора со зрителем в молодежном искусстве // Жанрово-стилевые метаморфозы в искусстве начала XXI столетия / Н. С. Попова, К. А. Мелехова, Б. Стано, О. В. Синельникова, Н. Л. Прокопова, В. В. Чепурина. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2019. – 204 с.
3. Попова Н. С. Изобразительное искусство молодых: художественная интерпретация действительности и проблемы профессионального становления // Искусство Кузбасса в контексте развития региона (период 1990–2010-х гг.) / Н. Л. Прокопова, К. А. Мелехова, О. В. Синельникова, Н. С. Попова, В. В. Чепурина, Т. А. Григорьянц. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2016. – 264 с.

### **References**

1. Savitskaya A., Filatov A. Kratkaya istoriya nizhegorodskogo ulichnogo iskusstva. – M.: Muzey sovremennogo iskusstva «Garazh», 2019. – 160 s.
2. Popova N. S. Monolog i dialog avtora so zritelem v molodezhnom iskusstve // Zhanrovo-stilevyye metamorfozy v iskusstve nachala XXI stoletiya / N. S. Popova, K. A. Melekhova, B. Stano,

- O. V. Sinel'nikova, N. L. Prokopova, V. V. Chepurina. – Kemerovo: Kemerov. gos. in-t kul'tury, 2019. – 204 s.
3. Popova N. S. Izobrazitel'noye iskusstvo molodykh: khudozhestvennaya interpretatsiya deystvitel'nosti i problemy professional'nogo stanovleniya // Iskusstvo Kuzbassa v kontekste razvitiya regiona (period 1990–2010-kh gg.) / N. L. Prokopova, K. A. Melekhova, O. V. Sinel'nikova, N. S. Popova, V. V. Chepurina, T. A. Grigor'yants. – Kemerovo: Kemerov. gos. in-t kul'tury, 2016. – 264 s.

УДК 75.03

## АБСТРАКТНОЕ ИСКУССТВО В ТВОРЧЕСТВЕ СИБИРСКИХ ХУДОЖНИКОВ

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

В статье рассматривается траектория развития абстракционизма в сибирском искусстве. Автор выявляет временные периоды, в которые были актуализированы разные направления абстрактного искусства. В частности, автор описывает логику взаимоотношений регионального абстракционизма с мировыми процессами в развитии беспредметного искусства. Представленная авторская позиция в интерпретации регионального абстракционизма в контексте мировых процессов основана на мнении современных исследователей абстрактного искусства. Современные формы абстракции разделены на группы по доминирующей художественной задаче и особенностям интерпретации образа. Автор выделил круг работ, в которых выявлена опора на традицию мировой абстракции, воплощена эстетика артефактов сибирского бронзового века и представлены живописные версии наблюдения за микромиром. Также в статье выделены группы работ, в основе которых лежит мимесис и экспрессивность творческой манеры. Рассуждения автора подкреплены примерами живописных произведений.

**Ключевые слова:** беспредметная живопись, предметное искусство, позднесоветское искусство, мимесис, традиция, язык абстракции.

## ABSTRACT ART IN THE WORKS OF SIBERIAN ARTISTS

*Natalya S. Popova*, Candidate in Art History, Associate Professor, Department of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: [bublikova2007@yandex.ru](mailto:bublikova2007@yandex.ru)

The article considers the trajectory of abstract art development in Siberian art. Moreover, the author identifies the time periods in which different areas of abstract art were updated. In particular, the author describes the logic of relationships between regional abstractionism and world processes in the development of non-objective art. The author's position of interpreting regional abstractionism in the context of world processes is based on the opinion of modern researchers of abstract art. Modern forms of abstraction are divided into groups based on the dominant artistic task and features of image interpretation. The author identified the works revealing the tradition of world abstraction, embodying the aesthetics of Siberian bronze age artifacts, and presenting pictorial versions of observation of the microcosm. The article also highlights groups of works based on mimesis and expressiveness of the creative manner. The author's arguments are supported by the examples of paintings.

**Keywords:** non-objective painting, subject art, late Soviet art, mimesis, tradition, abstraction language.

При обращении к исследованию абстрактного искусства в регионе возникает ряд методологических вопросов, которые требуют прояснения. В позднесоветском и постсоветском искусствоведении укрепилась оппозиция: предметное – абстрактное. В 2010 году Валентина Крючкова в своем диссертационном исследовании доказала, что взаимовлияние предметного и беспредметного – это очень распространенное явление в искусстве. Также она описала варианты изобразительного в беспредметном искусстве. В. Крючкова делает выводы, что абстракция имеет общие основания с фигуративностью, но в отличие от предметной живописи, которая отражает конечную реальность, абстракция обращается к реальности как к динамике форм, предлагает зрителю «посылки и «тренды» формообразования [1, с. 454].

В западном искусствоведении сложилась практика исследования абстракции через обращение к методам структуралистского анализа. Еще в конце 1940-х годов американский критик К. Гринберг рассматривал творчество Дж. Поллока с позиции содержания и культурного значения

знака для современного общества [2, с. 389]. Именно структуралистский анализ творчества художников позволил выстроить логику развития американского абстракционизма в контексте послевоенного дискурса о гуманизме. Особенности методологии исследования западной абстракции в отличии от российской практики стали не только ее интерпретация в понятиях структурализма, но и корреляция с современным состоянием общества.

Предпосылки исследования беспредметного искусства позднесоветского и постсоветского периода через вычленение знаковых систем и их интерпретацию уже сложились в отечественной гуманитаристике. Обращаясь к методам структурализма в анализе абстракции, современный исследователь расширяет спектр исследовательских приемов изучения отечественного искусства, опираясь на уже сложившуюся традицию. Позднесоветское и постсоветское искусство характеризуется отечественными исследователями как советский постмодернизм. В плане обращения к абстракционизму художники имели два источника – практика западного абстракционизма и беспредметное искусство русского авангарда. В условиях ограничения информации о западной живописи и русском авангарде большую роль имело интуитивное домысливание и бессознательное творческое стремление к новым формам. Таким образом, практика обращения позднесоветских и постсоветских художников к беспредметности представляется более сложной и не ограничивается исключительно заимствованием уже готовых решений. Для исследования этой практики комплексно следует представить абстракционизм XX века как формирующуюся структуру, в которой есть постоянные языковые элементы, составляющие основу коммуникации. Русский авангард и западный абстракционизм представлялись уже сложившимися художественными явлениями, в основе которых – структура со схожими языковыми элементами. Заимствование и цитирование авторов и произведений прошлого шло в направлении поиска новых выразительных возможностей художественной формы. Для позднесоветского и постсоветского общества большое значение приобретает тематика, актуальная для современного зрителя. Таким образом, художники-абстракционисты конца XX – начала XXI века отражали современные мировоззренческие установки общества, обращаясь к языку абстракции как к уже сформированному в искусстве языку со сложившейся структурой. Другими словами, живописцы говорили о современных проблемах общества на языке абстракции. При этом само освоение языка абстракции шло опытным путем на основе представлений об истории абстрактного искусства и личной творческой практики.

## **Абстракция, основанная на традиции мирового искусства**

Обращение к беспредметности через призму художественной традиции в творчестве советских художников распространилось в 1960-е годы. В Сибири такими фигурами стали Андрей Поздеев и Николай Грицюк. Дом Н. Грицюка в Новосибирске стал центром альтернативных взглядов на искусство. Художник общался с Софи Лисицкой-Кюперс, дружил с ее сыном Йеном. В Академгородке, в выставочном зале Дома ученых, проходили выставки таких художников, как Роберт Фальк, Павел Филонов, Михаил Шемякин, Эль Лисицкий. Эта среда повлияла на творчество Н. Грицюка и сформировала мировоззрение его дочери Тамары.

В абстрактных произведениях Н. Грицюка просматривается его опыт мастера декоративно-прикладного искусства, а также приметы сюжетно-тематической картины. Но Тамара Грицюк идет дальше. По ее собственному мнению в основу ее живописи легло французское искусство первой половины XX века. И это действительно так. В период обучения Тамара Грицюк интересовалась мировым искусством XX века. Своим творчеством она продолжила тенденцию, которую Анна Флорковская назвала «миссия восстановления непрерывности исторического процесса в искусстве». В сообществе художников утвердилось мнение о том, что Тамара Грицюк повторяет творчество своего отца. Но при сравнении абстрактных произведений Николая и Тамары Грицюк выявляется разница в осмыслении нон-фигуративного образа.

В своих работах Тамара Грицюк выбирает центрально-симметричные композиции. В основе ее работ – плоскости, разворачивающиеся в пространстве, намеренно уплощенные. Главная идея ее произведений – гармония линий, стремление к уравниванию форм и масс. Тамара Грицюк близка к творчеству своего отца экспрессивной манерой и полифоническим видением цвета. Колорит в ее произведениях эмоционально насыщенный. Как правило, художница растирает краску по поверхности холста тонким слоем. Но при этом она сохраняет неровность красочной поверхности, допуская просвечивающуюся поверхность холста. В ряде работ использован прием гроттажа – процарапывания по красочному слою.

В работах Тамары Грицюк контрастность насыщенных оттенков усложняет конструктивность изображаемого объема из плоскостей (ил. 1). В произведениях Николая Грицюка декоративность, ритмичность повторяющихся форм отсылают зрителя к тематической картине или орнамен-

ту. Творчество Тамары Грицюк представляется новым этапом в искусстве сибирского абстракционизма. Обращение к беспредметности – это ее сознательный шаг. Освоение выразительных средств западного модернизма – это этап в становлении сибирского абстракционизма.

Крупной фигурой сибирской абстракции стал Андрей Поздеев. В его творчестве есть несколько направлений, среди которых одним из самых интересных стала геометрическая абстракция. А. Поздеев пришел к абстракции из предметной живописи. Этот путь можно представить как практику обобщения смысла художественного произведения до знака. Примером могут стать две работы «Аттракцион». Одна работа 1985 года хранится в Новокузнецком художественном музее, а вторая работа 1988 года находится в коллекции Кемеровского государственного института культуры.

В первой работе есть сюжет – вполне узнаваемый образ человека. Ритмичность шаров еще не подчинена строгой геометрии. Тогда как в картине из коллекции КемГИК художник пришел к строгому геометризму, отказу от антропоморфных образов, сочетанию большего количества цветов. Примечательно, что основной цвет фона – оранжевый – сохранился как цвет основного фона картины. И второй важный аспект трансформации идеи аттракциона заключается в том, что в картине из коллекции КемГИК все формы исходят из формы шара – овалы, полуовалы, круги.

Таким образом, А. Г. Поздеев в этих двух работах замыслил и довел до знака идею аттракциона, игры со зрителем. Повторяемость движения, бесконечность и ритмичность, использование центробежной композиции отсылают исследователя к идее знака, как воплощения мифа. По Р. Барту, миф – это система, созданная на основе последовательности знаков, которые существуют до него. В двух картинах А. Поздеев прошел путь от поиска знака игры до создания мифологической модели игры. Особенность советских художников-абстракционистов именно в том, что они действительно создавали свои личные послания и мифы. Сосредоточенность на своем языке, формулировке личного послания, тем не менее, не становится преградой для понимания зрителями основного смысла художественного произведения. В этом ключе поиск знака игры в работах А. Г. Поздеева является примером разработки личного мифа в творчестве.

### **Абстракция в сибирской неоархаике**

Сибирская неоархаика – это «интеллектуальное» направление в искусстве 1990–2010-х годов. Художники обратились к археологическим

материалам Сибири, восхитились выразительностью артефактов бронзового века. Одним из достижений сибирской неоархаики стала «легализация» беспредметной живописи. Использованное слово «легализация» требует объяснения. С одной стороны, демократические процессы в искусстве 1990-х освободили художников от жанровых установок прошлого, и возможности для эксперимента с абстракцией были достаточно широкими. С другой стороны, эстетика артефактов бронзового века, широкое поле высказывания о происхождении художественности в Сибири позволили художникам освоить новую для региона тему языком абстракции. С точки зрения развития беспредметной живописи в сибирском искусстве, художники обратились не к истории мировой абстракции, воспринятой в рамках постмодернизма, а сформулировали высказывание, ориентированное на новый этап осмысления характера сибирского искусства.

Для абстракционизма, сложившегося в рамках сибирской неоархаики, характерен поиск образа по следующим траекториям: поиск знака, миметический абстрактный образ, изображение руинированных поверхностей, изображение биоморфных форм, абстрактный экспрессионизм в контексте высвобождения эмоций художника в жестуальном искусстве.

Омский художник Евгений Дорохов пришел к абстракции из традиционного для своего региона степного пейзажа. Ровные цветные поверхности, линия горизонта – постоянные элементы творчества Евгения Дорохова (ил. 2). Основными элементами его произведений являются яркие контрастные оттенки, фактурные поверхности, взгляд на ландшафт сверху. Е. Дорохов сохраняет пространственность в своих абстрактных произведениях. В произведениях Е. Дорохова чувствуется обращение к вселенной, при этом художник занимает позицию восприятия извне изображаемого пространства. Его подход можно сформулировать как взгляд из космоса на знакомый предметный мир.

Примером экспрессивной манеры в освоении материала сибирской неоархаики стало творчество Николая Рыбакова. Его абстракция миметическая. В произведениях Н. Рыбакова узнаются предметы и образы реального мира. По темпераменту и фактурности его работы близки направлению «живописный реализм». Художник использует широкий фактурный мазок, ахроматические сочетания, эффект внутреннего свечения цвета. Творчество Н. Рыбакова нельзя в полном смысле назвать абстрактным экспрессионизмом. Скорее, это экспрессивная манера письма, сложившаяся в миметическом творчестве живописца. Оттолкнувшись от живописного реализма, Н. Рыбаков пошел по пути исследования выразитель-

ных возможностей ахроматической палитры. Параллельно колористическому эксперименту он ищет возможности абстрагирования от предметности изображаемого на холсте. Путь Н. Рыбакова в сфере беспредметного не имеет радикального и сверхидейного характера. Скорее, художник исследует возможности абстрагирования в системе координат живописного реализма.

### **Экспрессивные формы абстракции**

Насонов Александр Викторович пришел к абстрактному экспрессионизму в последние два года. Источником эксперимента с беспредметностью у автора стала пейзажная живопись. Художник прошел путь от создания пространственного реалистического образа через исследование различных степеней абстрагирования к полному отказу от пространственных координат и сосредоточенности на поиске цветовой гаммы. Само обращение к эксперименту сигнализирует о том, что художник достиг определенной внутренней эмоциональной свободы. На данном этапе творческого эксперимента А. В. Насонов путем отказа от миметического, пространственного и формализованного пришел к идее изображения неструктурированной материи, у которой сохраняется два живописных качества – цвет и кинетика движения кисти. При этом колорит построен на сочетании разбеленных сближенных оттенков. Художник уходит от контрастности колорита, а следовательно, и от динамики. Но эксперимент А. В. Насонова – это поиск художника, вышедшего из советской художественной традиции. Несмотря на интерес к неструктурированным материалам, А. В. Насонов не допускает случайностей в создании своих произведений. Он сохраняет верность холсту, хотя и стал при работе переворачивать его горизонтально.

Отношение к собственному творческому началу – принципиальный момент для художников разных поколений. Для живописцев, воспитанных в традиции советской художественной школы, художник – абсолютный творец, чей замысел определяет все в картине. Если в творчестве А. В. Насонова, несмотря на интерес к неструктурированности изображаемой материи, все же присутствует ощущение «сделанности» картины, то в работах молодого художника Д. Апанасова часто можно встретить подтеки, разбрызгивание краски, практику самовандализма.

В разрезе этого принципиального отношения художников к роли автора интересно исследовать творчество новокузнецкого живописца Екатерины Чепис. Молодая художница тяготеет к экспрессивной абстрак-

ции, но эта экспрессия – скорее характеристика творческой манеры, а не близость к художественному направлению «абстрактный экспрессионизм» (ил. 3). Она воспитана в художественной традиции позднесоветского искусства. И, как ее учителя, продолжает линию преобладания авторского начала. Е. Чепис сохраняет систему пространственных координат. В ее абстракции есть доля миметического, есть пространственные соотношения, глубина, линия горизонта. Часто в картинах Е. Чепис можно выявить сюжет. Но при этом есть эмоциональная напряженность, которая передается динамикой мазка, фактурой, ритмом, энергетикой колорита.

Три современных художника Кузбасса, о которых говорилось выше, по-разному осмысляют пространство. А. В. Насонов преодолел пространственность, Д. Апанасов изначально мыслил плоскостно, глубина пространства его не интересует, а Е. Чепис сохраняет приверженность традиции и в своих абстрактных произведениях сохраняет пространственные координаты. Экспрессивность творческой манеры объединяет этих художников, но отправной пункт и траектория исследования беспредметного у каждого автора своя.

### **Мимесис в абстракции**

Одним из популярных явлений в современной сибирской абстракции стала узнаваемость форм окружающего мира. Одними из самых видных авторов миметической абстракции в Сибири являются Евгений Заремба и Ольга Кошелева. В картине Евгения Зарембы «Выход» художник изобразил пространство, в котором зритель видит стены, дверь и светотень, ассоциирующуюся с парапетом балкона. Формы вполне узнаваемы, но настолько общие, что сложно сказать, интерьер это или экстерьер здания. В фокусе автора находится не пространство как таковое, а воздушная среда во взаимосвязи с фактурностью стен. Художник пишет узнаваемые вполне предметные формы, но фокусирует внимание зрителя не на предметности, а на фактурности поверхностей и осязаемости воздушной среды. Миметические основы наблюдаются в творчестве Ольги Кошелевой. Но доля изобразительного может увеличиваться или сокращаться. Так, например, в работе «Набережная реки Мойки» все формы узнаваемы настолько, что произведение можно атрибутировать как пейзаж. А вот в произведении «Ночь на море» художница уходит от пространственности, намечая элементы, ассоциирующиеся с определенным сюжетом: теплой южной ночью человек наблюдает за падающей звездой (ил. 4). Представленные картины Е. Зарембы и О. Кошелевой близки по подходу.

Но если в первой работе пространственность и колорит дополняют друг друга, то во второй работе в ее основе только колорит. Автор организует небольшое число оттенков синего, передавая динамику контрастными линиями красного и белого. В то же самое время О. Кошелева не полностью абстрагируется от координат пространственности. Угловатые формы в центре отсылают к образам гор на горизонте, а сопоставление их с траекторией падения звезды дают предположение, что точка восприятия взята с возвышенности, возможно, с балкона какого-то высотного здания.

Оба художника – представители омской художественной школы. В работах О. Кошелевой и Е. Зарембы виден пейзаж, несмотря на то что художники утрируют, обобщают формы. Узнаваемость жанра в абстракции – показательное явление для российского искусства, свидетельство сильного потенциала традиции российской абстракции. Кроме того, близость беспредметного к жанру является свидетельством того, что противопоставление фигуративного и нон-фигуративного, продвигаемое в советский период, преждевременно считать непреложной истиной.

### **Абстракция как исследование микро- и макромира**

В начале XXI века утверждение, что художники пишут то, что знают, а не то, что видят, приобрело новый контекст. Развитие информационных технологий расширило возможности познания. Совершенствование фото- и видеотехнологий сделало возможным рассматривать этот мир так, как это невозможно было сделать ранее. Современный художник имеет возможность отказаться от оптики человека, стоящего на земле. Он может очень быстро подключиться к информационному полю, освоить любую тему. Изменение ситуации в отношениях человека как субъекта реальности отметил современный философ Квентин Мейясу в своей монографии «После конечности». Он указал, что в современности мир не зависит от субъекта. Изменение оптики восприятия глобального и независимого от человека мира оказало влияние на абстракционизм [3].

Восприятие современности через возможность исследования микро- и макромира – тенденция сибирского абстракционизма 2000–2010-х годов. С одной стороны, первые опыты в этом направлении провел Е. Дорохов в рамках направления «сибирская неоархаика». С другой стороны, восприятие предмета через возможности исследования микро- и макромира близко к миметическим аспектам абстракционизма.

В заключение следует отметить, что абстракционизм в Сибири представляется процессом, в котором можно выделить несколько истори-

ческих этапов, художественную традицию, практику обращения к языку мировой абстракции.

В 1960-е годы начался период обращения к абстракционизму. В Сибири «лабораторный» период абстракционизма проходил до 1980-х годов. В «лабораторный» период происходит обращение к западной традиции и достижениям русского авангарда. В 1990-е годы в рамках сибирской неоархаики развивается абстракционизм, основанный на эстетике артефактов бронзового века. Художники ведут поиск в области экспрессивной манеры письма, работают над созданием знака и воплощением мифа в искусстве, исследуют мир как космос.

Современная абстрактная живопись продолжает развитие, осваивая приемы абстрактного экспрессионизма. При этом применительно к сибирскому искусству высвобождение художника на пути к абстрактному экспрессионизму идет через экспрессивную манеру письма и исследование методов абстрагирования от предмета. Эксперимент проявляется в отказе от пространственных координат, в восприятии работы через плоскость, в использовании жестуальной живописи, разлитии краски, приемах самовандализма. Идущие в данном направлении художники приходят к разным результатам. С одной стороны, этот путь эксперимента приводит к декларированию отказа от традиции. Но, с другой стороны, ряд художников, рисующих в стиле абстрактного экспрессионизма, сохраняет верность школе – перерабатывает классические композиции, использует богатый колорит, сохраняет верность пространственным координатам.

В целом, следует отметить, что в современной сибирской абстракции велика доля изобразительного, предметного. Эту особенность можно интерпретировать по-разному. Актуальность противопоставления фигуративного и нон-фигуративного была присуща критике западного искусства с позиций советского соцреализма. Современный исследователь признает долю миметического в абстракции как явление вполне естественное и закономерное даже для абстракции эпохи модернизма. Именно модернистская абстракция стремилась выделиться и противопоставить свой язык традиционным художественным школам. В беспредметном искусстве второй половины XX века эта оппозиция предметного – беспредметного полностью снята, что позволяет художникам выйти на новый уровень осмысления современных тем. Примечательно, что именно языком абстрактной живописи художники говорят о важнейших современных проблемах, одна из которых – изменение в роли человека с субъектного на объектное в восприятии современного мира.

## Литература

1. Крючкова В. А. Мимесис в эпоху абстракции. Образы реальности в искусстве второй парижской школы. – М.: Прогресс-традиция, 2010. – 472 с.
2. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. – М.: Гараж – Ад Маргинем, 2015. – 816 с.
3. Мейясу К. После конечности. Эссе о необходимости контингентности. – Екатеринбург; М.: Кабинетный Ученый, 2015. – 196 с.

## References

1. Kryuchkova V. A. Mimesis v epokhu abstraktsii. Obrazy real'nosti v iskusstve vtoroy parizhskoy shkoly. – M.: Progress-traditsiya, 2010. – 472 s.
2. Foster Kh., Krauss R., Bua I.-A., Bukhlo B. Kh. D., Dzhoslit D. Iskusstvo s 1900 goda. Modernizm, antimodernizm, postmodernizm. – M.: Garazh – Ad Marginem, 2015. – 816 s.
3. Meyyasu K. Posle konechnosti. Esse o neobkhodimosti kontingentnosti. – Ekaterinburg; M.: Kabinetnyy Uchenyy, 2015. – 196 s.

УДК 7.03

## ТРАДИЦИИ АВАНГАРДА В ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА КУЗБАССА 1980–90-Х ГОДОВ

*Прокудина Екатерина Сергеевна*, студентка 3-го курса направления подготовки «Культурология» социально-гуманитарного факультета, ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, РФ). E-mail: prokudinakitkat@mail.ru

*Астахов Олег Юрьевич*, доктор культурологии, профессор кафедры культурологии, философии и искусствоведения, ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, РФ). E-mail: astahov\_oleg@mail.ru

Статья посвящена рассмотрению изобразительного искусства Кузбасса 1980-90-х годов сквозь призму традиций авангарда, повлиявших на открытие новой живописной образности. Новаторство, эксперименталь-

ность, ориентированность на радикальность высказываний в русском авангарде, берущих свое начало в художественных течениях 1920-х годов, оказались созвучными художественным исканиям конца XX века. Одним из примеров обращения к такой художественной фигуративности в творческом пространстве Кузбасса явились картины В. А. Карманова конца 1980-х г. В его технике присутствует свой экспрессивный язык цветового решения, где пространство условно и символично переплетается с событиями советских лет. Происходит радикальное переосмысление традиций советского прошлого. И в этом ключе сибирский авангард определяется как культурное явление, характеризующееся чертами эпохи, которые отражаются в творчестве художников Кузбасса.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство Кузбасса, сибирский авангард, художественный эксперимент.

### **THE AVANT-GARDE TRADITIONS IN THE HISTORY OF KUZBASS FINE ART (1980s-90s)**

*Ekaterina S. Prokudina*, 3rd year student, Department of Cultural Studies, Faculty of Social Sciences and Humanities, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: prokudinakitkat@mail.ru

*Oleg Yu. Astakhov*, Doctor of cultural studies, Professor, Department of of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: astahov\_oleg@mail.ru

The article considers Kuzbass fine art in the 1980s and 90s within avant-garde traditions influenced forming a new pictorial imagery. Innovation, experimentation, and focus on radical expression in Russian avant-garde, originated in the artistic trends of the 1920s, were in tune with the artistic search of the late XXth century. The authors consider the paintings by V. A. Karmanov as an example of addressing such artistic figurativeness in the Kuzbass creative space. Moreover, the authors emphasize that his technique has its own expressive language of color solutions, where the space is conventionally and symbolically intertwined with the events of the Soviet years. So, a radical rethinking of the Soviet past traditions have come. And in this way, Siberian avant-garde is defined as a cultural phenomenon characterized by features of the era, reflected in the works of Kuzbass artists.

**Keywords:** Kuzbass fine art, Siberian avant-garde, art experiment.

История изобразительного искусства Кузбасса последней четверти XX века характеризуется нарастанием кризисных тенденций, связанных с изменением привычных устоев, девальвацией устойчивых ценностей, поиском новых программ развития в условиях перестройки. В советской России 1985 года произошел решительный поворот развития, перестройка явилась результатом изменений, затронувших все сферы жизни человека. Художественная рефлексия этих титанических преобразований получила отражение и в творчестве сибирских художников. Это время породило совершенно новую социокультурную психологию, новые художественные идеи, наметило новые пути эстетического самоопределения, оказало влияние на представление художников о своей миссии в условиях современности. Одновременно следствием социокультурного и экономического кризиса России 1985–2000-х годов явилось нарушение работы организаций сферы культуры. В частности, Кемеровское отделение Союза художников РФ временно утратило свои функции организатора творческого процесса и материального обустройства жизни художников. Поэтому многие мастера начали самостоятельно искать пути сближения с коммерческими банками, находили заказчиков среди «новых русских», что могло привести к нивелированию уровня художественного содержания работ.

Эта ситуация получила широкий резонанс в кузбасской критике на страницах журналов и газет. Одним из поводов для обсуждения существующего положения изобразительного искусства Кузбасса 1980-х годов стала организация выставок «Творческим активом», новым объединением художников, созданным под руководством Р. И. Корягина. Анализируя сложившуюся ситуацию, Л. Г. Данилова на страницах газеты «Советский рабочий» писала: «Возникновение актива было вызвано, с одной стороны, необходимостью вести постоянную работу с творческой молодежью, необходимостью тем более настоятельной, так как приток свежих сил в Кемеровскую организацию Союза художников как-то постепенно иссякал. С другой стороны, сыграла роль и потребность в каких-то новых формах проведения выставок, лишенных парадной представительности и направленных на выявление различных творческих позиций. Открытая для дискуссий атмосфера выставки должна придать ей рабочий характер, то есть создать дополнительные импульсы для творческого развития художников» [3, с. 3].

Областные выставки 1980-х годов (г. Кемерово, г. Новокузнецк) объединения «Творческий актив» сопровождались полемикой о положе-

нии современного изобразительного искусства Кузбасса. Размышлениями о том, как отсеивать в условиях существующей демократии серые, неинтересные работы, делилась М. Чертогова, заявляя о том, что главное требование к художнику – быть предельно искренним, нести личную ответственность за самого себя и свое искусство. Она отмечала, что форма «Творческого актива» должна носить поисковый характер, и задача организуемых выставок – вернуть зрителя, особенно молодого, в выставочные залы [12]. Отмечая, что жизнь творческих коллективов в последние годы приобрела «заорганизованный» характер, В. Откидач указывала на необходимость полемического содержания выставочных экспозиций: «Даже если в экспозиции окажется немало работ, противоречащих цели задуманного, необходимо помнить, что никакое движение вперед невозможно без издержек и перегибов» [8, с. 4]. Обращаясь к проблемам преемственности в современном искусстве, А. Морозов писал: «Семидесятники, выросшие в атмосфере “оттепели”, расстались с советским образом мыслей и чувств более решительно, чем молодежь 60-х годов. Они пережили масштабные трансформации, осуществили широкие и устойчивые сдвиги, изменившие общее соотношение сил в нашем искусстве. Эти сдвиги, стоит упомянуть, долго не принимались даже самыми чуткими мастерами предыдущих поколений, считавшими характерные для молодежных выставок 70-х годов традиции примитивизма, ретростилистики, фотореализма посягательством на основы профессиональной культуры» [6, с. 8]. Об утрате значимости традиций отечественной школы в изобразительном искусстве и увлеченности Западом писала З. Естамонова. Она отмечала, что «недостаток культуры и изобразительной грамотности может привести к обыкновенному кичу» [5].

В потоке перемен 1980-х, охватившем изобразительное искусство, возникла потребность особого взгляда на искусство с учетом кризисных тенденций его развития. Как отмечает Л. В. Оленич: «К началу 1980-х годов обозначились два вектора развития регионального искусства: консервативный, ориентированный на установки соцреализма, и другой, берущий свое начало в движении авангардистов 1920-х годов» [7, с. 5]. При рассмотрении тенденций развития изобразительного искусства конца XX века сквозь призму движения авангардистов 1920-х годов обращает на себя внимание ярко выраженный творческий поиск художников, который носил даже намеренно вызывающий характер.

Если соотносить творчество сибирских художников с традициями русского авангарда начала XX века, то следует отметить, что иконическому принципу изображения реальности в привычных формах авангард противопоставил идею художественной деформации, которая открывала большие возможности для реализации и развития разных форм примитивизма и преувеличения [1, с. 109]. В авангарде, согласно В. С. Турчину, в отличие от традиционного искусства, нет последовательно выстроенной системы эстетических эталонов, его характерной чертой выступает диффузность границ и многообразие [10, с. 123]. В книге «Постмодернистская философия искусства» В. Дианова указывает на то, что «характерной особенностью авангардного искусства выступают: множество точек зрения в осмыслении сути бытия, появление разных картин мира в воображении художников» [4, с. 171]. Школам авангардизма присуща недолговечность, так как каждая школа претендует на уникальность выработанного ею пути в изобразительном искусстве. Установка на экспериментальность и новизну, оригинальность художественного языка выступает одной из характерных черт авангардизма. Еще одной важной чертой авангардизма в живописи, по мнению Я. Тугендхольд, является абстрактное мышление, стремление к искусству ассоциаций (перенос внимания с внешней на внутреннюю сферу), восприятие объектов через их переживание. Так появились особенные способы построения образов: чрезмерное кодирование (либо отсутствие сюжета), сочетание несочетаемых форм, сближение разновременных пластов, максимально условное отображение реальности. Условному языку художники-авангардисты часто находили объяснение в примитивном сознании, первобытной архаике, детском творчестве [11, с. 144]. А. К. Якимович подчеркивает, что авангардизм, осознавая узость реалистической картины, заменяет ее миром глубинных переживаний, представляемым в качестве самостоятельного эстетического явления. Результатом таких художественных исканий становится симбиоз разных видов искусства, например, «театр художника», «киноживопись» и др. [14, с. 99].

Обращаясь к изобразительному искусству Кузбасса 1980-х годов, нужно констатировать тот факт, что, хотя художники в это время оказались свободными от конъюнктурных соображений, пока еще не произошло абсолютного замещения безликой «злободневности» работами, несущими в себе остроту нового мировосприятия. Зачастую художественная новизна произведений сопровождается обращением к известным и уже

апробированным ценностям при доминировании однозначной идеи или эффектной формы. Примером обращения к такой художественной фигуративности в творческом пространстве Кузбасса явились некоторые картины В. А. Карманова, сохранившиеся в фондах Музея изобразительных искусств Кузбасса: «Российские йоги спасают мир от катастрофы» (1988), «Могила коммуниста» (1988), «Демонстрация нерушимого единства» (1988). В технике художника присутствует свой экспрессивный язык цветового решения, его символика создает сложную комбинацию эмоциональных и метафизических переживаний. Эта насыщенная цветовая палитра формирует эмоциональность пространства, которое условно переключается с событиями советских лет. В картине «Демонстрация нерушимого единства» отображаются ценностные деформации советской России 1980-х годов (рис. 1). На полотне изображены люди, будто зомбированные проходящей демонстрацией. Доминирующий цвет композиции – красный, как символ социализма и Советского Союза. Композиция выстроена так, что люди, которых мы видим, падают вниз, хотя организовано идут вперед, – они наклонены, что создает ощущение опрокинутости. В результате возникает ироническое восприятие «нерушимого единства», в основе которого лежат механизмы, лишенные отношения к подлинной жизни, превращающие человека в зомбированное существо.

Художественная экспрессия 1970-80-х годов, выразившаяся в стихии цвета, породила лаконичные ритмы образов, передающих остроту мировосприятия. Например, работа В. А. Карманова «Могила коммуниста» – это оценка советских устоев, которая осуществляется через композиционное решение ключевых образов, их цветовую палитру, в которой преобладает стихия свободного живописного мазка, порождающего тревогу и тягостность того времени (рис. 2). В основе картины лежит продуманная система символов: звезда и надгробие в форме прямоугольника, повторяющиеся элементы задают определенный ритм. Композиция выполнена по принципу соотношения форм квадрата и треугольника, устремившегося вниз, от чего возникает чувство надломленности. В нижней части полотна присутствуют темные, холодные оттенки, что создает ощущение тяжеловесности композиции, формирующей понимание обреченности происходящего и осознание того, что возможность продолжения данного сюжета отсутствует.

Еще одна картина художника «Российские йоги спасают мир от катастрофы», в которой автор уделяет особое внимание композиции, открывает новые ракурсы восприятия образов, используя многоголосие цвето-

вой палитры (рис. 3). Мастер рассматривает конкретный мотив как повод для создания цвето-ритмической композиции. В основе построения этого пространства лежит фольклорное и игровое начало, выраженное в использовании мотива хоровода, что задает определенный ритм. Можно говорить о создании индивидуального, неповторимого стиля, в содержание которого вписывается мифологическое мышление.

Произведения В. А. Карманова выступают свидетельством глубокого размышления художника о современном мире, это попытка прорваться сквозь устоявшиеся и привычные границы художественного мышления своего времени. Сегодня его работы не потеряли актуальности и силы эмоционального воздействия. Анализируя творчество художника еще в начале 1980-х годов, В. Откидач писала: «В целом представляется весьма интересным стремление молодого художника к сложному, многозначному восприятию мира, хотя для цельности образного обобщения у Карманова еще не всегда достает композиционного мастерства. Его стремление к метафоре, иносказанию подчас слишком прямолинейно, а иногда оказывается затейливо-ребусным» [9, с. 83]. Возможно, подобные выводы обусловлены не столько творческим лицом автора, сколько его интенсивным развитием. Тем не менее, можно констатировать факт начала движения в изобразительном искусстве Кузбасса в сторону творческого обновления взгляда художника на новые темы, их пластического решения, преодоления зависимостей от социального заказа. Так же, как в свое время в русском авангарде начала XX века произошло открытие новой реальности, не ограничивающейся рамками традиций и устоявшихся ценностей, в экспериментах сибирских художников конца XX века наблюдается тенденция к переосмыслению мира, представляющегося хаотичным и деструктивным. «Для художника-авангардиста внешний мир представляется хаосом, а следовательно, он стоит перед необходимостью создать новый мир в целом, и потому его художественный проект является тотальным, неограниченным» [2, с. 53]. Все это порождало обстановку творческого поиска, что приводило порой к эпатажным художественным экспериментам.

Результатом дискуссий вокруг выставок «Творческого актива» о путях дальнейшего развития искусства явилось то, что в 1988 году из состава Кемеровского отделения Союза художников РСФСР вышли 17 художников, которые организовали в Новокузнецке самостоятельный творческий союз [13]. Остро чувствовались негативные стороны сложившейся в это время в советском искусстве системы социального заказа. Делегат VI Съезда художников России А. Бобкин в своем интервью на страницах

областной газеты «Кузбасс» отмечал, что ситуация «социального заказа» натворила много бед. Художники стали заниматься угодничеством перед заказчиком, поэтому появилась масса похожих улыбающихся героев, породивших термин «улыбающийся реализм». Инициативу новокузнецких художников поддержала местная администрация. В течение 1986–95 годов в городе начали строиться современные творческие мастерские, благодаря чему новый Союз художников России пополнился молодыми авторами, выпускниками Кемеровского областного художественного училища, художественных вузов других регионов. В это время в городе расширилась сеть выставочных площадей, что давало возможность организовывать выставки различной направленности.

Эпоха перестройки глубоко изменила отечественное искусство, решила судьбу его будущего развития – свободного от всякого рода догм и запретов. Неслучайно тогда небывалый интерес вызвало искусство русского авангарда. Его традиции, исполненные новаторства, смелого эксперимента, подчеркнутого авторского самовыражения, оказались созвучными современным художественным исканиям. То, что происходило в это время в изобразительном искусстве Кузбасса, необходимо рассматривать в контексте общих процессов развития культуры в стране. В этот период (середина 1980-х – 1991 год) наибольший интерес вызывали дискуссии о социалистическом реализме, ревизовавшие его официальную трактовку, материалы о политических репрессиях в искусстве, публикации, возвращающие из забвения весь спектр персоналий и течений ушедшей эпохи, будь то жертвы идеологической цензуры или художественный официоз (многочисленные статьи Н. Дмитриевой, М. Чегодаевой, В. Поликарпова, В. Костина, А. Кантора, В. Манина, В. Костина, Е. Бобринской, Е. Андреевой, М. Алленова и др.). Расширился методологический диапазон исследований советской культуры за счет дискурсивного и семиотического анализа, психоаналитической критики (Э. Надточий, М. Золотонос, Б. Гройс, Е. Добренко).

Таким образом, можно констатировать то, что создавались благоприятные условия для развития в новом контексте всех видов современного искусства – театра, телевидения, музыки, живописи. В произведениях мастеров искусства звучали обличительные и сострадательные ноты в адрес уходящей эпохи, стало очевидным, что пришла новая эра и надолго, и она требует новых художественных идей, нового художественного языка. Новизна каждого следующего этапа в искусстве – это приход поколения, которое привносит свой взгляд на жизнь, свой подход к привычному и устоявшемуся, новые темы и образы, воздействуя на уже сложившегося художника.

## Литература

1. Андреева Е. Ю. Все и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века: учеб. пособие. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. – 300 с.
2. Горбова Е. Н., Астахов О. Ю. Идеи жизнестроительства русского авангарда в эстетике проекта «прозодежды» начала XX века // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 3-1. – С. 52–55.
3. Данилова Л. Г. Объединение художников «Творческий актив» // Советский рабочий: Областная газета. – Кемерово, 1997. – С. 3.
4. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность: учеб. пособие. – СПб.: Петрополис, 2009. – 240 с.
5. Естамонова З. Н. Алексей Гордеев // Каталог. – Кемерово, 1995. – 13 с.
6. Морозов А. Искусство России. 20 век. От семидесятых до девяностых // Педагогическая газета. – 1998. – № 13. – С. 8.
7. Оленич Л. В. Изучение изобразительного искусства Кузбасса на уроках и внеурочной деятельности в условиях ФГОС общего образования. – Кемерово: КРИПКИПРО, 2012. – 52 с.
8. Откидач В. А. Ю. Прейсс // Каталог. – Новокузнецк, 1980. – С. 4.
9. Откидач В. А. Художники Кузбасса. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 192 с.
10. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда: учеб. пособие. – М.: Изд-во МГУ, 2009. – 300 с.
11. Тугендхольд Я. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства: учеб. пособие. – М.: Академия, 2007. – 288 с.
12. Чертогова М. Ю. Алексей Хмелевской // Каталог. – Кемерово, 1992. – 34 с.
13. Чертогова М. Ю. Художники Кемерово 1930-е – 2003 годы: Библиографический справочник. – Кемерово, 2003. – 139 с.
14. Якимович А. К. Эпоха сокрушительных творений: учеб. пособие. – М.: Галарт, 2009. – 290 с.

## References

1. Andreyeva E. Yu. Vsë i Nichto. Simvolicheskiye figury v iskusstve vtoroy poloviny XX veka: ucheb. posobiye. – SPb.: Izd-vo Ivana Limbakha, 2014. – 300 s.
2. Gorbova E. N., Astakhov O. Yu. Idei zhiznestroitel'stva russkogo avangarda v estetike proyekta «prozodezhdy» nachala XX veka // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2012. – № 3-1. – S. 52–55.

3. Danilova L. G. Ob'yedineniye khudozhnikov «Tvorcheskiy aktiv» // Sovetskiy rabochiy: Oblastnaya gazeta. – Kemerovo, 1997. – S. 3.
4. Dianova V. M. Postmodernistskaya filosofiya iskusstva: istoki i sovremennost': ucheb. posobiye. – SPb.: Petropolis, 2009. – 240 s.
5. Estamonova Z. N. Aleksey Gordeyev // Katalog. – Kemerovo, 1995. – 13 s.
6. Morozov A. Iskusstvo Rossii. 20 vek. Ot semidesyatykh do devyanostykh // Pedagogicheskaya gazeta. – 1998. – № 13. – S. 8.
7. Olenich L. V. Izucheniye izobrazitel'nogo iskusstva Kuzbassa na urokakh i vneurochnoy deyatelnosti v usloviyakh FGOS obshchego obrazovaniya. – Kemerovo: KRIPKiPRO, 2012. – 52 s.
8. Otkidach V. A. Yu. Preyss // Katalog. – Novokuznetsk, 1980. – S. 4.
9. Otkidach V. A. Khudozhniki Kuzbassa. – L.: Khudozhnik RSFSR, 1984. – 192 s.
10. Turchin V. S. Po labirintam avangarda: ucheb. posobiye. – M.: Izd-vo MGU, 2009. – 300 s.
11. Tugendkhol'd Ya. Iz istorii zapadnoyevropeyskogo, russkogo i sovetskogo iskusstva: ucheb. posobiye. – M.: Akademiya, 2007. – 288 s.
12. Chertogova M. Yu. Aleksey Khmelevskoy // Katalog. – Kemerovo, 1992. – 34 s.
13. Chertogova M. Yu. Khudozhniki Kemerovo 1930-e – 2003 gody: Bibliograficheskiy spravochnik. – Kemerovo, 2003. – 139 s.
14. Yakimovich A. K. Epokha sokrushitel'nykh tvoreniy: ucheb. posobiye. – M.: Galart, 2009. – 290 s.

УДК 75.47

**ТИПОЛОГИЯ ТЕМ ПЕЙЗАЖЕЙ Ф. С. ТОРХОВА  
ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ АЛТАЙСКОГО КРАЯ<sup>2</sup>**

*Пешков Евгений Юрьевич*, аспирант кафедры истории искусства, костюма и текстиля Института искусств и дизайна (науч. рук. Нехвядо-

---

<sup>2</sup> Статья подготовлена при поддержке гранта РФФИ «Проблема художественности в изобразительном искусстве Алтая в контексте российско-монгольских кросс-культурных коммуникаций» № 20-312-90025.

вич Л. И., доктор искусствоведения, доцент), ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»; старший научный сотрудник, Государственный художественный музей Алтайского края (г. Барнаул, РФ). E-mail: eugeneup@yandex.ru

В статье впервые проведен типологический анализ пейзажей Торхова. Показано, что тематика его творчества менялась под влиянием исторических факторов и тенденций в художественной жизни региона. С другой стороны, сам Торхов оказывался инициатором появления новых тем в изобразительном искусстве Алтая. Научная новизна исследования заключается в использовании типологического подхода к изучению тематики пейзажного творчества Торхова. В результате проведенной работы создана типология, представляющая собой набор тем, выявленных в ходе исследования.

**Ключевые слова:** Федор Семенович Торхов (1930–2012), Государственный художественный музей Алтайского края, пейзаж, типология, тема.

## **THEMATIC TYPOLOGY OF F. S. TORKHOV'S LANDSCAPES FROM THE FUNDS OF THE STATE ART MUSEUM OF THE ALTAI TERRITORY**

*Evgenii Yu. Peshkov*, graduate student of the Department of Art History, Costume and Textiles, Institute of Art and Design (scientific leader Nekhvyadovich L. I., Dr of Art History, Associate Professor), Altai State University; senior research, State Art Museum of the Altai Territory (Barnaul, Russian Federation). E-mail: eugeneup@yandex.ru

The research objective includes developing a thematic typology of F. S. Torkhov's landscapes from the funds of the State Art Museum of the Altai Territory. The article for the first time provides a typological analysis of F. S. Torkhov's landscapes. It is shown that thematic orientation of his creative work changed under the influence of historical factors and relevant trends in the regional artistic life. Torkhov F. S. himself introduced new themes in Altai painting. Scientific originality of the research involves the typological approach for studying thematic orientation of F. S. Torkhov's landscape painting. Relying on the conducted analysis, the researcher develops a thematic typology of F. S. Torkhov's landscapes.

**Keywords:** Fedor Semenovich Torkhov (1930–2012), State Art Museum of the Altai Territory, landscape, typology, theme.

Искусство Алтайского края остается малоизученным в области, касающейся комплексных исследований творчества отдельных персоналий, что не лучшим образом сказывается на полноте и объективности представлений о нем как о целостном историческом, социокультурном и художественном явлении. Для этого, в первую очередь важно исследовать творчество наиболее значительных художников, которое в большей степени характеризует искусство региона. К таким художникам относится Ф. С. Торхов.

Заслуженный художник России Федор Семенович Торхов (1930–2012) принадлежит к плеяде классиков алтайского искусства второй половины XX века. Его живописные пейзажи, посвященные природе Алтая, получили признание на региональном, российском и международном уровне. Директор Алтайских художественно-производственных мастерских Художественного фонда Российской Советской Федеративной Социалистической Республики (РСФСР), председатель правления Алтайской организации Союза художников (СХ) РСФСР, член Правления СХ Союза Советских Социалистических Республик (СССР), делегат съездов СХ СССР и РСФСР, руководитель творческих групп в Домах творчества СХ РСФСР «Академическая дача» и «Горячий ключ», заместитель председателя Общества советско-монгольской дружбы, Почетный работник культуры Монголии, обладатель серебряной медали СХ России за вклад в развитие изобразительного искусства России и Гуманитарной премии Демидовского фонда Алтайского края – даже этот неполный перечень занимаемых Торховым должностей и полученных им в течение продолжительной творческой карьеры наград и званий дает основание говорить о нем как о выдающемся художнике и общественном деятеле. Творческая биография такой масштабной личности заслуживает внимательного отношения со стороны историков искусства.

Цель настоящего исследования – создание типологии тем пейзажей Ф. С. Торхова находящихся в собрании Государственного художественного музея Алтайского края (ГХМАК).

Актуальность исследования состоит в том, что типология тем пейзажного творчества Ф. С. Торхова отсутствует. Ее наличие необходимо для проведения комплексного изучения творчества Ф. С. Торхова, конеч-

ная цель которого – монография о художнике. Результаты конкретного и последующих исследований будут способствовать росту научного знания о творчестве признанного классика алтайского искусства и, как следствие, об изобразительном искусстве региона. Особое значение изучение творческой биографии Ф. С. Торхова приобретает в контексте парадигмы евразийства. Его деятельность по развитию культурных связей между Монголией и Россией приносит плоды и после ухода художника из жизни, а также служит ценностным ориентиром для людей, заинтересованных в евразийской интеграции.

За более чем полувековую профессиональную карьеру Ф. С. Торхов удостоился большого количества публикаций о своем творчестве. В основном – это статьи журналистов и искусствоведов в средствах массовой информации в жанре научно-популярной статьи, очерка и репортажа. Из общего списка стоит выделить очерк А. И. Кобелева «Живописец Федор Торхов» (2010) [3], где кратко освещены основные грани биографии художника, такие, как семья и детство, армейская служба, учеба и т. д. Отдельного упоминания заслуживает двухтомный библиографический словарь «Художники Алтайского края» (2006), выпущенный в печать под научной редакцией Т. М. Степанской. В нем приведены основные биографические данные о художнике, дана краткая характеристика его творчества, перечислены основные произведения, выставки с участием его картин, статьи Ф. С. Торхова, представлен библиографический список публикаций о художнике [9, с. 336–353]. Издание является ценным справочным пособием для исследователей творчества алтайских художников.

С темой настоящей статьи пересекаются исследования искусствоведов в области истории развития алтайского пейзажа или отдельных его жанров. Е. В. Важова в кандидатской диссертации «Жанровые мотивы в пейзажной живописи Алтая XX века в контексте традиций русской художественной школы» (2010) подвергает анализу ряд произведений Торхова [1, с. 17]. Типологию тем горного пейзажа в алтайском искусстве провел С. А. Жук. Его кандидатская диссертация носит название «Горный пейзаж в отечественном искусстве: этапы развития, типология, стилистика» [2, с. 17]. Л. И. Нехвядович – автор кандидатской диссертации «Пейзажная живопись Алтая 1960–1970-х гг.» (2002) – неоднократно ссылается на творчество Ф. С. Торхова с целью иллюстрации различных типологических черт алтайского пейзажа [4].

В целом, из проведенного анализа литературы можно сделать вывод, что творчество Ф. С. Торхова недостаточно изучено. Освещены только его отдельные аспекты. Комплексный подход в исследовании его творчества не применялся. Типологическому анализу были подвергнуты лишь отдельные произведения художника. Типология его пейзажей отсутствует.

Для реализации цели необходимо решить следующие задачи: а) разработать теоретико-методологическую основу исследования; б) провести типологический анализ произведений художника из коллекции ГХМАК; в) выявить темы пейзажного творчества Торхова, представленного в ГХМАК.

Теоретической базой исследования послужили: «Популярная художественная энциклопедия» (1986) [7], «Словарь терминов. Российская академия художеств» [8] и «Философский энциклопедический словарь» (1983) [10], откуда были взяты определения научных терминов; учебное пособие Л. И. Нехвядович «Пейзажная живопись Алтая 1960–1970-х гг.» (2004), в котором автор провел типологию алтайского пейзажа [5]. В исследовании применялись методы исторического, биографического и типологического анализа.

Практическая значимость данного исследования заключается в том, что оно проводится в рамках комплексного подхода в изучении творчества Ф. С. Торхова и его результаты будут использованы автором на последующих этапах при описании биографии художника и коллекции ГХМАК, при анализе жанровой структуры и художественно-образной системы творчества, при разработке научных концепций, методических материалов и экскурсий для выставок с участием произведений Ф. С. Торхова, при разработке учебной программы по дисциплине «Изобразительное искусство региона».

При проведении нашего исследования мы руководствовались типологией, разработанной одним из ведущих исследователей алтайского пейзажа Л. И. Нехвядович в статьях, кандидатской диссертации и учебном пособии «Пейзажная живопись Алтая 1960–1970-х гг.», аккумулировавшем в себе предшествующие изыскания ученого. По мнению искусствоведа, алтайские пейзажисты обращались в своем творчестве к природе равнинного и Горного Алтая, Монголии, городу, селу, истории, индустрии и др. [5, с. 34] Безусловно, в своей типологии автор, прежде всего, ориентировался на произведения классиков алтайского искусства, в том числе Торхова. Неслучайно ряд названий тем, выявленных Л. И. Нехвядович, мы использовали в нашем исследовании.

Пейзаж мы рассматриваем как жанр изобразительного искусства (или отдельное произведение этого жанра), в котором основным предметом изображения является дикая или в той или иной степени преобразенная человеком природа [7].

Под понятием «тема в изобразительном искусстве» подразумевается круг жизненных явлений, проблем, принципов, положенных в основу художественного произведения [8].

Термин «типология» мы понимаем как метод научного познания, в основе которого лежит расчленение систем объектов и их группировка с помощью обобщенной, идеализированной модели или типа, и как результат типологического описания и сопоставления [10]. Для определения идеализированной модели (типа) темы мы руководствовались такими критериями круга жизненных явлений (в нашем случае – объекта изображения), как название или тип географической местности, конкретного места, конкретного явления. Рассматривая творчество как феномен художественного и исторического порядка, мы исследовали зарождение тем и мотивов пейзажей Ф. С. Торхова в историческом контексте. В процессе исследования мы ожидаем выявить типы тем пейзажного творчества художника, в результате чего их набор и будет являться созданной нами типологией тем пейзажей Торхова из собрания ГХМАК.

Творческая биография художника началась в послевоенные годы с получения профессионального образования в Ташкентском республиканском художественном училище. Тема *Средней Азии* отражена в пейзаже «Урюк цветет» (1950).

Возвращение Ф. С. Торхова домой после учебы совпало с моментом освоения целины. В этот период в искусстве Алтайского края доминировала *сельскохозяйственная* тема. Единственный пейзаж сельской тематики этого периода в ГХМАК – «Вагончик доярок» (1963). Вагончик изображен на фоне невысоких гор. Поэтому дополнительно это произведение мы отнесли к тематике *предгорий Алтая*. В картине о селе более позднего времени «Алтай. Ильичево поле» (1986), художник изобразил ровное поле, засеянное уже созревшей и пожелтевшей злаковой культурой. На основании изобразительного мотива и географического расположения объекта произведение можно отнести еще и к теме *равнинного Алтая*.

В начале творческой карьеры Ф. С. Торхов пробует свои силы в городском пейзаже. Таких работ три в коллекции ГХМАК: «Морозный день

в Барнауле» (1959), «Первомайская демонстрация в г. Барнауле» (1964) и «Городской пейзаж с крышами». Изобразительные мотивы произведений разные, но все их объединяет тема *Барнаула* [5, с. 44].

В 1964 году Ф. С. Торхов обратился к жанру индустриального пейзажа. В творческой командировке на недавно введенном в строй *Кучукском сульфатном комбинате* он создал серию работ. Три произведения этого типа из собрания ГХМАК имеют названия: «Кучукский сульфатный комбинат» (1964), «Пейзаж с рельсовой дорогой» и «Поезд на погрузке». Дважды, в 1975 и 1977 годах, Ф. С. Торхов побывал на *строительстве Кулундинского канала* [6, с. 182–186]. Работы этой серии – «Строительство первой насосной» (1975) и «Здесь будет вода» (1978).

С середины 1960-х тема *Горного Алтая* – одна из главнейших в творчестве алтайских художников [5, с. 34]. Начав свое творческое восхождение на его вершины с предгорий, с 1966 года Ф. С. Торхов пишет уже *высокогорный Алтай*. Картина «Горные кедровые сосны» (1966) является одной из первых в этой тематике.

Тема *горного озера* традиционна для искусства Алтайского края [2, с. 17]. Она – одна из любимых тем Г. И. Гуркина (1870–1937) и А. О. Никулина (1878–1945). Ф. С. Торхов, написав свою картину «Тальмень-озеро» (1967), сделал первый важный шаг по пути признания себя классиком алтайского искусства.

Отдельную тему могут составить произведения Ф. С. Торхова, в которых он изображает *мараловодческие хозяйства* Горного Алтая. Во второй половине 1960-х годов он познакомился с директором одной из таких ферм и стал на ней частым гостем, увлекая с собой в поездки и других алтайских художников. Именно там художник создал свое главное произведение «Когда цветут огоньки» (1969).

Темы деревенской *усадьбы*, расположенной в горной местности, Ф. С. Торхов не раз касался в своем творчестве. К работам этого типа можно отнести картины «Изба Прова из Верх-Уймоны» (1968), «Вечер в Ачике» (1973), «Большой Яломан» (2005) и «Лето у красной горы» (2005).

На стыке тем Горного Алтая и Монголии находится большой цикл произведений Ф. С. Торхова, посвященный *государственной границе*, которую ему приходилось часто пересекать. Собрание ГХМАК располагает двумя подобными работами: «Праздник на советско-монгольской границе» (1979), повествующей о торжественном открытии монумента в честь дружбы между двумя странами, и «Гобийский дозор» (1982), с изображе-

нием троих монгольских пограничников верхом на верблюдах на фоне ночного горного пейзажа. В обеих картинах присутствует жанровый мотив. Также в первом произведении отражена тема *массового праздника*, которая есть в работе «Первомайская демонстрация в г. Барнауле» и в картине, относящейся к теме Горного Алтая, «Праздник животноводов» (1972) [1, с. 17].

*Монгольская* тематика появилась в творческом багаже Ф. С. Торхова в 1974 году, когда он предпринял свою первую поездку в эту страну [3, с. 22–24]. Природа и культура Монголии пленили сердце художника, и данная тема сделалась главной в его творчестве на всю оставшуюся жизнь, а также, благодаря ему, вошла в состав тематики изобразительного искусства Алтая второй половины XX века.

Тема пастушеского *кочевья* с этого времени – одна из главных в творчестве Торхова. Типичное произведение этой тематики – работа этюдного характера «Теплый вечер. Из серии «По монгольскому Алтаю» (1976). Часто в картинах художника можно увидеть одного или нескольких кочевников, расположившихся на кратковременном *отдыхе в пути*. Типичными произведениями на эту тему являются картины «Отдых в пути. Из серии «По монгольскому Алтаю» (1974) и «Отдых в пути» (1994).

В 1978 году Торхов посетил самый крупный горнопромышленный центр Монголии – город *Эрдэнэт*. Мотивом для нескольких работ этого цикла стал вид на город. В ГХМАК хранится одна из лучших картин художника на эту тему под названием «Эрдэнэт – город сокровищ» (1978).

В целом, тема Монголии не так подробно представлена в ГХМАК, как того бы хотелось. Большинство картин, посвященных этой стране, остались в ее музеях. Анализировать их – дело ближайшего будущего.

Таким образом, исследование показало, что тематика творчества Ф. С. Торхова менялась под влиянием исторических факторов, тенденций в художественной жизни региона и находилась в зависимости от основных этапов его творческой биографии. Сам Торхов также оказывался инициатором появления новых тем в искусстве Алтая второй половины XX века, например, темы Монголии.

В результате проведенного типологического анализа тем пейзажей Ф. С. Торхова, находящихся в собрании ГХМАК, было выявлено восемнадцать отдельных типов тематических направлений. Созданная типология включает следующие темы: «Средняя Азия», «Равнинный Алтай», «Барнаул», «Сельское хозяйство», «Предгорья Алтая», «Кучукский сульфатный комбинат», «Строительство Кулундинского канала», «Горный

Алтай», «Мараловодческое хозяйство», «Усадьба в горах», «Массовый праздник», «Горное озеро», «Высокогорье», «Монголия», «Государственная граница», «Кочевье», «Отдых в пути», «Эрдэнэт». Большинство из них имеет широкие географические и хронологические границы. Особенно это относится к темам Горного Алтая и Монголии. Некоторые – имеют пересечения и сквозной характер. Например, тема массового праздника имеет отношение к теме Барнаула, Горного Алтая и Монголии. К двум последним – относятся темы горного озера, высокогорья, государственной границы. Циклы о Кучукском сульфатном комбинате и строительстве Кулундинского канала имеют четкую локализацию во времени и пространстве, а также привязку к конкретному промышленному объекту. В то же время, оба предприятия располагаются на территории равнинного Алтая.

В целом, на основании полученного набора тем, выявленных с помощью типологического анализа, можно сделать вывод, что цель нашего исследования достигнута, и типология тем пейзажей Ф. С. Торхова из собрания ГХМАК создана. Однако исследование показало, что проводить подобную типологию только на основе собрания ГХМАК можно, но ее результат будет ограничен. Проявляется это, например, в том, что единичными произведениями в нашем анализе представлены самые ранние темы творчества художника – темы Средней Азии, предгорий Алтая, сельского хозяйства. Тема Монголии в музее уступает по количественному составу темам равнинного и Горного Алтая, хотя в абсолютном выражении она самая многочисленная в творчестве художника, и набор разнообразных типов в ней шире, чем мы установили. Некоторые темы оказались за рамками нашего исследования. Не попали в обзор произведения о Крайнем Севере, Телецком озере, реке Катунь, Заринском Коксохиме, имеющиеся в творческом наследии художника, но пока не представленные в собрании музея. Армейский период 1951–1955 годов остался вне зоны нашего внимания в силу того, что пейзажи этого времени жизни Торхова нам неизвестны. В целом, по отношению к уже выявленным типам количество недостающих тем не является критичным, но все же созданная нами типология требует доработки за счет расширения области исследования.

Настоящая работа – не первое и не последнее наше исследование творчества Ф. С. Торхова. Следующим направлением на этом пути станет расширение области и методологии исследования с использованием результатов созданной типологии. Каждый последующий шаг комплексного

исследования, в котором будут учитываться результаты предыдущей работы, призван увеличивать объем научного знания о творчестве классика алтайского искусства второй половины XX века Ф. С. Торхова, вследствие чего будет расти объем знаний, относящихся к истории изобразительного искусства Алтайского края.

### Литература

1. Важова Е. В. Жанровые мотивы в пейзажной живописи Алтая XX века в контексте традиций русской художественной школы : автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.04 / Алт. гос. ун-т. – Барнаул, 2010. – 22 с.
2. Жук С. А. Горный пейзаж в отечественном искусстве: этапы развития, типология, стилистика : автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.04 / Алт. гос. ун-т. – Барнаул, 2014. – 22 с.
3. Кобелев А. И. Живописец Федор Торхов. – Барнаул: Алт. Дом печати, 2010. – 48 с.
4. Нехвядович Л. И. Пейзажная живопись Алтая 1960–1970-х гг.: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.04 / Алт. гос. ун-т. – Барнаул, 2002. – 22 с.
5. Нехвядович Л. И. Пейзажная живопись Алтая 1960–1970-х гг.: учеб. пособие. – Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 2004. – 79 с.
6. Пешков Е. Ю. Произведения о строительстве Кулундинского канала в творчестве Ф. С. Торхова (1930–2012) // Творческая личность мастера и его роль в художественной культуре региона: сб. материалов I Всесиб. науч.-практ. конф. / Мин. культуры Алт. края, Гос. худож. музей Алт. края, Регион. отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Рос. академии худож. в г. Красноярске, АКО ВТОО «Союз художников России», регион. отделение АИС, Институт комплексных исследований Большого Алтая Алтайского государственного технического университета им. И. И. Ползунова; [редкол.: М. Ю. Шишин, Н. С. Царева, Л. В. Корникова, Т. В. Трояновская]. – Барнаул: ОАО «Алтайский дом печати», 2019. – С. 182–186.
7. Популярная художественная энциклопедия [Электронный ресурс]. – М.: Изд-во «Советская энциклопедия», 1986. – URL: <https://rus-pictures-enc.slovaronline.com/2767-Пейзаж> (дата обращения: 04.08.2020).
8. Словарь терминов. Российская академия художеств [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.rah.ru/science/glossary/?ID=19479&let=%D0%A2> (дата обращения: 04.08.2020).

9. Художники Алтайского края : биобиблиогр. словарь : в 2 т. Т. 2. М-Я / Алт. краев. универс. науч. б-ка им. В. Я. Шишкова, Алт. краев. орг. Всерос. творч. обществ. орг. «Союз художников России», Гос. худож. музей Алт. края; ответ. ред. В. С. Олейник, науч. ред. Т. М. Степанская, сост.: Н. А. Бордюкова и др. – Барнаул: Алт. Дом печати, 2006. – 648 с.
10. Философский энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / главная редакция: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. 1983 год. – URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/philosophical/articles/538/tipologiya.htm> (дата обращения: 04.08.2020).

### References

1. Vazhova E. V. Zhanrovyye motivy v peyzazhnoy zhivopisi Altaya XX veka v kontekste traditsiy russkoy khudozhestvennoy shkoly: avtoref. dis. ... kand. isk.: 17.00.04 / Alt. gos. un-t. – Barnaul, 2010. – 22 s.
2. Zhuk S. A. Gornyy peyzazh v otechestvennom iskusstve: etapy razvitiya, tipologiya, stilistika: avtoref. dis. ... kand. isk.: 17.00.04 / Alt. gos. un-t. – Barnaul, 2014. – 22 s.
3. Kobelev A. I. Zhivopisets Fëdor Torkhov. – Barnaul: Alt. Dom pechaty, 2010. – 48 s.
4. Nekhvyadovich L. I. Peyzazhnaya zhivopis' Altaya 1960-1970-kh gg.: avtoref. dis. ... kand. isk.: 17.00.04 / Alt. gos. un-t. – Barnaul, 2002. – 22 s.
5. Nekhvyadovich L. I. Peyzazhnaya zhivopis' Altaya 1960-1970-kh gg.: ucheb. posobiye. – Barnaul: Izd-vo Alt. gos. un-ta, 2004. – 79 s.
6. Peshkov E. Yu. Proizvedeniya o stroitel'stve Kulundinskogo kanala v tvorchestve F. S. Torkhova (1930-2012) // Tvorcheskaya lichnost' мастера i ego rol' v khudozhestvennoy kul'ture regiona: sb. materialov I Vsesib. nauch.-prakt. konf. / Min. kul'tury Alt. kraya, Gos. khudozh. muzey Alt. kraya, Region. otdeleniye Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka Ros. akademii khudozh. v g. Krasnoyarske, AKO VTOO «Soyuz khudozhnikov Rossii», region. otdeleniye AIS, Institut kompleksnykh issledovaniy Bol'shogo Altaya Altayskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta im. I. I. Polzunova; [redkol.: M. Yu. Shishin, N. S. Tsarëva, L. V. Kornikova, T. V. Troyanovskaya]. – Barnaul: OAO «Altayskiy dom pechaty», 2019. – S. 182–186.
7. Populyarnaya khudozhestvennaya entsiklopediya [Elektronnyy resurs]. – M.: Izd-vo «Sovetskaya entsiklopediya», 1986. – URL: <https://rus-pictures-enc.slovaronline.com/2767-Peyzazh> (data obrashcheniya: 04.08.2020).

8. Slovar' terminov. Rossiyskaya akademiya khudozhestv [Elektronnyy resurs]. – URL: <https://www.rah.ru/science/glossary/?ID=19479>.
9. Khudozhniki Altayskogo kraya : biobibliogr. slovar' : v 2 t. T. 2. M-Ya / Alt. krayev. univers. nauch. b-ka im. V. Ya. Shishkova, Alt. krayev. org. Vseros. tvorch. obshchestv. org. «Soyuz khudozhnikov Rossii», Gos. khudozh. muzey Alt. kraya; otvet. red. V. S. Oleynik, nauch. red. T. M. Stepan'skaya, sost.: N. A. Bord'yukova i dr. – Barnaul: Alt. Dom pechati, 2006. – 648 s.
10. Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar' [Elektronnyy resurs] / glav'naya redaktsiya: L. F. Il'ichëv, P. N. Fedoseyev, S. M. Kovalëv, V. G. Panov. 1983 god. – URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/philosophical/articles/538/tipologiya.htm> (data obrashcheniya: 04.08.2020).

УДК 008

## КРИТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА Ж. БОДРИЙЯРА

*Смолина Майя Гавриловна*, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры искусствоведения и культурологии, ФГАОУ ВО «Сибирский федеральный университет» (г. Красноярск, РФ). E-mail: smomg@yandex.ru

Обращение к работам Жана Бодрийяра следует считать очень актуальным, так как это один из выдающихся современных философов, который развернул критику искусства с антропологической точки зрения и имел оригинальный взгляд на отдельные аспекты истории искусства. Цель статьи – выявить основную идею бодрийяровской критики, взяв его тексты для анализа и обсуждения. Результатами анализа стали утверждения: по Бодрийяру художественная иллюзия исчезает в реальности, которая также уже не существует, ввиду ее множественности; философ деконструирует симуляционную природу художественной среды современности, при этом осуществляя собственные принципы критики, которая должна полагаться более на само письмо, чем на смысл творения. Выводы статьи склоняются к значимой для философа-постструктуралиста идее иллюзорности искусства, фокусируются на дезиллюзии современного искусства, потере магической ауры в постреальности.

**Ключевые слова:** «Заговор искусства», «Совершенное преступление», дезиллюзия, постреальность, философия, постструктурализм, современное искусство, Э. Уорхол.

## CRITICISM OF MODERN ART BY J. BAUDRILLARD

*Maya G. Smolina*, Candidate in Philosophical Sciences, Associate Professor, Department of Art and Cultural Studies, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: smomg@yandex.ru

The reference to the works of Jean Baudrillard should be considered very relevant, since he is one of the outstanding modern philosophers who developed a criticism of art from an anthropological point of view and had an original view of certain aspects of art history. The purpose of the article is to reveal the main idea of Baudrillard's criticism, analysing and discussing his texts. The results of the analysis are following statements: according to Baudrillard, artistic illusion disappears in reality, which also no longer exists, in view of its multiplicity; the philosopher deconstructs the simulative nature of the artistic environment of our time, while realizing his own principles of criticism, which must rely more on the writing itself than on the meaning of creation. The conclusions of the article support the idea of illusory of art nature, which is significant for a poststructuralist philosopher, and focus on the disillusionment of modern art, the loss of a magical aura in post-reality.

**Keywords:** “conspiracy of art”, “perfect crime”, disillusion, post-reality, philosophy, post-structuralism, modern art, A. Warhol.

### **Введение**

Бодрийяр интересен как оригинальный критик современного искусства. Вопреки современной истории искусства он заявил, что Энди Уорхол вовсе не художник, рассматривая это с точки зрения философской антропологии. Творчество Уорхола получило действительно неоднозначную оценку Бодрийяра. Хотя цель философской критики не была связана с конкретными персонами, Уорхол привлек его наибольшее внимание, и при этом Бодрийяр заявлял о заведомо дилетантской позиции, которую он занимал в этом обвинении.

**Цель статьи** – выявить основную идею бодрийяровской критики искусства. **Материалы и методы:** анализ текстов «Совершенное преступление» и «Заговор искусства».

### **Результаты**

Текст «Совершенное преступление» Ж. Бодрийяра начинается с кажимости и отношением ее к преступлению. Совершенство находится на границе с полным ничто, с молчанием как таковым, утверждает Бодрийяр. Но отказ от преступления границы тоже преступление – по отношению к искусству.

Работы Бодрийяра посвящены регрессу человечества, которое утрачивает само понимание греховного. В термине «преступление» кроется связь с «грехом». Можно заметить здесь девальвацию, в самом этом переходе от «греха» к «преступлению». Что есть грех на фоне многочисленных преступлений? Первородный грех теряет смысл, когда появляется «преступление». Речь идет об утрате состава и содержания того нарушения табу, в момент, когда его перевели в разряд «преступление», о постепенном историческом исчезновении ценностей, потере основы в сути художественного творчества. Та тайна уже не имеет значения для потомков, нейтрализующих грехи старшего поколения, не видящих в их действиях глубины, подвергающих облегченным интерпретациям их действия, превращая ритуалы в церемонии.

Культ науки и технологий приводит к тому, что мы стремимся найти объективную истину и устранить ошибки и заблуждения. Бодрийяр говорит о невозможности и абсурдности такой попытки избежать ошибок, избежать тайны и магии. «Если заблуждение кажимости – это наше первоначальное преступление, то всякое рациональное стремление его устранить является симптомом ужасного заблуждения воли, заблуждения желания» [1, с. 37]. Иллюзия неизбежна. Эпитет «реальный» берется в кавычки Бодрийяром. Кроме «реального» мира есть мир, как он есть, но он ускользает от «экспертизы смысла». В современном мире это подрывает «реальный» мир, и он борется с одной иллюзией «с помощью еще большей иллюзии» [1, с. 38]. Критикуя технологическое искусство, Бодрийяр отмечает, что качество высокой точности – это то, что разрушает нечто, присущее иллюзии, в целом убийственно влияет на художественный результат, на ее магию, «ауру» (В. Беньямин).

На страницах своей книги Бодрийяр часто апеллирует к «Вопросу о технике» М. Хайдеггера, к его понятию «постав» (Gestell). Постав – то, в чем сияет истина, но сияние настолько ослепительно, что это вредно для человечества, так как оно впоследствии разучается видеть мир непосредственно. Бодрийяр выдвигает еще более опасную гипотезу об уходе человечества в виртуальный мир, то есть о том, что оно может решиться на проект своего полного исчезновения с лица Земли. Это Виртуальность сделает с человеком, и она станет автором так называемого «совершенного преступления». Совершенное преступление не должно оставить за собой следов, так как тем оно отличается от несовершенного – у того всегда есть следы.

Большое значение придается явлению реди-мейда, после которого все искусство стало делаться путем «втаскивания» повседневности в са-

кральную зону искусства. При этом в культуре достигаются такие пределы, когда и сам зритель, обиденный реципиент, играет роль этого реди-мейда. Реди-мейд стал моделью и для различных телевизионных передач, где героем становится самый обычный человек; реди-мейд проявился в том, что объектом искусства является бросовый материал. Это показывает стирание границы искусства и реальности, а именно – убийство иллюзии и реальности одновременно.

Эффект чуда (чего-то необъяснимого) возникает, если «мир появился сразу, полностью и одновременно, тогда как для аналитического мышления он имеет происхождение и историю, а все то, что появляется сразу, без исторической последовательности, оказывается непостижимым» [1, с. 97]. То есть, с одной стороны, историческое мышление способствует лишению иллюзий, но проблема в том, что мы не можем знать ни самое начало, ни самый конец мира. Поэтому рассчитывать на объяснение мира не можем.

Для искусства эффект чуда важен, и он построен во многом на иллюзии того, что нечто явилось нам как бы из пустоты, сразу и одновременно. «Событие, – пишет Бодрийяр, – это то, что порывает со всей предшествующей причинностью» [1, с. 100]. Разумеется, что этому событию предшествовали другие события, была предыстория (история создания объекта, например, живописного произведения, выставки), но событие все равно «как бы» обособленно. Вот это «как бы» есть отчужденность, абстрагированность от истории. А что, если убрать «как бы», в том предложении от современного искусства – лишить иллюзии. Виртуальная реальность стремится лишить нас уверенности в том, что это иллюзия.

Взгляд на арт-критику Бодрийяра связан с многообразием реальностей. Так как реальность не одна, реальностей множество, то не существует единой идеи, и в этом смысле критическое мастерство становится злосчастным. Нет угадывания того смысла, который был заложен художником. Бодрийяр приводит пример с художником Э. Хоппером, который возражает против того, чтобы его произведения понимались в контексте тематики одиночества человека в современном городе, утверждая, что он только изображал солнечный свет (к этому примеру вернемся в обсуждении).

Способом, который действительно позволяет мыслить о современном искусстве в мире, где нет одной-единственной реальности, является вовсе не критический метод, а, скорее, экстремальное мышление. То, что превосходит мыслимое. Если это виртуальная реальность, значит, мышление должно быть еще более виртуальным, чем данная виртуальность.

Если это что-то позитивное, значит, надо быть еще более позитивным, чем само позитивное. «Симулякр мысли должен опережать остальные», – пишет Бодрийяр [1, с. 109]. Это означает, что нужно перестать «цепляться» за содержание слов, нужно усиленно производить сами слова, еще большие по интенсивности, чем сам обсуждаемый предмет. Огромную роль играет письмо в постмодернистских установках, фактически руководство к действию заключается в том, чтобы отдаться языковым играм, стать субъектом, взаимодействующим с языком. От критики вовсе не требуют лишить искусство его очарования, от нее требуют еще больше зашифровать реальность и пробудить к миру еще больше вопросов, чем исходное творение, и сделать мир еще более загадочным, чем он виделся через произведение искусства. Абсолютным правилом философ при деконструкции произведения считает возврат не меньше, а даже больше искусству.

Стремясь понять Бодрийяра, следует подумать о том, что современный цифровой мир сделал нас неожиданно обнаженными: мы показываем себя с помощью социальных сетей, музей может продемонстрировать свои шедевры с помощью современных технологий. Все становится прозрачным, и мир начинает сопротивляться этой транспарентности. Например, ранее с трудом добывали знания, посещая библиотеки, и вдруг техника выдала нам множество оцифрованных книг. У нас был дефицит аудиозаписей, была охота за носителями музыкальной информации, а теперь дефицита нет. Возникает новая идея – построить искусственно преграды и поставить фильтры, апеллируя к авторскому праву, сделать программы не такими доступными, возвести бюрократические преграды, добавить возрастных ограничений в требования к конкурсантам. Почему? Потому что, по Бодрийяру, эта неограниченность слишком очевидно напоминает бездну. Грозит преступлением без следов, которое неизвестно кто совершил, разрушив мир, приведя его к обрыву. Человечество стремилось к этой открытости; получив ее, оно боится утонуть. Именно эта открытость стала проблемой. Когда мы переступили эту черту, полагает Бодрийяр, то глядим на нее уже из-за линии границы. А за ней – зазеркалье, все инвертировалось, свобода оказалась тюрьмой.

Магнитное поле ценности существует лишь благодаря напряженности между полюсами: добром и злом, истинным и ложным, мужским или женским. Однако в современном мире произошла деполяризация, ценности вращаются в недифференцированном поле. Ценности приобрели неустойчивость, хаотичность.

Распространение получила идея Бодрийяра о том, что не мы владеем технологиями, а они владеют нами. В современном мире ирония переходит в вещи, появляется интернет вещей. Философ видит здесь только слабый проблеск иронии, в целом же больше злой дух техники. При том, что для Бодрийяра ирония остается единственной формой духовности современного мира.

Вероятно, поэтому творения Э. Уорхола, пронизанные иронией, техничные, становятся предметом рассуждений Бодрийяра. Фетиш – это то, что не имеет цены, то, что называется «экстазом ценности». Бодрийяр считал, что Уорхол был первым, кто ввел «фетишизм образа без свойств, присутствия без желания» [1, с. 123]. В этом можно найти пророчество: ранее множество людей приходило в кинотеатр ради кино, и, как образ больших экранов, оно оставалось чем-то нематериально-недостижимым, но сегодня буквально каждому доступна цифровая копия фильма, уместяющаяся на флешке, которую можно положить в карман. Виртуальное присвоило себе весь мир и сделало возможным материальное обладание образом. Э. Уорхол, заявляет Бодрийяр, это не художник вообще. Это творческий человек, но не художник. Он работает с искусством, бросает ему вызов, он делец арт-рынка, но не художник. Однако его работа с искусством была значима тем, что подорвала арт-рынок и уничтожила произведение искусства как событие. В характеристике Бодрийяра Уорхол предстает как неуловимый и универсальный человек: может быть одновременно агностиком, стойком, пуританином и еретиком. Явленные одновременно, данные свойства создают портрет чудесной мифической персоны, которую невозможно свести к чему-то одному, которая являет собой нечто, и одновременно – ничто. По мнению Бодрийяра, Уорхол не есть часть истории искусств, он просто поймал то, что репрезентирует мир, техническое счастье, счастье машины.

В «Заговоре искусства» Э. Уорхол оказывается честнее кучки заговорщиков от искусства, которые делают вид, иронически притворяются, что искусство – это жертва, которую человечество приносит на алтарь мироздания. Здесь вспоминается «проклятая доля» Ж. Батая, эта бесполезная с точки зрения утилитарного мышления часть, впустую потраченные деньги с точки зрения экономики, но это основа культуры, связанная с принесением в жертву самого лучшего. В современном искусстве жертвенности нет, есть только ломание комедии. Искусство, как и порнография, проникло во все, поэтому и растворилось. Э. Уорхол и другие – лишь следы искусства. Остальные – их Бодрийяр называет коммерческими ху-

дожниками, помимо Уорхола, продвигают товар на арт-рынке, создавая сентиментальные формы.

Таким образом, художественная иллюзия исчезает в реальности, которая также уже не существует, ввиду ее множественности; философ деконструирует симуляционную природу художественной среды современности, при этом осуществляя собственные принципы критики, которая должна полагаться более на само письмо, чем на смысл творения.

### **Выводы**

Для философа-постструктуралиста Ж. Бодрийера значима идея иллюзорности искусства, его тексты вращаются вокруг дезиллюзии современного искусства, проблемы потери магической ауры в постреальности.

Искусство, стремясь разыграть сцену восхищения искусством, мы воспринимаем как дети, «как бы» не зная, что есть что и откуда оно взялось. Мы делаем это, играя роль, стараемся увидеть непредвзято, выбросив из головы истории, концепции и убеждения. Или действительно видим максимально непосредственно в некоторых случаях, как правило, если это для нас что-то новое. Аспект внезапности в живописи обусловлен тем, что она является здесь, скажем, посреди стены, отрезанная рамой или границами холста, единовременно предстает взорам, стягивая их к себе. Однако, переходя в статус привычного и обиходного, внезапность исчезает, краски «как бы» меркнут. Явление это приводит к тому, что возникают новые формы искусства, у которых больше шансов на возникновение данного эффекта внезапности. У нового всегда больше шансов на внезапность. И чем шире новинка, тем больше внезапности. Новизна может быть такой специфической, что открывается только специалистам, а может быть такой обширной, что поражает всякого широкого потребителя. Первая новизна, как правило, заключена в выборе только некоторых новых аспектов жанра, средств, приемов, сюжетов, инструментов, тем. Вторая же будет заключаться в изменении формата, вида искусства, материала, масштабов, в целом – совершенно иной методологии творчества. Но все это в известной мере театр, поскольку участники заранее осведомлены о законах появления события, о том, как создать образ и т. д.

Образ отличается от научного представления тем, что он лишен излишних подробностей и упорядоченностей, которые являются врагами для чуда (внезапного единовременного проявления). Чудо цветка в том, что он внезапно появился перед взглядом, и в том, что он как бы оторван от окружения с помощью нашего внимания. И даже если перед нами поле

с многочисленными травами и цветами, в этом случае человек получает снова образ, выхваченный его восприятием. В этом образе все взаимосвязано внутри, но он заполняет сознание человека, так что кроме него временно нет ничего более. Научное представление цветка или поля будет изобиловать биологическими терминами, латинскими названиями растений и характеристиками почвы, климата и природной зоны. Однако и здесь тоже присутствует образ, ученый также погружается всем своим существом и проваливается в свой «объект» с головой, этот «объект» (на самом деле он же – второй субъект) захватывает его. Претендуя на схватывание реальности как она есть, ученый все же не может этим похвастаться. Ведь это тоже только образ «реальности», который дала ему действительность, и его взаимодействие с ней. Из действительности он выбирает то, что соответствует его инструментам и познаниям. В этом смысле, несмотря на терминологию и инструментарий, ученый такой же носитель образа «реальности», как и любой другой реципиент.

### **Обсуждение**

С точки зрения искусства Уорхол покажется обманом, считает Бодрийяр. Однако что такое искусство? Разве искусство не есть в своей основе «технэ», манипуляция, позитивно-обманчивая, хитрая вещь, которая посредством подражания соревнуется с природой? Начнем с Зевскиса, который изображает виноград, на который слетаются птицы. Пусть это древний миф, но он выражает вечные идеалы искусства, основанные на образах-подобиях, мимесисах. Цель искусства – являть идеалы, на взгляд автора статьи, и данные идеалы должны быть искусственными – это одно из первейших условий. Поэтому вопрос о статусе Уорхола как нехудожника не имеет очевидного решения. Современное искусство приобрело собственные темы и собственный язык, отличные от предшествующих веков, оно получило большую свободу, и здесь много значит творчество Уорхола, вошедшее в язык современного искусства. Так выразились идеалы, они совершенно адекватны историко-культурной атмосфере времени, ставят остроактуальные вопросы. Само понятие современного искусства чрезвычайно расширилось, и ценности стали настолько свободными, что отныне не связаны крепко с какой-то практической материей. Почему же не считать Уорхола пророком такого искусства, которое адекватно выразило дух эпохи? Вопрос об искусности трактуется свободно – искусно сделанная вещь может пониматься не только как ремесленная. Множественность реальностей приводит к тому, что возможно множество персональных решений, в том числе вопроса о статусе Уорхола и сути со-

временного искусства. В этом плане возможно много историй искусств, от чего может растеряться и рассеяться само существо предмета. И вот эта угроза прекрасно осмыслена Бодрийяром.

Следует также обсудить вопрос об арт-критике. На критику заложенного художником смысла (пример с Э. Хоппером) возможно возразить, что художественное произведение становится самостоятельным целым, сравнительно независимым от художника субъектом отношений, и поэтому даже если художник намеревался в процессе сделать одно, это не означает, что итоговое творение получилось именно таким, так как здесь не одна, а две воли смешались – как художника, так и художественного материала, который вступил с данным художником в диалог. Их плод отношений отличается от художника, также как сын отличается от отца, представляя при этом совсем другую личность. Творение кисти Хоппера обладает собственной субъектностью, и при этом каждое из его произведений – своей, уникальной. Оно зависит от воли Хоппера, так же, как сын от отца. Обладая индивидуальной субъектностью, картина Хоппера могла сообщить конкретному критику в интимном диалоге с ним, в том числе, об одиночестве изображенных персонажей. Ведь и сам Бодрийяр заявляет: наука должна прорабатывать глубже субъект-субъектный метод, думая о том, что происходит по ту сторону отношений. Но Бодрийяр только указывает на недостаточность такой проработки и всесиле симуляции науки по этой причине. Следует отметить, что симуляция теперь не беспросветна, есть теория изобразительного искусства, в которой художественный образ – это результат субъект-субъектных отношений художника и художественного материала [2].

Каким бы ни было парадоксальным и странным искусство, оно таким и должно быть, поскольку оно призвано удивлять, что явно стремились сделать эпатажные художники, и менее явно – остальные. Ведь искусство – это продукт конвенций, зритель будет появляться для любого искусства, если некто объявил это искусством. Определенное искусство заказывает себе зрителя, и более того – оно выращивает и воспитывает своего зрителя. Вспомним кино, в том числе – детское кино, возрастную дифференциацию фильмов. Поклонники кино становятся его потребителями или участниками производственного процесса, они выращены и воспитаны для киноискусства. Конечно, и обратный процесс также существует – и зритель требует чего-то от искусства и выбирает, и голосует; но об этой стороне мы знаем несколько больше, так как мы, в конце концов, сами являемся зрителями. Та же субъектная сторона, которая являет-

ся Искусством, средой, которая отбирает из людей своих, призывает встать в свои ряды, дает им имена, заставляет трудиться во имя себя, – еще ждет исследований.

Бодрийяр не является критиком искусства в профессиональном смысле этого слова, его апелляция к произведениям лишена конкретики: называя имя автора, он редко обращается к конкретному его произведению, говоря о фильмах, дает этому ряду произведений только самую общую оценку, не подкрепленную никакими доказательствами, подробностями, не погружаясь в тело фильма. Его критическое письмо в этом отношении остается возгласом о заговоре группы обманщиков. Такие приговоры следует считать скользкими, ускользающими. Сам текст письма об искусстве напоминает бред и галлюцинацию, то есть некое автоматическое письмо, написанное в состоянии транса, когда человек не мог фиксировать слишком точные подробности. Главное обвинение, брошенное живописи и кинематографу, – что это сгустки цитат, это самоедство, обращение в прошлое.

Бодрийяр противопоставляет восточный символизм пекинской оперы современным интерактивным тенденциям театра и, надо признать, убедительно рисует западную тенденцию. Символизм воды, передаваемый с помощью тканей и движений в восточном театре, и брызги пены из ванны в современном театре... Последнее продиктовано попыткой симулировать натуральные чувства. Мода на все натуральное прослеживается в косметике, в театре и т. д. И все же это обобщение Бодрийяра, так как можно найти очень много и другого – противоположного в современном искусстве, чего философ не брал в расчет. Мир настолько многообразен, что свести к симулякрам можно только часть этого многообразия.

Живопись теперь трудно увидеть, утверждает Бодрийяр, поскольку она не предмет созерцания, а продукт визуального поглощения. Визуально поглощая произведения живописного искусства, зритель делает лишь то, на что настраивает его сама современная живопись. Живопись сама стремится к этому, уходя от сюжета, содержания, она соблазняет цветами и формами, захватывает и не требует порой никаких рассуждений, только эмоционального отклика. «В мире, обреченном на безразличие, искусство может лишь усиливать это безразличие», – заявляет Бодрийяр [1, с. 256]. Незначительное, ничтожное становится вместо объекта, чтобы проявить пустоту, убить иллюзию. Малозначительные фразы в пьесах А. П. Чехова подчеркивают пустоту и случайность бытия как основу реализма. Подобные эффекты и в живописи, когда изображается что-то повседневное, например, товар (Э. Уорхол). Как известно, К. Маркс говорил о преображе-

нии предмета первой необходимости, когда он приобретает статус товара: у него появляется загадка, он как бы отчужден от самого себя. В абстракциях искусства триумфально разворачивается магия пустоты.

Приглядевшись к миру симулякров, видим их внутреннюю неоднородность: есть симулякры первичные и вторичные. Это когда художник делает симулякр в первый раз, и это даже оригинально. Но если спустя какое-то время он повторяет что-то подобное, это уже нечто второсортное. Данный механизм как стратегию карьеры описал еще Ж. Б. Дюбо в XVIII веке, Бодрийяр только связал это с симулякрами.

Современный переизбыток образов убивает единство мира, так можно понять Бодрийяра. Вероятно, важно и то, что художественные проекты стали осуществлять самоанализ, включая его в собственный проект. Этот эффект можно обозначить бодрийяровской метафорой «проглатывание собственного зеркала». Кто лучше знает свое творчество, если не сам художник? Но все это является негативной чертой мира, которую выявляет и критикует философ. Дело в том, что художник оценивает свое творчество с позиции своих намерений, стремлений. Он их знает лучше всех. Но сам продукт его творчества может отличаться от данных стремлений. Поэтому его собственное описание и самоанализ концепции является лишь декларацией его взглядов, если не рекламой собственного творения. Бодрийяр отметил, что рекламное начало проникло повсюду. Данное зло порождает общественное сопротивление и критические отзывы, однако насколько они сильны? Информация от производителя должна проверяться экспертом, и это теоретически ясно, но реализуемо ли? Не закрываем ли мы глаза, занимаясь симуляцией порядка, – это вопрос. Перепроизводство образов приводит к перегрузке самой системы, к разбуханию гиперреальности.

### **Литература**

1. Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства / пер. с фр. А. Качалова. – М., 2019. – 348 с.
2. Жуковский В. И., Копцева Н. П. Пропозиции теории изобразительного искусства. – Красноярск, 2014.

### **References**

1. Bodriyyar Zh. Sovershennoye prestupleniye. Zagovor iskusstva / per. s fr. A. Kachalova. – M., 2019. – 348 s.
2. Zhukovskiy V. I., Koptseva N. P. Propozitsii teorii izobrazitel'nogo iskusstva. – Krasnoyarsk, 2014.

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КОЛЛЕКЦИИ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ОБРАЗОВАНИЯ И КУЛЬТУРЫ: ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ, РОЛЬ, ЗНАЧИМОСТЬ, МЕТОДИКА ИЗУЧЕНИЯ**

*Кайгородов Виктор Александрович*, искусствовед, магистр музеологии, руководитель картинной галереи МБУ ДО «Детская школа искусств № 1» (г. Новокузнецк, РФ). E-mail: kayg. iskkuz@gmail.com

Проблема забвения или отсутствия стремления актуализировать предметы коллекций изобразительного искусства в учреждениях образования и культуры часто становится причиной нераскрытого представления о развитии локальной художественной культуры. На примере ряда коллекций произведений живописи и графики в учреждениях образования и культуры Кузбасса можно обозначить не только значимость таких коллекций в процессе деятельности учреждения, но и скрытый потенциал в представлении художественной культуры региона или города, отдельно взятого художника или временного периода. Однако одной из частых проблем в процессе от формирования коллекций в учреждениях до момента ее презентации может стать отсутствие возможности или ресурса раскрыть информационный потенциал каждого из предметов коллекции. В данной статье на ряде примеров рассмотрим, насколько серьезным является вопрос актуализации, экспозиции и презентации, а также интерпретации как каждого предмета коллекции, так и их совокупности.

**Ключевые слова:** коллекционирование, художественная коллекция, университетский музей, музейный предмет, искусство и образование, коллекции Кузбасса.

## **ART COLLECTIONS IN EDUCATION AND CULTURE INSTITUTIONS: INFORMATION POTENTIAL, ROLE, SIGNIFICANCE, STUDY METHODS**

*Victor Al. Kaigorodov*, art critic, master of museology, head of Children Art Gallery of Children art school № 1 (Novokuznetsk, Russian Federation). E-mail: kayg. iskkuz@gmail.com

The problem of oblivion or lack of desire to actualize the objects of collections of fine art in educational and cultural institutions often becomes the

reason for an undisclosed idea for developing local artistic culture. Using the example of a number of collections of paintings and graphics in Kuzbass educational and cultural institutions, the author proves the significance of such collections for the institution's activity; moreover, the author tries to reveal hidden potential in representing the artistic culture of a region or city, an artist or a time period. However, the author underlines that lack of an opportunity or resource to reveal the information potential of each items is the frequent problem of the process: from forming collection at institutions to the moment of its presentation. The author considers serious problems of actualization, exposure, presentation and interpretation both each item in the collection individually and the collection as a whole using a number of examples.

**Keywords:** collecting, art collection, university museum, museum item, art and education, Kuzbass collections.

На сегодняшний день в составе государственных учреждений образования и культуры имеется множество «организаций-собирателей». Многие из их собраний формировались еще с 1970-х годов и могут представлять собой значимый пласт в отражении истории локальной художественной культуры. В действительности, далеко не каждое из таких собраний транслирует тот ряд ценностей, тот диапазон информации, который в себе несет либо который можно интерпретировать с точки зрения современности, добавляя новые смыслы.

Собрания произведений живописи и графики, как и любого другого станкового вида изобразительного искусства, выполняют как эстетическую, так и образовательную функцию. С помощью таких произведений мы можем говорить об истории местного или глобального ракурса, рассуждать на различные обобщенные темы, опираясь на сюжет. В целом, произведения искусства способны дать человеку широкий спектр знаний и эмоций, но только в том случае, если эти произведения презентуются и анализируются в грамотно подобранном ракурсе.

Из наличия таких собраний, из прогнозирования потенциала таких собраний можно представить ряд больших возможностей в изучении художественной культуры места, времени или автора. Такие собрания могут стать значимой опорой в изучении искусства, если они актуализированы и представлены. Актуализация и презентация собраний предметов изобразительного искусства – одна из ведущих проблем, которые не все государственные учреждения образования и культуры способны воплотить, или не стремятся к этому вовсе.

Одними из значимых факторов для актуализации наследия являются не только сохранение, но и включение наследия в современность. Достаточно обратиться к любой профильной энциклопедии, в которой мы увидим главное: «сохранение и включение наследия в современную культуру путем активизации социокультурной роли его объектов и их интерпретации» [1]. По идее, для того, чтобы собрание учреждения стало «рабочим материалом» или «визитной карточкой», необходимо иметь в штате профессионала, имеющего возможность находиться в постоянной работе с собраниями, заниматься поиском лучших вариантов презентации и актуализации предметов собраний. При постоянной и осмысленной работе с собранием произведений изобразительного искусства, последующим комплектованием этого собрания можно говорить о целенаправленном научном комплектовании коллекций.

До тех пор, пока имеющиеся предметы музейного значения не будут научно обоснованы и исследованы, трудно говорить о качестве собранной коллекции. Многие исследователи отмечают, что уровень комплектования – основа для всей последующей работы с коллекцией. Например, А. А. Федотова отмечает: «от того, на каком уровне осуществляется комплектование коллекции, в итоге зависит уровень фондовой, экспозиционной, выставочной, культурно-образовательной деятельности музея» [2]. Аналогично качество комплектования способствует и раскрытию потенциальных возможностей коллекций учреждений немuseumного типа.

Художественные собрания и коллекции в учреждениях образования и культуры – какие они? Можно сказать, что это собрания «внемuseumного типа», то есть они не частные и не музейные, постоянно нуждающиеся в широкой презентации и доступности зрителю, в истолковании и выявлении внутреннего информационного потенциала. Предметы этих собраний могут, условно говоря, претендовать на статус шедевра, но не быть определены как музейный предмет. В качестве положительного примера можно привести историю картины А. Г. Поздеева «Аттракцион» из коллекции Кемеровского государственного института культуры, действительная ценность которой была обозначена только при начале научного и целенаправленного комплектования коллекции в рамках вузовского музея. В данный момент «Аттракцион» – гордость и визитная карточка коллекции КемГИК.

Если говорить о полноценном музейном подходе к комплектованию коллекции, то за этим стоит множество проблем и задач в отношении ка-

ждого предмета собрания. Не стоит говорить о трудностях учета и внесения в государственный реестр. Элементарным, но особенно важным моментом стоит выделить популяризацию предметов коллекции и стремление внести эти предметы в контекст истории художественной культуры.

Любая коллекция имеет тематические контексты, которые для учреждения необходимо раскрыть. Здесь для нас важен, конечно же, региональный историко-культурный контекст, где коллекция – это средство сохранения и отражения истории художественной жизни региона. Но всегда ли оно способно его отразить? Может быть не во всей своей цельности, но по основным принципам деления: по видам искусства, по жанрам, хронологии, географии, авторской принадлежности.

Перечисленные направления – лишь базовые, установочные принципы формирования коллекции. В рамках этих основных крупных направлений куратор коллекции может вычленять новые контексты, заниматься поиском новых смыслов. Именно при возможности одновременно, с разных ракурсов сравнить и сопоставить друг с другом ряд подобранных произведений искусства рождается понимание процессов развития художественной культуры.

Более четкие, узкие тематические контексты способен вычленять куратор при исследовании художественной коллекции. Однако для того, чтобы их вычленять, необходимо внимательно отнестись к иконографическому описанию каждой единицы собрания. Для весомого исследования коллекции необходимо соблюдать общепринятую серию операций по изучению памятников изобразительного искусства: анализ произведения как материального артефакта, анализ художественного образа как динамичной целостности, анализ произведения в контексте творчества автора, анализ произведения в рамках его стилистических особенностей.

Многие из собраний и коллекций государственных учреждений образования или культуры формируются стихийно, не всегда имея тематически направленную итоговую цель. Они формируются из случайностей, из предметов дарения, что и отличает их от целенаправленного, отборного формирования музейных или частных коллекций. Так, например, история комплектования собраний в Кузбассе и других регионах в большей степени определяется в 1980–2000-е годы и, по сути, это история случайных дарений. Однако с учетом специфики выполняемых учреждением функций собрание может стать значимым звеном его жизни. Вопрос статуса и презентабельности учреждения-собиравателя не нуждается в комментариях. Главным образом речь идет о познавательной функции искусства и роли собрания или коллекции в осуществлении образовательной деятельности. Рассмотрим на конкретных примерах.

Одним из самых распространенных типов учреждений-коллекционеров являются университеты и структуры высшего профессионального образования. Университетский музей – это весьма известная и частая форма развития дополнительной научной и культурно-познавательной программы университетов. Выступая центром развития, обогащения и сохранения достижений культуры и науки, университет активно участвует в решении социальных и духовных проблем современности, а также все чаще становится активной площадкой разного рода коммуникаций. Поэтому возникающая внутри университета «музейная потребность» [3] (термин, введенный чешским музеологом З. Странским), весьма понятна, так как отвечает необходимости в рамках образовательной системы сформировать гуманистический и культурный облик существующей в обществе личности.

Коллекция живописи и графики Кемеровского государственного института культуры (далее – КемГИК) уже упоминалась выше. Сегодня мы можем говорить именно о коллекции, которая проявила себя при наличии искусствоведческого внимания и закрепления к структурному элементу института – Музее истории костюма. Музей истории костюма отвечает за экспозиционно-выставочную деятельность в вузе в сфере изобразительного искусства, имеет в своей коллекции не только произведения живописи и графики, но и аутентичные копии костюмов, предметы культуры и быта человека XX века. Многие из этих предметов активно включены в периодические и традиционные выставки университетского музея. Однако особенную ценность среди всех этих предметов художественной культуры составляет собрание живописи и графики.

Как и многие художественные коллекции в регионах, коллекция КемГИК отражает специфику регионального развития изобразительного искусства, дает некое представление об искусстве региона и ориентируется, прежде всего, на него. Соответственно, в процессе комплектования коллекции имеется весьма ясное целеполагание – сохранять, изучать и актуализировать художественное наследие региона. В этой коллекции есть множество тематических контекстов, вариантов классификации: от реалистического искусства до постмодернизма и современности. Особенно ясно прочитывается в коллекции искусство времен перестройки, обновления художественной культуры 1990-х годов, например в творчестве многих кузбасских художников: А. А. Казанцева, А. Н. Дрозда, С. Н. Червова, С. Наполова, А. С. Суслова, И. И. Филичева, Е. И. Тищенко и многих других. Этот момент является значимым в раскрытии информационного по-

тенциала и тематического контекста коллекции, так как в истории изобразительного искусства в этот период начинается развитие постмодернизма.

В середине 1980-х годов, в перестроечное время художественная ситуация подвергается серьезным изменениям и восстанавливается свобода в творчестве, возрождаются старые авангардные направления и на их опыте рождаются новые. Метод социалистического реализма и практика диктатуры в искусстве, характерные для советского искусства середины XX века, вступают в свою финальную стадию. Это время ухода многих авторов от реалистического отражения мира в поле символических значений и абстрактных форм, что особенно заметно у молодых авторов. Произведения авторов зрелого, состоявшегося возраста, как правило, в это время остаются в направлении привычного им реалистического отражения мира, как, например, в линогравюре А. М. Ананьина «Портрет козодоя» (1987). Так, сопоставив произведения по хронологическому порядку, по дате создания, мы обозначили первый заложенный внутри коллекции контекст – отражение постмодернистских тенденций в изобразительном искусстве Кузбасса в 1990-е годы.

Далее, для подхода к более подробной профессиональной интерпретации предметов из собрания, необходимо обратиться к их тщательному иконографическому описанию. Внутри обозначенного начинается более подробная атрибуция, или изучение произведения как материального артефакта: авторство, название, информация о сюжете, материал и так далее. В процессе подробного изучения памятника начинают выстраиваться новые тематические контексты, выявляется новый информационный потенциал. Например, произведения А. А. Казанцева («Русский бог», «Благовещание», «Пророк»), А. Н. Дрозда («Новый мессия», «Положение во гроб»), А. В. Сулова («Натюрморт с молоком») объединяются общим тематическим контекстом. Все эти произведения обращены к библейской теме и знакам и символам христианской культуры. Однако в контексте постмодернистских тенденций 1990-х годов эта тема трактовалась на основе иронического подтекста, соответственно, не может быть причислена к образцам церковного искусства. Исследование проблем постсоветского искусства на религиозную тематику было проведено автором и его результаты представлены в статье «Вне традиционного контекста: библейская тема и знаки христианской культуры в светской живописи Кузбасса 1990-х гг.» [4]. Итогом этого исследования стал вывод о том, что библейская тема в живописи Кузбасса 1990-х годов имеет основания быть обозначенной в качестве художественной тенденции. Научный сотрудник

экспозиционно-выставочного центра КемГИК Н. С. Попова провела анализ ряда экспонатов коллекции КемГИК и на основе полученных результатов предложила вариант интерпретации процессов в кемеровском искусстве 1990–2000-х годов [5].

Потенциал коллекций образовательных учреждений можно рассмотреть на примере известного художественного музея Южно-Уральского государственного университета, в создании которого большую роль сыграло пополнение традиционного технического вуза широким спектром гуманитарных наук. На сегодняшний день музейное собрание на базе ЮУрГУ насчитывает более 1000 произведений изобразительного, декоративного и народного искусства, художественной фотографии и актуального искусства. Сам музейный комплекс состоит из Зала искусств, коллекции произведений современного изобразительного искусства, Информационно-образовательного центра «Русский музей: виртуальный филиал» (открыт при сотрудничестве с ГРМ, Санкт-Петербург). Наличие укомплектованной и научно систематизированной коллекции, активной экспозиционно-выставочной деятельности не просто способствует общему эстетическому развитию личности, но и внедряется в процесс присвоения профессиональных навыков в таких дисциплинах, как искусствоведение. Искусствовед, доцент ЮУрГУ Г. С. Трифонова отмечает, что «на стадии обучения студенты-искусствоведы, пройдя все этапы работы с произведениями художников южноуральского региона разных поколений, приобретают опыт, который продвигает их <...> к овладению профессией» [6]. Особенно важно то, что такого типа коллекции преимущественно ориентированы на изучение и сохранение местной художественной культуры и представляют региональное искусство весьма подробно. Таким образом, региональный аспект культурного наследия представлен не только в местных художественных музеях регионов, но и в другого рода учреждениях. Отличным является то, что университетские коллекции, как правило, находятся в состоянии постоянной экспозиции, тогда как музей все свои фонды держать в экспозиции не способен и представляет только лучшее, ситуативно обращаясь к запасникам. Так и определяется, пожалуй, самое главное обоснование актуальности комплектования и пополнения фондов коллекции учреждениями немuseumного типа – через сохранение и транслирование художественного наследия региона. Но и здесь полноценно решить задачи музеефикации, экспонирования и публикации памятников искусства университетские музеи не могут [6].

Университетский опыт накопления, сохранения и презентации памятников изобразительного искусства способствует формированию ресурсной базы для развития художественно-эстетического образования. Однако для достижения этой цели требуется грамотный научный подход и поиск современной и доступной презентации памятников. В статье о принципах формирования такой ресурсной базы для университетского музея Н. В. и Н. П. Парфентьевы отмечают следующее: «научно-методическое обеспечение деятельности <...> позволяет расширить научно-методические и информационно-коммуникативные компетенции университета, направить их на улучшение образовательного процесса, на подготовку кадров высшей квалификации и в целом на повышение социально-общественного значения университета в формировании отечественной сферы науки и культуры» [7]. Помимо образовательных и воспитательных функций также следует не забывать об эстетических функциях, в рамках которых наличие художественной коллекции – качественная презентация высокого имиджа учреждения.

Художественное собрание при Новокузнецком городском отделении ВТОО «Союз художников России» включает в себя произведения живописи и графики новокузнецких художников. Исторически собрание сложилось в первое десятилетие деятельности городского отделения СХР, то есть в 1990–2000-е годы и представляет собой отражение деятельности Союза тех лет. До настоящего времени собрание не исследовалось и даже не проходило элементарного учета, хранясь на складе Дома творческих союзов.

В 2017 году представители Союза вместе с приезжими студентами-практикантами из Кемеровского государственного института культуры произвели первоначальный учет коллекции и провели фотодокументацию работ для последующего учета памятников. Вследствие изучения было выявлено 169 памятников изобразительного искусства, представляющих совершенно разные тематические и стилистические направления, а также отражающие разные этапы развития изобразительного искусства Новокузнецка (рис. 1, 2, 3, 4, 5). Из них 107 произведений живописи и 62 произведения графики. Некоторые из памятников не были атрибутированы либо частично, либо полностью (11 произведений живописи остались без выявленного авторства).

История формирования собрания складывалась случайно, посредством дарений, некоторые картины получены уже после смерти авторов.

Стоит отметить, что ряд имеющихся произведений принадлежит ушедшим из жизни авторам, что делает собрание еще более ценным и вызывает необходимость исследования. На данный момент весьма редким случаем является последующая презентация произведений автора после его смерти, поэтому каждая новая возможность увидеть вживую его произведения – уникальная возможность для любого исследователя искусства.

В большинстве случаев хранимые памятники представляют интерес и не оставляют вопросов о своей художественной ценности. В целом, исследовательская работа над коллекцией Новокузнецкого отделения СХР еще в потенциальном развитии, но уже предприняты первые попытки ее презентации. В 2019 году, по случаю 30-летнего юбилея Новокузнецкого отделения СХР, прошла символическая выставка «Новые горизонты» на двух выставочных площадках города: Дом творческих союзов и Новокузнецкий художественный музей. Экспозиция выставки делилась по типологии: живопись в НХМ, графика в ДТС. Обе стороны представили произведения разных лет, и некоторые произведения из собрания были показаны публике. Выставка имела ретроспективный характер, поэтому работы «старых» мастеров города вошли в экспозицию органично, представили авторов в контексте всей деятельности Союза. По случаю выставки был издан одноименный художественный альбом «Новые горизонты», в который вошли и по факту были каталогизированы некоторые произведения из коллекции.

В художественной коллекции Новокузнецкого отделения СХР включены работы, отражающие разные направления изобразительного искусства. Но основная проблема заключается в том, что нет возможности ее постоянной презентации за неимением выставочного пространства под постоянную экспозицию. Самым актуальным решением в актуализации коллекции, ее презентации могут быть два пути: во-первых, издание печатного каталога по коллекции, во-вторых – помещение фоторепродукций в электронные базы по учету памятников изобразительного искусства.

Стоит подчеркнуть, что коллекционирование как форма символического накопления, в частности предметов изобразительного искусства, ориентировано на создание условий эстетического развития человека, а также обусловлено задачей направить зрителя на процесс самопознания через интерпретацию предмета. При этом художественные коллекции в условиях четкого целеполагания способны раскрывать и отражать процессы развития культуры и истории, нести ясный культурный текст.

Именно поэтому на первом месте в процессе комплектования и интерпретации художественных коллекций должна стоять задача установления определенных смысловых и тематических контекстов, определяющихся во взаимосвязи, «соседстве» памятников изобразительного искусства.

В ходе рассмотрения различных примеров развития коллекционирования на базе учреждений культуры и искусства были обозначены трудности в комплектовании и системном изучении коллекции. Основная трудность состоит в том, что такие немuseumные коллекции формируются на основе донаторства и случайных дарений. В связи с этим определенное целеполагания, либо типологического и тематического принципа обозначить невозможно. Поэтому информационный потенциал коллекции, ее контексты складываются непосредственно в процессе определенной методики изучения.

Универсальный алгоритм методики по изучению художественных собраний опирается на комплексный междисциплинарный характер исследования на стыке музеологии и искусствоведения с целью взаимного дополнения нераскрытых внутри каждой дисциплины понятий. Таким образом, процесс изучения коллекций опирается на такие компаративистские приемы как сравнение, аналогия и сопоставление между собой памятников художественной культуры. Однако взаимосвязь между накопленными памятниками всегда должна начинаться с интерпретации каждого предмета, в частности, где и необходимы искусствоведческие методы стилистического анализа.

### Литература

1. Российская музейная энциклопедия [Электронный ресурс]. – М., 2002. – URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 10.09.2020).
2. Федотова А. А. Основные источники и направления комплектования фондов провинциальных художественных музеев России во второй половине XX века // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – СПб., 2014. – № 3 (20). – С. 140–145.
3. Лещенко А. Г., Урядникова А. В. О новом словаре «Ключевые понятия музеологии» // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2012. – № 11 (91). – С. 215–223.
4. Кайгородов В. А. Вне традиционного контекста: библейская тема и знаки христианской культуры в светской живописи Кузбасса 1990-х гг. // Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве: сб. науч. ст. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2018. – Вып. 3. – С. 47–58.

5. Попова Н. С. Конструктивные и деструктивные процессы в развитии пространственных видов искусства // Искусство Кузбасса в контексте развития региона (период 1990–2010-х гг.) / Н. Л. Прокопова, К. А. Мелихова, О. В. Синельникова, Н. С. Попова, В. В. Чепурина, Т. А. Григорьянц. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2016. – 264 с.
6. Трифонова Г. С. Университетский художественный музей ЮУРГУ в Челябинске // Художественная практика. XXI век. Урал, Сибирь, Дальний Восток: материалы межрегиональной научно-практической конференции / ВТОО «Союз художников России». Новокузнецкое городское отделение. – Новокузнецк, 2019. – С. 31.
7. Парфентьева Н. В., Парфентьев Н. П. О принципах формирования ресурсной базы художественно-эстетического образования студенчества на примере создания художественной коллекции университетского музея искусств // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2010. – № 8 (184). – С. 55–62.

#### Referenses

1. Rossiyskaya muzeynaya entsiklopediya [Elektronnyy resurs]. – М., 2002. – URL: <http://museum.ru> (data obrashcheniya: 10.09.2020).
2. Fedotova A. A. Osnovnyye istochniki i napravleniya komplektovaniya fondov provintsial'nykh khudozhestvennykh muzeyev Rossii vo vtoroy polovine XX veka // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury. – SPb., 2014. – № 3 (20). – S. 140–145.
3. Leshchenko A. G., Uryadnikova A. V. O novom slovare «Klyuchevyye ponyatiya muzeologii» // Vestnik RGGU. Seriya «Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedeniye». – 2012. – № 11 (91). – S. 215–223.
4. Kaygorodov V. A. Vne traditsionnogo konteksta: bibleyskaya tema i znaki khristianskoy kul'tury v svetskoy zhivopisi Kuzbassa 1990-kh gg. // Vizual'nyye iskusstva v sovremennom khudozhestvennom i informat-ionnom prostranstve: sb. nauch. st. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2018. – Вып. 3. – С. 47–58.
5. Popova N. S. Konstruktivnyye i destruktivnyye protsessy v razvitii prostranstvennykh vidov iskusstva // Iskusstvo Kuzbassa v kontekste razvitiya regiona (period 1990-2010kh gg.) / N. L. Prokopova, K. A. Melikhova, O. V. Sinel'nikova, N. S. Popova, V. V. Chepurina, T. A. Grigor'yants. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2016. – 264 с.

6. Trifonova G. S. Universitetskiy khudozhestvennyy muzey YuURGU v Chelyabinske // Khudozhestvennaya praktika. XXI vek. Ural, Sibir', Dal'niy Vostok: materialy mezhhregional'noy nauchno-prakticheskoy konferentsii / VTOO «Soyuz khudozhnikov Rossii». Novokuznetskoye gorodskoye otdeleniye. – Novokuznetsk, 2019. – S. 31.
7. Parfent'yeva N. V., Parfent'yev N. P. O printsipakh formirovaniya resursnoy bazy khudozhestvenno-esteticheskogo obrazovaniya studentchestva na primere sozdaniya khudozhestvennoy kollektzii universitetskogo muzeya iskusstv // Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Sotsial'no-gumanitarnyye nauki. – 2010. – № 8 (184). – S. 55–62.

УДК 7.01; 7.038.3

## **ВНЕДРЕНИЕ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО**

*Казарина Татьяна Юрьевна*, доцент кафедры дизайна, ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, РФ).  
E-mail: [tatkazarina@gmail.com](mailto:tatkazarina@gmail.com)

*Казарин Сергей Николаевич*, доцент кафедры дизайна, ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, РФ).  
E-mail: [sergkzrn@gmail.com](mailto:sergkzrn@gmail.com)

В данной статье представлен анализ цифровых технологий, используемых и внедряемых в современное изобразительное искусство. Особое внимание уделяется анализу технологии искусственного интеллекта, которая меняет художественную среду и претендует на самостоятельность существования в виде произведений нового типа.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, визуальные искусства, технологии компьютерной визуализации, цифровые технологии, цифровое искусство, искусственный интеллект.

## **IMPLEMENTING DIGITAL TECHNOLOGIES IN FINE ARTS**

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

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

This article presents an analysis of digital technologies used and implemented in modern visual arts. Particular attention is paid to the analysis of artificial intelligence technology, which changes the artistic environment and claims to be independent in the form of works of a new type.

**Keywords:** fine arts, visual arts, computer visualization technology, digital technologies, digital art, artificial intelligence.

На протяжении второго десятилетия XXI века визуальные искусства развиваются в разных стилевых направлениях и быстрыми темпами осваивают и внедряют те технологии, которые не являются для них традиционными. Так, цифровые технологии, охватывая собой все сферы жизнедеятельности человека, в последнее время ориентированы и на визуальные искусства – изобразительное искусство, дизайн, фотография, кино. Некоторые из этих искусств за последние десятилетия практически полностью перешли на «цифру» – дизайн, фотография, кино. Но изобразительное искусство, которое всегда отличалось некоторой консервативностью в выборе технологий, сохраняя традиционные технологии в живописи, графике и скульптуре, в последние годы начинает «сдавать» позиции традиционности в выборе форм и техник исполнения произведений искусства. Под развитие технологий попала художественная среда, в результате чего возник один из новых феноменов искусства – цифровое искусство или digital art [10]. Это искусство использует технически совершенное оборудование и компьютерные технологии – *цифровые технологии или технологии компьютерной визуализации*, в том числе, *технологии искусственного интеллекта (ИИ)*.

За последние годы в визуальном искусстве усилилась тенденция, когда, с одной стороны, существует и развивается традиционное изобразительное искусство с богатым арсеналом художественных материалов и техник ручного исполнения произведений искусства, обладающее большими возможностями изменения стилевых направлений, использования художниками индивидуального «почерка»; а с другой стороны, – искусство изображений, использующее цифровые технологии или технологии компьютерной визуализации, технологии искусственного интеллекта, которые изменили технику создания, тип изображения, форму представления произведений искусства, обогатив художественное пространство

выставочных комплексов, галерей, музеев спецэффектами. И тогда возникает вопрос: как относиться к данному процессу существования двух направлений развития изобразительного искусства (а возможно, формируется другое искусство), и можно ли находить баланс в таком развитии искусства?

Если первое направление развития изобразительного искусства в полной мере классифицировано в искусствоведении, то изучение второго направления находится только на первом этапе, и о нем можно получить информацию на специальных сайтах, причем там представлены мнения российских и зарубежных художников, специалистов в области цифровых технологий, кураторов выставок нового типа.

Теоретические обоснования, связанные с цифровыми технологиями в искусстве, представлены в немногочисленных научных статьях культурологов, философов, искусствоведов – С. В. Ерохина [1], С. А. Соменкова [8], З. Н. Ширмамедовой [10] и др.

Следует обратить внимание на выводы специалистов департамента по науке и образованию Фонда «Сколково» (г. Москва) А. Степаненко, С. Каменщикова и Н. Суетина, которые утверждают, что «новые цифровые технологии, в частности, искусственный интеллект, кардинально меняют характер не только “традиционных” технических профессий, но и проникли в художественную среду, влияют на творческие процессы, и даже возник феномен под названием цифровое искусство» [3].

Действительно, изобразительное искусство не может развиваться только с точки зрения технологии, оно требует своего определения и обозначения в классификации его видов или направлений. Ведь любое новое направление в искусстве предполагает свое обозначение в истории искусств. При использовании языка цифровых технологий, цифровое искусство сразу же противопоставило себе остальные искусства – традиционные, которые именуется так по отношению к цифровому аналоговому искусству. Цифровое искусство является открытой системой и развивается в сфере всего искусства, в связи с чем активно взаимодействует с аналоговым искусством и оказывает на него влияние [11].

А следующей ступенью в развитии цифрового искусства, по мнению тех же специалистов Фонда «Сколково», станет использование компьютера уже не только в качестве инструмента реализации идей человека, но и в качестве самостоятельного творческого субъекта. Данная точка зрения вызвала новое направление в технологии искусственного интеллекта (ИИ) – вычислительное творчество, которое основано на разработке

программного обеспечения для творчества, которое можно использовать для разнообразных задач, в том числе и по рисованию картинок [3]. Эту же мысль подтверждает Рамон Лопес де Мантарес, специалист Института исследований искусственного интеллекта (Испания), который доказывает, что ИИ меняет характер творческих процессов, то есть кардинально меняет технологию создания произведения изобразительного искусства. Ручное исполнение кистью и краской или другим художественным материалом и инструментом в технологии ИИ может быть полностью заменено компьютером и специальной компьютерной программой. Происходит полная замена материала и инструмента при создании произведения изобразительного искусства, когда компьютер и его программное обеспечение приобретают роль самостоятельной творческой сущности. И такая точка зрения выдвигает еще одно подразделение ИИ – вычислительную креативность [7].

Следует отметить, что в сторону вычислительного творчества и вычислительной креативности направлено много критики, так как нельзя полностью согласиться с тем, что можно с помощью алгоритмов или систем обработки информации смоделировать художественные приемы, эквивалентные творческому мышлению человека. Но при этом нельзя забывать, что вычислительное творчество, которое основано на компьютерных программах, в последние годы достигло высокого уровня исполнения с появлением технически сложных компьютеров и сложного креативного программного обеспечения. И созданные такой техникой и такими программами произведения также могут обладать определенной художественной ценностью и быть коммерчески привлекательными, что является важной составляющей современных выставочных проектов.

Для того, чтобы понять сущность цифровых технологий в изобразительных практиках, рассмотрим различные способы создания изображений и постараемся выяснить, могут ли они претендовать на самостоятельность в творчестве.

Цифровые технологии на первом этапе играли роль инструмента, помогающего тиражировать произведения искусства и популяризировать творчество художников разных эпох. Цифровые технологии позволили оцифровать художественные коллекции многих музеев, галерей. И это привело к многочисленным передвижным выставкам художественных репродукций произведений художников из разных стран, которые в последние годы стали реальностью в культурном пространстве России. Они выполняют основную задачу – знакомство с мировым изобразительным

искусством широких слоев населения. Качество печати художественных репродукций высочайшее: для их создания используется техника художественной цифровой печати «жикле» (от французского слова *Le gicleur* – распылять, разбрызгивать), зародившаяся в 1980-х годах в США. Отпечатки изготавливаются с помощью цифрового оборудования непосредственно из файлов – отсканированные копии картин или цифровые фотографии. Для изготовления художественных репродукций используются натуральные холсты из хлопка и льна. Жикле – это самая высококачественная струйная печать, когда на современных широкоформатных художественных станках для печати холодным методом пьезо используются до 10–12 цветов краски, затем репродукция переносится на натуральный холст с помощью дорогостоящего и высокотехнологичного художественного оборудования, что сказывается на достоверности цветопередачи и качестве нанесения красок – более 16 млн цветов и оттенков при работе с 8-битными изображениями и 281 трлн цветовых оттенков при работе с 16-битными изображениями. Такая широкая палитра с помощью микроскопических капель краски благородного пигмента различного размера дает возможность воспроизвести самые мельчайшие детали и в точности передать градации светотени, характер мазка. На заключительном этапе техники жикле происходит нанесение художественного лака, а по желанию заказчика – создание рельефа картины с помощью дополнительных обработок, создающих иллюзию мазков мастера [2].

Отметим, что цифровые репродукции являются частью коллекций музеев США: Метрополитен-музея в Нью-Йорке, Музея современного искусства, Музея американского искусства Уитни, галереи искусства Согсоган в Вашингтоне и Чикагского института искусства. Цифровые репродукции произведений Ван Гога, Анри Матисса, Пабло Пикассо, Энди Уорхола и других художников создают практически все музеи мира, причем многие из них находятся в открытом доступе в Интернете. И, по мнению экспертов, для развития музея или галереи сегодня необходимо распространять цифровые копии шедевров из своих коллекций через Интернет – основной канал коммуникации с ценителями искусства.

Но даже высокохудожественная цифровая печать не может дать полный спектр эмоций от непосредственного визуального просмотра оригинала, передать в полной мере фактуру его поверхности, а кроме того, оформление цифровых репродукций, чаще всего, не предполагает обрамления, тем самым подчеркивая, что это репродукция, а не оригинал.

А ведь рамы картин всегда играли и играют особую роль в презентации произведения, они дополняют композицию, являются ее объединяющим началом, отражением исторической эпохи или стилевой направленности.

А далее в изобразительное искусство начинают внедряться роботизированные системы. Так, в 1995 году художником и программистом Гарольдом Коэном была разработана роботизированная система ААРОН, которая способна брать кисть своей роботизированной рукой и рисовать на холсте без посторонней помощи. Эта система работает по принципу использования накопленных знаний, заложенных в компьютерную систему. Но этих знаний бывает недостаточно для множества изображений, поэтому эта система не дает той креативности, которую может показывать в своих произведениях художник благодаря собственным рукотворным возможностям. Его арсенал средств намного богаче в отличие от роботизированной системы. Но эта система очень продуктивна в постоянном накапливании знаний об окружающем мире в отличие от человека, и совершенствование роботизированной техники увеличит ее возможности в изобразительных процессах. Это может привести к тому, что цифровые технологии будут способны приблизиться к изобразительному искусству по способам изображения.

А уже с 2015 года мы имеем совершенную роботизированную систему, имитирующую множество стилей, а также техник исполнения – от коллажа до мазков кисти. Все это стало возможным благодаря техническому прогрессу, достижениям в разработке компьютерной техники и программного обеспечения, что позволяет создавать креативные произведения. Это уже технологии искусственного интеллекта (ИИ), основанные на сложных нейронных сетях.

В 2016 году компания Google разработала несколько специальных проектов, основная задача которых заключается в изучении креативных возможностей нейронной сети. Главная задача проектов – последовательно осваивать возможности искусственного интеллекта в творческом процессе и создавать полноценные произведения искусства.

С помощью технологии искусственного интеллекта – использования нейронной сети – была создана картина «Следующий Рембрандт» (рис. 1). Исследователи проекта в ходе своей работы проанализировали порядка 350 картин великого голландского художника Рембрандта, используя 3D-сканеры, которые позволили нейронной сети уловить мельчайшие детали его работ и копировать стиль написания всех произведе-

ний. На втором этапе ученые определили, что конкретно нейронная сеть должна написать самостоятельно. Для этого выбрали мужчину 30–40 лет, имеющего растительность на лице, воротник и шляпу. Полученные результаты оставляют двоякое ощущение: с одной стороны, все видят, что перед нами работа машины, а с другой – если поставить рядом несколько полотен Рембрандта, то невозможно отличить этот портрет от других работ мастера [5].

Другой пример использования технологии искусственного интеллекта в искусстве – возможности нейронной сети GauGAN компании Nvidia. Эта нейронная сеть позволяет пользователю нарисовать простейший эскиз-схему. А далее с помощью самообучающегося алгоритма эскиз превращается в изображение – например, реалистичский пейзаж, основанный на выбранных пользователем параметрах и художественном стиле. И конечный объект несет в себе индивидуальность пользователя, а не разработчиков программного обеспечения ЭВМ (рис. 2).

И такого рода произведения в последние годы попадают на крупные выставки. Так, в июне 2019 года в выставочных залах Государственного Эрмитажа в здании Главного штаба состоялась выставка «Искусственный интеллект и диалог культур», которая стала частью культурной программы Петербургского международного экономического форума. Большинство картин, которые вошли в экспозицию, были результатом обработки обширных баз данных с помощью технологии искусственного интеллекта.

На выставке было представлено 14 художников и творческих коллективов из 12 стран мира. Были показаны работы немецкого художника Марио Клингемана, который считается пионером в использовании технологий компьютерного обучения в искусстве; работы корейской группы Team Void, в которых создается одновременно звук и изображение (рис. 3). В экспозиции можно было увидеть не только результат, но и процесс работы [6].

Но самым примечательным было то, что на выставку в Государственный Эрмитаж французские художники из арт-группы Obvious привезли несколько работ из серии портретов семьи Белами. Арт-группа Obvious объединяет художников и исследователей, работающих с генеративно-состязательными нейросетями (GANs) – Пьер Фотрель, Хьюго Кассельс-Дюпре и Готье Верньер [4]. Процесс создания произведений данной арт-группы основан на последовательных алгоритмах: в генеративно-состязательной сети одна нейросеть пытается создать портрет на основе изученных ранее изображений, а вторая – отсеивает «неудачные», пока не перестанет отличать произведения, нарисованные машиной, от работ на-

стоящих художников. По такой технологии создан знаменитый «Портрет Эдмонда Белами» (рис. 4), который был продан в 2018 году на аукционе Christie's. Всего создано 11 портретов вымышленной семьи Белами. Картины названы в честь Иана Гудфеллоу, исследователя, который в 2014 году изобрел генеративно-сопоставительную нейросеть (GAN). Фамилию Гудфеллоу перевели на французский как «bel ami» – отсюда и вымышленная фамилия Белами. Автором холста является алгоритм Generative Adversarial Networks, специально созданный для того, чтобы подражать живописцам.

Таким образом, технологии искусственного интеллекта – это инструмент, использующий возможности нейронной сети в реализации творческой идеи пользователя. Основой искусственного интеллекта является определенная база данных. Порождающие сопоставительные сети (generative adversarial networks) – это нейросеть, состоящая из обучающей выборки и двух систем: генератора (создает новые объекты) и дискриминатора (отвечает за отбор объекта). В 2017 году ученые из Лаборатории искусственного интеллекта и искусства Ратгерского университета в Нью-Джерси разработали креативно-сопоставительную сеть (creative adversarial network). Принцип работы схож с предыдущей системой, только дискриминатор пытается соотнести созданные работы с имеющимися в его базе данных стилями и направлениями. Благодаря этому взаимодействию генератор учится создавать работы, которые не совпадают ни с одним из стилей, известных дискриминатору.

Но можно ли такой процесс считать творческим? Ведь искусственный интеллект – это технология, основанная на обработке информации. Это значит, что при создании произведения искусственный интеллект использует стилистику, форму и сюжеты, которые содержатся в базе данных, которые были созданы художниками в настоящее время или предшествующие эпохи. А значит, возможность принятия индивидуальных творческих решений у искусственного интеллекта ограничена [9].

На основании вышеизложенного можно сделать выводы:

- цифровые технологии активно внедряются в художественные процессы, включая изобразительное искусство;
- расширяется понятийный аппарат в области цифровизации в искусстве: цифровое искусство, цифровые технологии, технологии компьютерной визуализации, вычислительное искусство, вычислительная креативность, искусственный интеллект;
- искусственный интеллект, использующий информацию баз данных при создании произведений изобразительного искусства, является инструментом для реализации творческих планов и идей.

## Литература

1. Ерохин С. В. Цифровые направления в современном изобразительном искусстве // Вестник ТГУ. – 2009. – Вып. 2(70). – С. 85–90.
2. Жикле – художественная печать на холсте и бумаге [Электронный ресурс] // ЖиклеПринт. – Загл. с экрана. – URL: <http://www.gicleeprint.ru/giclee.php>.
3. Искусственный интеллект в современном искусстве [Электронный ресурс]: сайт Sk.ru. – Загл. с экрана. – URL: <https://sk.ru/news/iskusstvennyu-intellekt-v-sovremennom-iskusstve/>
4. Искусственный интеллект: новые способы взаимодействия [Электронный ресурс]. – Загл. с экрана. – URL: <https://everal-events.timepad.ru/event/1332631/>.
5. Искусственный интеллект. Испытание творчеством [Электронный ресурс]. – Загл. с экрана. – URL: <https://iot.ru/gorodskaya-sreda/iskusstvennyu-intellekt-ispytanie-tvorchestvom>.
6. Какое искусство создает искусственный интеллект [Электронный ресурс]. – Загл. с экрана. – URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2019/06/12/804071-iskusstvo-sozdaet>.
7. Лопес де Минтарас Р. Искусственный интеллект и искусство. К вычислительному творчеству [Электронный ресурс]. – Загл. с экрана. – URL: <https://www.bbvaopenmind.com/articulos/la-inteligencia-artificial-y-las-artes-hacia-una-creatividad-computacional/>.
8. Соменков С. А. Искусственный интеллект: от объекта к субъекту? // Вестник университета имени О. Е. Кутафина. – 2019. – № 2. – С. 75–85.
9. Творец без творчества? Как искусственный интеллект создает произведения искусства [Электронный ресурс]. – Загл. с экрана. – URL: <https://thewallmagazine.ru/ii-sozdaet-proizvedeniya-iskusstva/>.
10. Ширмамедова З. Н. Внедрение и влияние цифровых технологий в искусстве [Электронный ресурс]. – Загл. с экрана. – URL: <http://novaum.ru/public/p1320>

## References

1. Erokhin S. V. Tsifrovyye napravleniya v sovremennom izobrazitel'nom iskusstve // Vestnik TGU. – 2009. – Vyp. 2(70). – S. 85–90.
2. Zhikle – khudozhestvennaya pechat' na kholste i bumage [Elektronnyy resurs] // ZhiklePrint. – Zagl. s ekrana. – URL: <http://www.gicleeprint.ru/giclee.php>.

3. Iskusstvennyy intellekt v sovremennom iskusstve [Elektronnyy resurs]: sayt Sk.ru. – Zagl. s ekrana. – URL: <https://sk.ru/news/iskusstvennyy-intellekt-v-sovremennom-iskusstve/>
4. Iskusstvennyy intellekt: novyye sposoby vzaimodeystviya [Elektronnyy resurs]. – Zagl. s ekrana. – URL: <https://everal-events.timepad.ru/event/1332631/>.
5. Iskusstvennyy intellekt. Ispytaniye tvorchestvom [Elektronnyy resurs]. – Zagl. s ekrana. – URL: <https://iot.ru/gorodskaya-sreda/iskusstvennyy-intellekt-ispytanie-tvorchestvom> .
6. Kakoye iskusstvo sozdayet iskusstvennyy intellekt [Elektronnyy resurs]. – Zagl. s ekrana. – URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2019/06/12/804071-iskusstvo-sozdaet>.
7. Lopes de Mintaras R. Iskusstvennyy intellekt i iskusstvo. K vychislitel'nomu tvorchestvu [Elektronnyy resurs]. – Zagl. s ekrana. – URL: <https://www.bbvaopenmind.com/articulos/la-inteligencia-artificial-y-las-artes-hacia-una-creatividad-computacional/>.
8. Somenkov S. A. Iskusstvennyy intellekt: ot ob'yekta k sub'yektu? // Vestnik universiteta imeni O. E. Kutafina. – 2019. – № 2. – S. 75–85.
9. Tvorets bez tvorchestva? Kak iskusstvennyy intellekt sozdayet proizvedeniya iskusstva [Elektronnyy resurs]. – Zagl. s ekrana. – URL: <https://thewallmagazine.ru/ii-sozdaet-proizvedeniya-iskusstva/>.
10. Shirmamedova Z. N. Vnedreniye i vliyaniye tsifrovyykh tekhnologiy v iskusstve [Elektronnyy resurs]. – Zagl. s ekrana. – URL: <http://novaum.ru/public/p1320>.

УДК 37.036.5

## **ЗНАЧЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДЛЯ ВСЕСТОРОННЕГО РАЗВИТИЯ РЕБЕНКА МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА**

*Еськов Вячеслав Дмитриевич*, доцент кафедры дизайна и художественного образования, Институт искусств, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ). E-mail: [yeskoff@mail.ru](mailto:yeskoff@mail.ru)

Младший школьный возраст играет очень важную роль в развитии психических процессов у ребенка, и одним из наиболее важных и актуальных занятий в этом возрасте является именно изобразительная и творческая деятельность.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, творческая деятельность.

## THE IMPORTANCE OF VISUAL ACTIVITY FOR COMPREHENSIVE DEVELOPMENT OF A PRIMARY SCHOOL AGE CHILD

*Viacheslav Dm. Es'kov*, Associate Professor, Department of Design and Art Education, Institute of Arts, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: yeskoff@mail.ru

Primary school age is very important for further mental development of a child. And one of the most important and relevant activity at this age is precisely visual and creative activity.

**Keywords:** fine art, creative activity.

В педагогической литературе нет как такового определения творчества и изобразительной деятельности, которые отражали бы их особенности, функции, средства и задачи. Большинство авторов применяют определение «изобразительная деятельность» в качестве значения слов «рисование» и «занятия изобразительным искусством». Эти обозначения совсем не оправданны, кроме этого, они сильно усложняют процедуру определения вопросов, которые возникают перед занятиями изобразительной деятельностью, особенно для детей младшего школьного возраста.

Творческий процесс в широком своем значении рассматривается как процесс взаимодействия людей. В контексте этой темы актуально междисциплинарное толкование творчества как процесса, который обладает конкретной спецификой и приводит к созданию нового в материальной и духовной сферах.

Младший школьный возраст играет очень важную роль в развитии психических процессов у ребенка, и одним из главных и актуальных занятий в этом возрасте является именно изобразительная и творческая деятельность. Изобразительная деятельность – очень интересный, полезный, но одновременно с этим очень сложный вид деятельности.

Устройство обучения изобразительной деятельности с учетом психологических особенностей детей может становиться мощным фактором улучшения социальной адаптации и психического развития школьника, а также резервом повышения продуктивности обучения.

Из исследований многих отечественных и зарубежных авторов следует, что творчество, как и расположенность к нему, может непрерывно развиваться на любой возрастной стадии. Многие ученые считают, что все виды художественной деятельности и творчества вполне могут быть внедрены в младшем школьном возрасте, для ознакомления детей с особенностями разных техник. Различие в обучении техникам заключается лишь в степени участия педагога в процессе изобразительной деятельности.

Имеется большое количество техник для изобразительной деятельности и творчества, их различие заключается лишь в том, что некоторые дают возможность школьникам быстро достигнуть желаемого результата, а некоторые требуют долгой усидчивой и кропотливой работы.

Исходя из отличительных черт младших школьников, при рисовании возможно применять различные техники, начиная от «рисования руками» (ладонью, кулаком, подушечками пальцев) и заканчивая применением разнообразных материалов. Занятия по изобразительной деятельности лучше всего выстраивать в формате небольшой игры. Подобные занятия дадут возможность ребенку ощущать себя более раскованным, непосредственным, а также развивать творческое мышление.

Школьники с любопытством и удовольствием пробуют новые техники, привнося в изобразительную деятельность свое понимание. После нескольких занятий-тренировок возникает двигательный ритм, способность детей самим организовывать творческий процесс. Эта возможность привлекает ребенка, становясь дополнительным стимулом для дальнейших действий с красками и другими материалами, усиливая заинтересованность в процессе [1; 2].

Изобразительная деятельность в детстве – это активное развитие творческого мышления и фантазии. Занятия изобразительной деятельностью и творчеством также обеспечат процесс развития большинства гармонично участвующих в данных процессах психических функций (здесь имеются в виду функции восприятия, воображения, гибкости мышления и др.). Занятия изобразительной деятельностью и творчеством детей младшего школьного возраста в любой форме (на уроках, в кружках, фа-

культуративных занятиях, внеклассных мероприятиях и т. д.) представляют собой ценную возможность также развивать креативное мышление.

Не следует забывать, что психология младшего школьника такова, что негативная оценка рисунка воспринимается им так: «Ты плохой, ты неправ, не такой, как нужно. Я тебя не люблю». Чтобы этого не допустить, важно сначала похвалить его, а если вы не найдете достоинств, хотя бы за то, что он занимался творчеством. Сочетание похвалы с конкретным замечанием – единственная форма отрицательной оценки, которая не нанесет вреда.

Взрослые, которые причастны к творчеству детей, в первую очередь, должны вникать в то, как ребенок делает (рисует, лепит, клеит и т. д.) и почему он делает именно так. В произведениях детей младшего школьного возраста многие детали могут быть не совсем понятными, неверными, и даже лишенными логики. Для большинства детей младшего школьного возраста характерно то, что они действительно любят рисовать. Вовлеченные в этот процесс, даже самые непоседливые дети проявляют большое терпение, они могут сидеть, создавая рисунок, сосредотачиваясь, вслух комментировать свои действия.

Творчество присуще детям с рождения и развивается по мере их роста и взросления. Однако следует учитывать, что возможности для реализации творческого потенциала у всех детей очень различны, они зависят от характера и качества взаимодействия детей со взрослыми на разных этапах детства.

Творчество является постоянным спутником младшего школьного возраста. Изобразительная деятельность – один из самых интересных видов творческой активности этого возрастного периода. В процессе рисования дети развиваются физически и умственно, так как функционирование мелкой моторики оказывает непосредственное влияние на мозг и психику. Дети, которые хорошо рисуют, логичны в своих рассуждениях и более внимательны. По характеру того, что ребенок изображает, и тому, как он это представляет, можно судить о его восприятии окружающей действительности, характеристиках воображения, памяти, мышления.

Задачами педагогов изобразительной деятельности и творчества являются:

1. Углубление знаний и представлений ребенка о различных предметах окружающего мира (таких как цвет, форма, размер), о выразительных возможностях различных материалов (акварельные и гуашевые краски, карандаши, кисточки, фломастеры и т. п.).

2. Помогать процессу формирования навыков и умений, которые необходимы для того, чтобы более четко передавать замысел изображаемого и выразительность образа.

3. Создать благоприятные условия для развития самостоятельной работы и творческой активности во время занятий изобразительной деятельностью.

При выполнении этих задач младшие школьники будут становиться более активными и независимыми при создании образов предметов и использовании различных художественных материалов. Также происходит активное развитие мелкой моторики рук и тактильного восприятия, происходит формирование пространственной ориентации на бумажном листе. Развивается глазомер и происходит развитие изобразительных способностей, наблюдательность, эстетическое восприятие, эмоциональная отзывчивость.

### **Литература**

1. Ковалева О. М. Принципы проектной деятельности // Современные тенденции изобразительного, декоративно-прикладного искусства и дизайна. – 2016. – № 1. – С. 93–98.
2. Панченко О. В. Принципы проектирования современной инфографики // Дизайн-образование – XXI век. Материалы научно-практической конференции / отв. ред.: З. Ю. Чернская, Ю. А. Легеза, М. К. Шемякина, Т. Ю. Афанасьева. – 2019. – С. 90–96.
3. Семенов О. Г., Лисецкая Е. В., Кошман Н. В., Петрова Н. В. Детская школа дизайна // Народное образование. – 2011. – № 3 (1406). – С. 137–139.

### **References**

1. Kovaleva O. M. Printsipy proyektnoy deyatel'nosti // Sovremennyye tendentsii izobrazitel'nogo, dekorativno-prikladnogo iskusstva i dizayna. – 2016. – № 1. – S. 93–98.
2. Panchenko O. V. Printsipy proyektirovaniya sovremennoy infografiki // Dizayn-obrazovaniye – XXI vek. Materialy nauchno-prakticheskoy konferentsii / отв. red.: Z. Yu. Chernkaya, Yu. A. Legeza, M. K. Shemyakina, T. Yu. Afanas'yeva. – Belgorod, 2019. – S. 90–96.
3. Semenov O. G., Lisetskaya E. V., Koshman N. V., Petrova N. V. Detskaya shkola dizayna // Narodnoye obrazovaniye. – 2011. – № 3 (1406). – S. 137–139.

УДК 7.04

## ОСОБЕННОСТИ ОРНАМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ТЕХНОЛОГИИ КЕМЕРОВСКОЙ РОСПИСИ

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

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

Статья посвящена истории орнаментального искусства в кемеровской росписи. Изложены основные теоретические положения, касающиеся природы, специфики, структуры орнамента кемеровской росписи в связи с его содержательной стороной. А также анализируются приемы, орнаментальные композиции и цветовые решения в росписи. В конкретных образцах подносов демонстрируются примеры орнаментальной росписи.

**Ключевые слова:** кемеровская роспись, орнамент, поднос, технология, прием, цвет, мазок, краски, кисти.

## FEATURES OF ORNAMENTAL ART IN THE KEMEROVO PAINTING TECHNOLOGY

*Nadezhda A. Spektorova*, 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, Head of Department of Decorative and Applied Arts, Associate Professor, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: minenko-ludmila@mail.ru

The article is devoted to the history of the ornamental art of Kemerovo painting. The authors present the main theoretical statements concerning origine, specificity, structure of the ornament of the Kemerovo painting within

its content. Moreover, the authors analyze techniques, ornamental compositions and color schemes in painting. Also, the trays decorated with ornamental painting are demonstrated.

**Keywords:** Kemerovo painting, ornament, tray, technology, technique, color, stroke, paints, brushes.

Орнамент – базисное явление художественной культуры. В орнаменте утверждается единство человеческой культуры – фундаментальные ценности всех эпох, всего человечества, объединяющие прошлое с настоящим. Орнамент – одна из важных дисциплин художественного образования на всех уровнях. Сложившаяся на сегодня традиция педагогической практики в основном исходит из значения латинского слова «ornament» – украшение, узор, организованный ритмическим чередованием абстрактно-геометрических или изобразительных элементов (раппортов), украшающих предметы декоративно-прикладного искусства. Знание истории и технологии исполнения орнамента сегодня необходима обучающимся народным росписям, где тема орнамента остается актуальной во все времена.

В ряду прочих видов искусств уникальность орнамента состоит в том, что в отличие, например, от живописи или скульптуры, он обязательно связан с какой-то конкретной формой вещи.

Существует достаточно много исследований, посвященных истории происхождения орнамента в разные эпохи, технологиям исполнения орнамента на предметах вещной культуры народных художественных промыслов и декоративно-прикладного искусства.

Орнаментальное искусство уникально, его изучение содействует профессиональному становлению будущего специалиста декоративно-прикладного искусства. В Кемеровском государственном институте культуры на кафедре декоративно-прикладного искусства ведется подготовка бакалавров по двум направлениям «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» и «Народная художественная культура». Одна из учебных дисциплин называется «Кемеровская роспись». История кемеровской росписи своими корнями уходит во вторую половину XX века, когда в конце 1970-х годов на заводе «Химпродукты» был открыт цех росписи по металлу, а в 1981 году в городе Кемерово на базе двух цехов была создана фабрика художественных промыслов «Весна». На фабрике работало 100 художников по росписи подносов и 20 художников-орнаменталистов. Они выполняли композиции по образцам, утвержденным областным Художественным советом.

Кемеровская роспись – одна из ветвей знаменитой урало-сибирской росписи (фабрика находится в городе Нижний Тагил). В отличие от Нижнего Тагила, где роспись по металлу является декоративной, кемеровская роспись отличается большей реалистичностью. В ее композиции используются мотивы сибирской флоры: хвоя, шишка, таежные травы (папоротник); цветы: огоньки, ромашки, кандыки, колокольчики, клевер, а также мотивы сибирской фауны: глухарь, филин, сова, снегирь. Плоскость подноса в кемеровской росписи расписывается масляными красками и синтетическими кистями. А по бортам – вьется растительный орнамент. Это как рама для картины. И для каждой формы и композиции используются индивидуальные орнаменты.

Особенностью орнаментального искусства на плоскости кемеровских подносов являются следующие виды орнамента: простой, сложный, сложный с живописными мазками, роспись с угла. Орнамент выполняется финской бронзовой пастой, разведенной лаком ПФ-115 и живичным скипидаром, синтетическими и беличьими кистями № 1 и № 2.

Он строится мазками кисти по принципу раппорт (группа повторяющихся элементов, от фр. *rapporteur* – приносить обратно).

Элементами орнамента в кемеровской росписи могут быть дуги, точки, травки, завитки, зигзаги, сеточки, лепестки и т. д. Рассмотрим технику исполнения всех видов орнамента, применяемых на занятиях с обучающимися в Кемеровском государственном институте культуры, – их четыре (простой, сложный, сложный с живописными мазками, компактный орнамент: роспись с угла).

*Простой орнамент* выполняется в основном на узком по ширине борту подноса. Синтетической или беличьей кистью № 1 выполняется каркас орнамента. Это могут быть дуги, завитки, зигзаги. Затем к этим элементам добавляются лепестки, точки, травки по направлению движения орнамента. Они выполняются финской пастой.

*Сложный орнамент* выполняется на широком борту подноса. На нем больше элементов. Например, в основе дуга или завиток, а на них уже выполняются такие элементы, как сеточка, цветочек, листочек и т. д. Конечно, они должны повторять мотивы росписи, которые находятся в композиции по центру подноса.

*Сложный орнамент с живописными мазками.* В основе дуга или завиток, но на эту основу выполняются мазки масляной краской: цветочки, листочки, точки и т. д. (не более трех цветов). Цвета выбираются из композиции данного подноса или изделия.

*Компактный орнамент – роспись с угла.* Представим прямоугольный поднос с композицией в середине (букет цветов): углы остаются пустыми и их нужно заполнить росписью с угла. В самом углу центральная часть орнамента, от нее влево и вправо на убыль идет орнамент, в виде завитков или с лепестками.

Сама форма подноса диктует сюжет, композицию и орнамент. Более нарядно расписываются авторские выставочные подносы. Например, поднос «Полуденный свет. Август» имеет очень широкий борт. Главные, центральные цветы – подсолнухи, дополнительные – ромашки и колоски. На бортах подноса выполнены листочки, травки и ромашки, те же самые, что в самой композиции. Здесь применен сложный орнамент с живописными мазками (рис. 1).

#### *Сложный орнамент*

Проанализируем сюжетную композицию и орнаментальное обрамление декоративного подноса «Таежный уголок» (автор Н. А. Спекторова). В центре – филин, а на втором плане хвойные деревья. По краю подноса нежные еловые ветки с шишками, выполненные финской пастой. Такой богатый, нарядный орнамент придает подносу законченный вид (рис. 2).

#### *Компактный орнамент*

Для примера компактного орнамента следует обратиться к композиции декоративного подноса «Материнское поле» (автор Н. А. Спекторова). В центре букет из подсолнухов, фиалок и листьев, вокруг, по краю блюда, фиалки с листьями (рис. 3). Каждый листик очень тонко обведен финской пастой беличьей кистью № 1, травка также выполнена финской пастой, что делает поднос нарядным.

Таким образом, орнамент на подносе имеет важное значение, как и декоративная композиция в целом. Орнамент на подносе можно рассматривать как самостоятельный вид декоративного творчества. Он выполняет важную функцию в общей композиции декоративного подноса, он придает готовому изделию нарядность, торжественность, а главное – завершенность.

### **Литература**

1. Бесчастнов Н. П. Художественный язык орнамента. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2010. – 335 с.
2. Буткевич Л. М. История орнамента. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2004. – 266 с.

3. Спекторова Н. А. Влияние творчества Валентины Пантелеевой на кемеровскую роспись // Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве: сб. науч. ст. / под общ. ред. А. В. Шункова, В. Д. Пономарева. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2020. – Вып. 4. – С. 199.
4. Спекторова Н. А. Становление и развитие кемеровской росписи в Кузбассе // Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве: сб. науч. ст. / под общ. ред. А. В. Шункова, В. Д. Пономарева. – Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2016. – С. 199.

### **References**

1. Beschastnov N. P. Khudozhestvennyy yazyk ornamenta. – M.: Gumanitarnyy izdatel'skiy tsentr VLADOS, 2010. – 335 s.
2. Butkevich L. M. Istoriya ornamenta. – M.: Gumanitarnyy izdatel'skiy tsentr VLADOS, 2004. – 266 s.
3. Spektorova N. A. Vliyaniye tvorchestva Valentiny Panteleyevoy na kemerovskuyu rospis' // Vizual'nyye iskusstva v sovremennom khudozhestvennom i informatsionnom prostranstve: sb. nauch. st. / pod obshch. red. A. V. Shunkova, V. D. Ponomareva. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2020. – Вып. 4. – С. 199.
4. Spektorova N. A. Stanovleniye i razvitiye kemerovskoy rospisi v Kuzbasse // Vizual'nyye iskusstva v sovremennom khudozhestvennom i informatsionnom prostranstve: sb. nauch. st. / pod obshch. red. A. V. Shunkova, V. D. Ponomareva. – Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2016. – С. 199.

## Раздел 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ, ПРАКТИЧЕСКИЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА

УДК 74.01

### ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН В СТРУКТУРЕ ВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

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

Актуальность данной темы определяется противоречием между широким использованием в визуальной коммуникации художественно-графических средств и недостаточным научным осмыслением особенностей графического дизайна как структурного компонента визуальной коммуникации. Целью данной статьи является определение функций и средств графического дизайна в структуре визуальной коммуникации. Применяя метод структурно-функционального анализа, автор определил графические средства, функционирующие в массовых каналах визуальной коммуникации, а также составляющие основу средовых и корпоративных носителей визуальной коммуникации. Определены также области применения, функциональные виды и носители графических средств визуальной коммуникации.

**Ключевые слова:** визуальная коммуникация, графический дизайн, художественно-графические средства, функции.

### GRAPHIC DESIGN IN THE STRUCTURE OF VISUAL COMMUNICATION

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

The relevance of this problem is determined by the contradiction between the wide use in visual communication of artistic and graphic means and insufficient scientific understanding of the features of graphic design as a structural component of visual communication. The purpose of this article is to define the functions and tools of graphic design in the structure of visual communication. Using the method of structural and functional analysis, the work identifies graphic tools functioning in mass channels of visual communication; they also form the basis of corporate and visual communication media. Moreover, the author defines the application areas, functional types and media of graphic means of visual communication.

**Keywords:** visual communication, graphic design, artistic and graphic tools, functions.

Современные коммуникационные процессы становятся объектом исследования ученых различных научных дисциплин: культурологии, психологии коммуникаций, коммуникологии, медиалогии, семиотики.

В. Б. Гухман рассматривает информацию в философском аспекте как основание коммуникации, исследуя информационные процессы, связанные с кодированием, передачей, приемом информации и ее декодированием [2].

Монография Н. Б. Кирилловой посвящена исследованию различных аспектов медиакоммуникации: становление медиакультуры и развитие медиафилософии, особенности коммуникативных процессов в виртуальном пространстве, в печати, в экранных искусствах, возникновение информационных войн как геополитическая проблема [4]. В целом ряде других научных работ, посвященных медиакоммуникации, актуализируется семиотический подход к исследованию коммуникации.

Ф. И. Шарков исследует типы, виды, формы и модели коммуникации, коммуникативные процессы, средства и язык коммуникации. Автор, определяя сущность и особенности межличностных, специализированных и массовых коммуникаций, в общей структуре коммуникаций выделяет визуальные и электронные интерактивные коммуникации [6].

Визуальной коммуникации в современном мире принадлежит доминантная роль в развертывании глобальных коммуникационных процессов в силу целого ряда факторов:

1. Широкое использование в мировой практике международного визуального языка: пиктографических знаков-символов, фирменных и товарных знаков, логотипов.

2. Динамичное развитие и широкий охват населения цифровыми технологиями, распространение глобальной сети Интернет, мобильной связи, телекоммуникаций.

3. Изменение принципов и условий восприятия и переработки информации: широкое распространение визуализации информации, ускорение и динамизм ее восприятия, развитие рекламы, клиповой культуры.

Для понимания сущности визуализации можно сослаться на ее определение, данное нами ранее: «*Визуализацию* мы будем понимать, во-первых, как представление информации в зрительно воспринимаемой форме, во-вторых, как специфическое кодирование информации с помощью художественно-изобразительных средств, в-третьих, как метод образной обработки информации в визуальных искусствах» [3, с. 36]. Если мы рассматриваем визуализацию информации как глобальный процесс и тенденцию развития многих видов и каналов коммуникации, то неминуемо должны выделить в структуре коммуникации ее особый вид – визуальную коммуникацию как специфическую многофункциональную и полисубъектную сферу деятельности художников, дизайнеров, архитекторов, рекламистов, мастеров декоративно-прикладного искусства и т. п.

Определив и выделив в структуре коммуникации специфический вид, каким является визуальная коммуникация, в соответствии со структурно-функциональным подходом мы должны обратиться к структуре самой визуальной коммуникации и выявить назначение, функции и средства графического дизайна в коммуникативных процессах.

«Под *визуальной коммуникацией* мы будем понимать перманентное информационное воздействие в визуально-образной форме, которое осуществляется средствами массовой информации, средовыми и корпоративными носителями информации, образующими материально-духовное и предметно-знаковое окружение» [3, с. 34].

В структуре визуальной коммуникации, в первую очередь, необходимо рассмотреть печатные и электронные массовые каналы распространения информации: прессу, телевидение, Интернет, рекламу и маркетинговые коммуникации (табл. 1). Все они в соответствии с тенденцией визуализации информации активно используют средства графического дизайна. Пресса широко оперирует типографикой, которую в данном случае будем понимать в широком смысле – как совокупность художественно-графических средств полиграфии в отличие от узкоспециализированной трактовки типографики как печатного текстового набора. Телевиде-

ние и Интернет широко используют медиаграфику: электронные баннеры, графические заставки, инфографику и пиктографию. В рекламе используется целый набор художественно-графических средств для создания визуальных рекламных образов. Массовые каналы визуальной коммуникации преимущественно выполняют функцию актуализации информации, поскольку сообщают последние новости, события, факты, а ретроспективную информацию актуализируют для современного осмысления.

**Таблица 1 – Графический дизайн в структуре массовых каналов визуальной коммуникации**

<b>Тип каналов коммуникации</b>	<b>Виды каналов</b>	<b>Средства графического дизайна</b>
<b>Массовые каналы визуальной коммуникации</b>	Пресса	Типографика как совокупность художественно-графических средств в полиграфии
	Телевидение	Медиаграфика (графические заставки, инфографика, знаки-символы и т. п.)
	Интернет	Графические средства веб-дизайна (электронные баннеры, инфографика, айдентика)
	Реклама и маркетинговые коммуникации	Графические средства рекламы (баннеры, айдентика, фирменный стиль, бренд)

Кроме массовых каналов в структуре визуальной коммуникации важная роль отводится средовым и корпоративным каналам (табл. 2). Средовые носители визуальной коммуникации создают архитектурно-художественный облик города и других поселений. Среди этих компонентов архитектура представляет смыслообразующую и формообразующую основу визуальной среды. Монументальное искусство, так же как и архитектура, обладает мощным визуально-коммуникативным потенциалом в трансляции идей, общественных идеалов, эстетических ценностей. Декоративно-прикладное искусство и ландшафтный дизайн, выполняя преимущественно декоративную функцию, тем не менее служат целям визуальной коммуникации в плане формирования эстетических вкусов. Объекты городского предметного дизайна создают в архитектурно-художественной среде визуальные акценты, наделенные определенными художественными смыслами.

**Таблица 2 – Графический дизайн в структуре средовых и корпоративных каналов визуальной коммуникации**

<b>Тип каналов коммуникации</b>	<b>Виды носителей</b>	<b>Функции</b>
<b>Средовые каналы визуальной коммуникации</b>	Архитектура	Функция консенсуса городского сообщества
	Монументальное искусство	
	Декоративно-прикладное искусство	
	Ландшафтный дизайн	
	Городской предметный дизайн	
	<b>Графический дизайн:</b>	Функция навигации и ориентации
	Пиктография	
	Наружная реклама	
Указатели, вывески		
<b>Корпоративные каналы визуальной коммуникации</b>	Фирменный стиль	Функция идентификации
	Графическая реклама	
	Выставки	
	Графические комплексы	

Вся эта перечисленная группа компонентов визуальной коммуникации выполняет функцию консенсуса, духовного объединения городского сообщества на основе ценностей и идеалов, отраженных в архитектурной стилистике, в памятниках истории и культуры, в традициях городского сообщества.

Другая группа средовых носителей визуальной коммуникации непосредственно связана с графическим дизайном: пиктография, указатели и вывески, наружная реклама. Эти компоненты выполняют функцию навигации и ориентации в городской среде.

Кроме массовых медийных и средовых каналов в структуре визуальной коммуникации особое место занимают корпоративные носители, которые отражают информацию о предприятиях, учреждениях, организациях, фирмах. Среди этих носителей – фирменные и товарные знаки, фирменный стиль, рекламные буклеты и проспекты, выставочные экспозиции и музеи предприятий, графические комплексы для проведения презентаций, форумов и других массовых акций и мероприятий. Ведущей

функцией этих носителей визуальной коммуникации становится функция идентификации, узнаваемости данных организаций и отражение их миссии, стратегических намерений, специфики и характера деятельности.

Функции различных носителей визуальной коммуникации реализуются с помощью художественно-графических средств (табл. 3). Для их систематизации использованы три основных параметра: области применения графических средств, функциональные виды графики, носители графических средств. Функции графического дизайна реализуются в основных областях его применения: в визуальной информации, в визуальной идентификации, в рекламе, в полиграфии, в электронных медиа. В свою очередь, в каждой из этих областей используются различные функциональные виды графики. Визуальная информация осуществляется преимущественно с помощью инфографики [5], визуальная идентификация – с помощью имиджевой графики, в рекламе применяется свой набор графических средств, в полиграфии – типографика как совокупность художественно-графических средств, в электронных медиа – медийная графика.

В соответствии с областями применения и функциональными видами графики определяются носители визуальной коммуникации, которые предстают в специфических формах: пиктограммах, эмблемах, логотипах [1], баннерах, веб-сайтах и т. п.

**Таблица 3 – Графические средства визуальной коммуникации**

<b>Области применения графических средств</b>	<b>Функциональные виды графических средств</b>	<b>Носители графических средств</b>
Визуальная информация	Инфографика	Пиктограммы, указатели, афиши, схемы, диаграммы и т. п.
Визуальная идентификация	Имиджевая графика	Эмблемы, гербы, логотипы, фирменный стиль
Визуальная реклама	Рекламная графика	Баннеры, постеры, лайт-боксы и т. п.
Полиграфическое производство	Типографика как совокупность художественно-графических средств в полиграфии	Журналы, каталоги, буклеты, проспекты, брошюры, упаковка и т. п.
Электронные медиа	Медийная графика	Веб-сайты, телевизионные заставки, инфографика, знаки-символы и т. п.

На основании проведенного анализа можно сделать следующие выводы:

1. Визуальная коммуникация обладает большими возможностями в формировании художественного и информационного пространства, в проектировании визуально-знаковых сообщений для формирования ценностных ориентаций на основе визуализации информации и ее эффективного восприятия.

2. Графическому дизайну принадлежит доминантная роль в визуальной коммуникации за счет реализации функций навигации, информации, идентификации.

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

### **Литература**

1. Безрукова Е. А., Елисеенков Г. С., Мхитарян Г. Ю. Проектирование: графическая символика: учеб. пособие. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2019. – 141 с.: ил.
2. Гухман В. Б. Философия информации: монография. – 2-е изд., доп. и перераб. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2018. – 311 с.: ил., табл.
3. Елисеенков Г. С., Мхитарян Г. Ю. Дизайн-проектирование: учеб. пособие. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2016. – 150 с.: ил.
4. Кириллова Н. Б. Медиалогия: монография. – 2-е изд., стер. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2018. – 420 с.: табл.
5. Крам Р. Инфографика. Визуальное представление данных. – СПб.: Питер, 2015. – 384 с.: ил.
6. Шарков Ф. И. Коммуникология: основы теории коммуникации: учебник. – 4-е изд. – М.: Издательско-торговая корпорация «Дашков и К<sup>о</sup>», 2018. – 488 с.: ил.

### **References**

1. Bezrukova E. A., Eliseyevkov G. S., Mkhitaryan G. Yu. Proyektirovaniye: graficheskaya simvolika: ucheb. posobiye. – Kemerovo: Kemerov. gos. in-t kul'tury, 2019. – 141 s.: il.
2. Gukhman V. B. Filosofiya informatsii: monografiya. – 2-e izd., dop. i pererab. – M.; Berlin: Direkt-Media, 2018. – 311 s.: il., tabl.

3. Eliseyenko G. S., Mkhitaryan G. Yu. Dizayn-proyektirovaniye: ucheb. posobiye. – Kemerovo: Kemerov. gos. in-t kul'tury, 2016. – 150 s.: il.
4. Kirillova N. B. Medialogiya: monografiya. – 2-e izd., ster. – M.; Berlin: Direkt-Media, 2018. – 420 s.: tabl.
5. Kram R. Infografika. Vizual'noye predstavleniye dannykh. – SPb.: Piter, 2015. – 384 s.: il.
6. Sharkov F. I. Kommunikologiya: osnovy teorii kommunikatsii: uchebnik. – 4-e izd. – M.: Izdatel'sko-torgovaya korporatsiya «Dashkov i K°», 2018. – 488 s.: il.

УДК 74.01

## АЛОГИЗМ В ДИЗАЙНЕ КАК ПРИЕМ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ

*Алексеев Андрей Геннадьевич*, доцент кафедры дизайна, ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, РФ). E-mail: [Alek-seev@mail.ru](mailto:Alek-seev@mail.ru)

В данной статье речь идет о периодически возникающих кризисных моментах в дизайне, связанных с сознательным нарушением норм создания гармоничного визуально-художественного образа. В статье приводятся сравнительные примеры, основанные на поиске новых дизайнерских решений, ломающих стереотипы. Проводится анализ положительных и отрицательных сторон подобных проявлений бунтарства как в изобразительном искусстве, так и в дизайне.

Данная статья – попытка выяснить причины возникновения явлений в дизайне, связанных с намеренным нарушением законов восприятия художественного образа.

**Ключевые слова:** эпатаж, мудборд, алогизм, дивергентное мышление, конвергентное мышление.

## ALOGIZM IN DESIGN AS A METHOD OF EMOTIONAL AND PSYCHOLOGICAL IMPACT

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

The article deals with periodically emerging crisis in design associated with a deliberate violation of the norms for creating a harmonious visual and artistic image. The article provides comparative examples based on the search for new design solutions that break stereotypes. The author analyses the positive and negative aspects of such rebelliousness both in the visual arts and in design.

The author attempts to find out the reasons for appearing such phenomena in design associated with deliberate violation of the perception laws of an artistic image.

**Keywords:** epatage, mood Board, alogism, divergent thinking, convergent thinking.

Долгая успешная профессиональная деятельность, во многом основанная на проверенных временем константах, которые необходимо соблюдать для того, чтобы всегда добиваться гарантированного успеха, зачастую приводит к творческому истощению, причиной которого может стать отсутствие новизны и возбуждающей непредсказуемости в творческом процессе. Для кого-то подобное состояние может стать первым предвестником угасающего потенциала, другие же, не смирившись с происходящим, пытаются найти нечто новое, прибегая к приемам, не всегда вызывающим понимание и одобрение со стороны коллег и окружающих. Одним из таких приемов в разных видах деятельности можно назвать алогизм.

Исследователи, изучавшие понятие «алогизм», по-разному трактуют этот термин. Например, алогизмом, по определению В. П. Москвина, является «несоответствие смысла речи реальному положению дел, ложность выраженных, вытекающих из нее или подразумеваемых в ней утверждений, возникающая в результате нарушения законов логики» [1, с. 101]. Существует множество других определений, но их объединяет то, что при алогизме нарушаются законы логики, причем подобные нарушения могут быть как случайными, так и намеренными.

Вместе с тем, алогизм как нарушение логических связей часто проявляется в искусстве для преднамеренного показа противоречий, для демонстрации точки зрения автора.

Показательным примером можно считать появление направления в живописи, в 1913 году впервые обозначенное К. С. Малевичем «заумным (или кубофутуристическим) реализмом». Художник позднее вспоминал: «Специально были писаны “алогические картины” против логики

общества». Самая известная алогическая работа Малевича – «Корова и скрипка» (рис. 1), на обороте которой имеется авторская надпись: «...момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудком» [2].

К. С. Малевич называл свой тогдашний стиль живописи «алогизм», объясняя его протестом против мещанской логики. Он соединял несовместимые друг с другом предметы, как, например, в картине «Композиция с Джокондой (Частичное затмение в Москве)», состоявшей из репродукции «Джоконды» Леонардо да Винчи, грубо перечеркнутой черным цветом, и приклеенного газетного объявления о продаже квартиры; или в картине «Корова и скрипка», написанной на полке этажерки. Таким образом он бросал вызов всем понятиям о красоте, ценности произведений искусства, всем принципам художественного творчества [2].

Алогизм был для авангардистов ступенью, которая позволила заниматься более серьезными вещами, вроде исследований цветовой плоскости, линий, их соотношения друг с другом, – то есть выйти уже в чисто художественную сферу и не быть зависимыми от традиционных жанров.

Параллельно с алогизмом в живописи, в поэзии развивается такое явление, как «заумь». Художники же часто были и поэтами.

Принцип заумной поэзии – соединение в поэтические строки слов, лишенных логики и рифмы, но не лишенных ритма. Этот метод позволял поэтам выявить самую суть слова, звука, заострить внимание на изображении буквы или слова, так же как художники-беспредметники заостряли внимание на цвете и форме. Таким образом, и те и другие входили в глубинную основу речи, звука, цвета и изображения, преодолевая академическую замысленность взгляда художников.

Так же они занимались звуками: в частности, у В. С. Кандинского была целая теория соответствия цвета и звука. Вообще художники того времени хотели создать синтетическое искусство, соединить вместе различные искусства.

Подобные явления синтеза искусств изучаются и в современных школах дизайна. К примеру, в миланской школе дизайна Scuola Poltechnca di Design одним из упражнений обучающей программы магистратуры коммуникативного дизайна является создание графической интерпретации известных музыкальных произведений. При помощи абстрактных изображений, в основе которых лежит применение геометрических фигур различных цветов, комбинируется последовательный ряд изображений, выражающих, по мнению автора, гармонию той или иной звуковой ком-

позиции. На рис. 2 мы видим пример графической интерпретации одного из музыкальных произведений французского композитора Клода Дебюсси. Подобные упражнения вырабатывают у дизайнера способность сопоставлять и анализировать разные уровни и контексты получения нескольких видов информации.

Аналитическое мышление также предполагает способность осуществлять логический анализ и синтезировать информацию. Оно обнаруживает наличие логики в действиях. И когда в дальнейшем дизайнер создает свои проекты, он может создавать визуальные образы даже на основе информации, абсолютно не имеющей никакой зрительной основы. Подобный подход позволяет в дальнейшем охватить более широкий спектр аудитории, необходимой для привлечения внимания к тому или иному объекту. Ведь именно максимальный учет психологии наибольшего числа людей так важен для коммерчески успешного дизайна.

И если в изобразительном искусстве подобные проявления оригинальности, идущие вразрез с общим пониманием прекрасного, могут быть восприняты неоднозначно, наделать много шума, а после стать всемирно известными произведениями искусства, создавая целые направления, как в примере с русскими авангардистами, то в проектировании объектов дизайна такие эксперименты могут сыграть злую шутку. Дизайн – сфера глубоко утилитарная, в основе которой лежат достаточно прагматичные суждения, поскольку любой дизайн имеет своего заказчика. Нельзя спроектировать объект с непонятной тектоникой формы только потому, что так захотелось самому автору. Каждый дизайн-проект должен продаваться, а следовательно, иметь четкую целевую аудиторию. Если вы проектируете объект для зрелого человека, с определенными привычками, возрастом, полом и прочими личностными характеристиками, то вы должны прежде составить его психологический портрет, определить его предпочтения и образ жизни. Предмет, необходимый для зрелого состоятельного мужчины и его маленькой дочки, может различаться по всем объективным характеристикам. Различны будут цвета, размер, форма, используемые материалы и многое другое. Соответственно дизайн, в отличие от изобразительного искусства, сфера деятельности, имеющая четкие параметры проектирования, начинающиеся на самых ранних этапах разработки проекта. Для того чтобы точно определить свою целевую группу, современные дизайнеры даже создают мудборды, в которых, при помощи коллажа из различных изображений, создается приблизительный образ человека, для которого в дальнейшем проектируется изделие [3, с. 233].

Исходя из вышесказанного, довольно странно смотрятся современные проявления дизайнерской мысли. Ведь эпатирование публики может быть полезно для сферы рекламы и PR. Но иногда мы видим проектирование логотипов от известной компании, художественная составляющая которых вызывает массу вопросов, поскольку выглядит так, словно объект разрабатывался непрофессиональными дизайнерами. На рис. 3 мы видим один из таких примеров. Проблема в том, что в этих логотипах нарочито нарушены все принципы дизайн-проектирования. Абсолютно не гармонизированные цвета соседствуют с шрифтами, которые изогнуты настолько, что их невозможно прочитать. Использование теней и градиентов, намеренно поставленных в те места, где они не оттеняют и не создают богатство цветовой гармонии, где их присутствие полностью разрушает целостность образа логотипа. Но эти логотипы были разработаны профессионалами и были проданы за немалые деньги. Смысл в том, что заключение договора с компанией на разработку дизайна логотипа, по которому заказчик отдает фиксированную стоимость, означает, что по итогу сотрудничества он получает конечный продукт абсолютно вслепую, не имея возможности на дальнейшее внесение правок. И, судя по количеству подобных изображений, выложенных на сайте компании, эти логотипы заказывают с определенной периодичностью, но многие заказчики после получения логотипа отказываются от дальнейшего его использования.

Создание подобной продукции командой профессионалов с целью дальнейшей продажи объяснить сложно. Но появление проектов, нарушающих основные правила логики, композиции и цвета, периодически можно наблюдать. Дело в том, что мышление людей, связанных с изобразительным искусством, является дивергентным (творческим) [3, с. 232]. Подобное мышление предполагает большое количество вариантов решения любой поставленной задачи. И напряженная работа, в основе которой лежит следование определенным правилам, приемлемым для людей с прямолинейным конвергентным мышлением, приводит творческих людей к психологическому напряжению. Поэтому часто студенты, в свободное время, создают деструктивные проекты, смыслом которых является эмоциональная разрядка. На рис. 4 мы видим один из примеров шуточного логотипа, созданного как раз с этой целью.

И. Чашник, ученик К. Малевича, говорил о философии своего наставника следующее: «конструкция супрематических построений есть те чертежи, по которым строятся и слагаются формы утилитарных организ-

мов, отсюда всякий супрематический проект есть супрематизм, выведенный в утилитарность» (см.: [4]). Исходя из данного высказывания становится ясно, что целью абстракционистов не был эпатаж. Смелые работы художников – это именно поиск новых форм выражения.

В определенной мере можно утверждать, что в основе супрематизма лежит утилитарная основа, которая не всем была понятна в начале прошлого века. Но можно предположить, что принципы абстрактного искусства заложили зерно развития дизайна, поскольку, уходя от реалистичности, открыли новую гамму средств выражения изобразительного материала. К сожалению, проявления алогизма в работах современных дизайнеров основаны на обычном эпатировании публики и не содержат в себе ни глубокого философского смысла, ни утилитарной составляющей.

### Литература

1. Москвин В. П. Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. Терминологический словарь. – Ростов-н/Д.: Феникс, 2007. – 940 с.
2. Энциклопедия русского авангарда. – URL: <http://rusavangard.ru/online/history/alogizm/>
3. Алексеев А. Г. Влияние предпроектного мудборд-анализа на формирование аналитического мышления будущего специалиста в области дизайн-проектирования // Вестник Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 46. – С. 232–237.
4. Горячева Т. Театральная концепция Уновиса на фоне современной сценографии // Малевич. Классический авангард. – Витебск, 1998. – С. 45–57.

### References

1. Moskvin V. P. Vyrazitel'nyye sredstva sovremennoy russkoy rechi. Tropu i figury. Terminologicheskiy slovar'. – Rostov-n/D.: Feniks, 2007. – 940 s.
2. Entsiklopediya russkogo avangarda. – URL: <http://rusavangard.ru/online/history/alogizm/>
3. Alekseyev A. G. Vliyaniye predproyektnogo mudbord-analiza na formirovaniye analiticheskogo myshleniya budushchego spetsialista v oblasti dizayn-proyektirovaniya // Vestnik Kemerov. gos. un-ta kul'tury i iskusstv. – 2019. – № 46. – S. 232–237.
4. Goryacheva T. Teatral'naya kontseptsiya Unovisa na fone sovremennoy stsenografii // Malevich. Klassicheskiy avangard. – Vitebsk, 1998. – S. 45–57.

## ДИЗАЙН В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ РЕГИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

*Черданцева Алена Александровна*, кандидат технических наук, доцент кафедры дизайна, ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, РФ). E-mail: cherdanceva\_aa@mail.ru

Дизайн семиотического пространства, общего смыслового поля и маркеров – социально важных для региона, посредством визуального компонента, является необходимым условием формирования региональной идентичности. Формирование региональной идентичности является на сегодняшний день важнейшей задачей региона. В статье рассмотрены мнения ряда исследователей о понятии региональной идентичности и его компонентах. Акцент направлен на рассмотрение региональной идентичности как некоего социального конструкта, и, как следствие, – возможности конструирования его стихийно под воздействием среды обитания и происходящих событий. И важное значение в этом имеет аспект восприятия жителями своей территории через создание образа региона, положительного имиджа (бренда). Использование в дизайне региональных символов и значений, изображений и фотографий, передающих пейзажи местной природы, также способствует укреплению имиджа региона, продвижению его бренда, формируя региональную идентичность граждан.

**Ключевые слова:** идентичность, региональная идентичность, бренд, дизайн.

## DESIGN IN THE CONTEXT OF FORMING REGIONAL IDENTITY

*Alena Al. Cherdantseva*, Candidate in Technical Sciences, Associate Professor, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: cherdanceva\_aa@mail.ru

Design of a semiotic space, a common semantic field and markers is a necessary condition for forming regional identity through visual component and socially important for the region. Forming regional identity is the most important task of the region today. The article examines the views of the researchers on the concept of regional identity and its constituent components.

Moreover, the author considers the issues of regional identity as a kind of social construct; and the possibility of constructing it spontaneously under the influence of the environment and current events.

The aspect of perceiving the territory by the citizens through creating an image of the region, a positive brand is considered as very important. Using regional symbols and meanings, images and photographs depicting the landscapes of local nature also strengthens the image of the region, promoting its brand, forming the regional identity of citizens.

**Keywords:** identity, regional identity, brand, design.

Проблема региональной идентичности является особо актуальной для Сибирского региона в связи с разным этническим ее населением. Особо актуальной эта тема становится во время кризисных ситуаций в регионе, следствием которых является трансформация ценностей в обществе и отток населения, что в комплексе влияет на развитие региона в целом и, как следствие, на региональную идентичность.

Первые упоминания понятия идентичности появились в рамках философской науки, перейдя впоследствии в область психологии и психоанализа (З. Фрейд, У. Джеймс). Основоположителем научного направления изучения идентичности стал Э. Эриксон в 1960-е годы. Он дал определение идентичности «как осознаваемое отношение субъекта к различным сферам его жизни, при этом это отношение является рефлекслируемым» (см.: [3]). К концу 70-х годов этот термин прочно укрепляется в гуманитарных науках (социология, политология, география, культурология, психология, этнология). И сложность этого понятия кроется в его междисциплинарной природе. Социологи представляют идентичность как механизм взаимодействия индивида с социальным пространством, как определенную роль или совокупность ролей, как личностную режиссуру и проектирование собственного «имиджа» в глазах окружения. В культурологии «идентичность» преобразуется в культурную идентификацию как необходимость человека в связях с определенной культурой либо культурными явлениями, а в этнологии идентичность отождествляется с национальностью и народностью, формирующими ценностные отношения человека. На сегодняшний день в обиходе исследователей используются понятия личностной, культурной, городской, политической, национальной, этнической, региональной, корпоративной и других идентичностей.

В настоящее время все больше исследователей проявляют интерес к проблеме региональной идентичности. Они рассматривают это понятие

с разных позиций, расставляют различные акценты, вкладывая свой смысл в это понятие, основываясь на личном опыте и восприятии. О. Я. Киричек отмечает в своих работах, что «региональная идентичность сочетает аспекты внешнего пространственного развития и бытия личности и аспекты внутреннего пространства развития человека, определяемого, как “местный патриотизм”» [6]. О. Я. Киричек дала следующее определение понятия региональной идентичности – «это аспект социальной идентичности, соединяющий разумные и чувственные представления и переживания личности о взаимосвязи с регионом и той общностью, которая там проживает» [6].

К. Е. Тумакова пишет: «региональная идентичность – это чувство принадлежности к своему региону, представляющее собой социокультурный феномен, основанный на объективных социальных свойствах и особенностях региона (исторических, политических, экономических, культурных, его роли в общегосударственном историческом процессе и т. д.)» [9]. Также К. Е. Тумакова рассматривает региональную идентичность с позиций социологического анализа: «региональная идентичность, будучи эмоционально-ценностным восприятием региона и осознанием своей принадлежности к конкретному региональному социуму, в деятельностном плане является результирующей когнитивного, ценностного и эмоционального процесса самоотождествления индивида с региональным сообществом, формируя определенный тип поведения субъекта» [9]. А. И. Бредихин считает, что «региональная идентичность – это мысли и чувства субъекта относительно региона, которые формируют территориальную принадлежность индивида» [1].

Е. В. Головнева предлагает рассматривать региональную идентичность как особую форму коллективной идентичности, выделяя ее особенности и структурные компоненты. Е. В. Головнева пишет в своих работах, «что данный подход позволит определить условия формирования и трансформации региональных идентичностей в контексте социодинамики региональных культур. Такой подход акцентирует внимание на том, что идентичность — это нечто такое, что может выбираться, что может быть сконструировано и чем можно манипулировать» [4]. Е. В. Головнева, опираясь на свои исследования, выделяет важные компоненты региональной идентичности. *Когнитивный компонент*, который представляет собой сформированный образ своего региона, региональной культуры. Созданный целенаправленно, такой образ определяется как имидж региона, который выступает в качестве инструмента преобразования социаль-

ной реальности [4]. *Ценностный компонент* включает связь человека с местом его проживания, культурные ценности. *Эмоциональный компонент* включает в себя стереотипы эмоционального поведения жителей региона в конкретных ситуациях, эмоциональную привязанность человека к определенному месту (родина, родительский дом, любимый сквер и т. д.). *Регулятивный компонент* включает в себя способы поведения, ритуалы, праздничные мероприятия [4].

Изучение результатов аналогичных исследований других авторов показал, что многие факторы, составляющие структуру региональной идентичности, пересекаются между собой. Например, у каждого присутствует эмоциональная и ценностная составляющая. С. Гурин отмечает: «в идентичности преобладает ценностная составляющая. Человек отождествляет себя с другими людьми в контексте каких-либо идей, религии, языка» [5]. Исследователь Е. Ф. Серебренникова в своей работе пишет: «Оценочность и ценностные характеристики осознаются в настоящее время как фундаментальные характеристики универсума бытия человека и общества» [8]. Можно предположить, что региональная идентичность может выступать как некий конструкт, выстраиваемый обществом дискурсивно и формирующийся через социализацию. И в этом огромную роль играет создание образа региона и формирование его имиджа, трансляция культурных традиций с помощью современных медиаресурсов и коммуникативного пространства в сети Интернет.

В современных условиях огромную роль играют визуальные каналы коммуникации. Интернет-пространство, новейшие технологии визуального документирования делают социально важные маркеры идентичности доступными для большого количества людей, формируя их конкретными и наглядными.

В современном информационном обществе, в условиях колоссального потока информации, большая часть которой представлена в неявном виде, дизайнеры являются «прирожденными синтезаторами информации, всегда занимавшими уникальное положение между миром замысла, образа и его материализацией» [5]. Н. В. Воронов считает, что «дизайн – это проектирование материальных объектов и жизненных ситуаций на основе метода компоновки при необходимом использовании данных науки с целью придания результатам проектирования эстетических качеств и оптимизации их взаимодействия с человеком и обществом» [2]. «Дизайн, с одной стороны, формирует предметную среду, а с другой – задает отношение человека к этой среде, используя художественные и материаль-

ные формы прошлого» [2]. Эта историческая рефлексия способствует проникновению проектного сознания в традиционные слои культуры и ставит дизайн в рамки мифопоэтических, природных, социокультурных и прочих аспектов исторического бытия [10]. В то же время, обращение к художественному наследию в дизайне позволяет формировать представление о культуре региона, его месте в отечественной истории.

Создание образа региона (брендинг), процесс осознанного и целенаправленного формирования имиджа имеет как социальный, так и экономический аспект. Это позволит привлечь инвестиции, предприятия, партнеров, новых жителей и туристов в регион за счет установления с ними долгосрочных связей на основе целостного и эмоционально окрашенного представления о регионе [11].

Способы визуализации образов региона весьма разнообразны – это гербы, эмблемы, карты, схемы, картины, буклеты, справочники, книги, фотографии, видео, календари, почтовые открытки, конверты, разнообразные сувениры и т. п. Визуальные, изобразительные символы, используемые при позиционировании региона, можно разделить на группы: символы, связанные с вербальным смыслом сообщения, абстрактные символы, символы-персонажи, цветовые символы.

В основе брендинга территории лежит идея ее уникальности, через акцентацию уникальных особенностей региона (география, природный и культурный ландшафт). Бренд строится на многообразии элементов, которые ассоциируются с этим местом. Е. В. Головневой в 2018 году были проведены исследования, посвященные Сибирскому региону, методом опроса местных жителей и представителей других регионов страны [4]. Среди ассоциаций, возникающих у современных респондентов при слове «Сибирь», по частоте упоминаний лидируют следующие: холод (51 % ответивших), снег (32 %), зима (31 %), медведи (30 %), обширная территория (27 %), Ермак (25 %), природные богатства (22 %), тайга (20 %), лес (18 %), ссылка (16 %), Родина (15 %).

Ассоциативная связь Сибири и холода, тайги и диких животных (медведь, волк), природных богатств (уголь) является очевидной. Визуальный образ Сибири как «страны холодов» оказывается довольно устойчивым: сугробы, не до конца расчищенные улицы, метель и пронизывающий ветер, прохожие с поднятыми воротниками, «белые склоны с траурной каймой», тянущиеся без конца холодные туманы, «снежной глади-целина» [4]. Не случайно дизайнеры из г. Новокузнецка Владимир Черепанов и Евгений Старостенко в 2012 году предложили концепт со-

временного бренда «I am Siberian», включающего графическую снежинку в бело-синей цветовой гамме. Дизайнеры оказались одними из первых, кто не отрицал стереотипы о Сибири как о диком и морозном месте, а, наоборот, активно их продвигал. Холод, елки, медведи и валенки формируют систему визуальных координат регионального бренда.

Ассоциация Сибири и тайги – также достаточно успешно используется в современном дизайне. Региональный бренд одежды и аксессуаров «MySiberia», с авторскими оригинальными принтами – изображениями местной фауны, был основан в 2014 году Вячеславом Шуклиным. Слоган бренда – «Мы из Сибири и гордимся этим!». Этот бренд пользуется большой популярностью среди молодежи не только Сибирского региона и ценится за качество и уникальный дизайн [7].

Кроме климатических условий, флоры и фауны, уникальность Сибирского региона заключается в богатстве природных ископаемых. Например, Кузбасс – крупнейший из действующих каменноугольный бассейн страны. Преобладающей ассоциацией, связанной с Кузбассом, является – уголь. Использование в качестве материала для изготовления сувенирно-имиджевой продукции кусочков угля с росписью или рисунком, или в виде скульптуры – один из основных видов рекламной продукции Кузбасса.

Сибирь входит в число красивейших в природном отношении регионов, что делает его достаточно привлекательным для туристов всего мира. Использование изображений и фотографий местной природы в дизайне образов региона также способствует укреплению имиджа региона, продвижению его бренда, формируя региональную идентичность граждан. И тут ключевое значение имеет понимание и принятие бренда населением. Так как именно то, что знают о своей территории жители, и будет знать окружающий мир.

Формирование региональной идентичности конструированием семиотического пространства, общего смыслового поля и маркеров, социально важных для региона, посредством визуального компонента является необходимым условием. Региональный знак представляет собой важный компонент идентичности благодаря культурно-историческим значениям и вложенному в него смыслу. Использование в дизайне региональных символов и значений способствует объединению прошлого, настоящего и будущего региона, позволит отобразить культурно-значимые объекты как в предметной среде, так и в виртуальном пространстве, позиционируя регион на национальном и международном уровне.

## Литература

1. Бредихин А. И. Проявление региональной идентичности в лояльности к услугам предприятий досугового питания: итоги качественного исследования // Проблемы гражданской и региональной идентичности в современной России: сб. науч. тр. – Ульяновск, 2015. – С. 43–46.
2. Воронов Н. В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна: в 2 т. Т. 2. – М.: Союз дизайнеров России, 2001. – 392 с.
3. Головин С. Ю. Словарь практического психолога [Электронный ресурс]. – Минск: Харвест, 1998. – 800 с. – URL: <https://www.psyoffice.ru/5-psychology-755.htm>
4. Головнева Е. В. Конструирование региональной идентичности в современной культуре: дис. ... д-ра филос. наук / ФГБОУ ВО «Омский государственный педагогический университет». – Омск, 2018. – 339 с.
5. Гурин С. Идентичность [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.toros.ru/article/6727> (дата обращения: 29. 09. 2015).
6. Киричек О. Я. Преподаватель XXI века // Изучение психологических особенностей региональной идентичности личности. – 2011. – № 4. – С. 153–163.
7. Сибирь как бренд. Блог [Электронный ресурс]: Электронный портал. – URL: <https://sibnovosti.ru/society/335228-sibir-kak-brend>
8. Серебренникова Е. Ф. Этносемиотика как способ лингвистического аксиологического анализа // Лингвистика и аксиология: этносемиотика ценностных смыслов: кол. монография. – М.: ТЕЗАУРУС, 2011. – С. 4–9.
9. Тумакова К. Е. Социальные факторы формирования региональной идентичности в условиях современной России: автореф. дис. ... канд. социолог. наук (16. 09. 2011) / Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева». – Пенза, 2011. – 25 с.
10. Хомякова И. В. Стратегии регионального дизайна // Регионология. – 2010. – № 1. – С. 258–266.
11. Черданцева А. А., Буланова В. В. Рекламно-имиджевая продукция как фактор формирования региональной идентичности // Культурные инициативы: материалы 52 Всерос. с междунар. участием науч. конф. молодых исследователей (Челябинск, 16 апр. 2020 г.). – Челябинск: ЧГИК, 2020. – 354 с.

## References

1. Bredikhin A. I. Proyavleniye regional'noy identichnosti v loyal'nosti k uslugam predpriyatiy dosugovogo pitaniya: itogi kachestvennogo issledovaniya // Problemy grazhdanskoy i regional'noy identichnosti v sovremennoy Rossii: sb. nauch. tr. – Ul'yanovsk, 2015. – S. 43–46.
2. Voronov H. V. Rossiyskiy dizayn. Ocherki istorii otechestvennogo dizayna: v 2 t. T. 2. – M.: Soyuz dizaynerov Rossii, 2001. – 392 s.
3. Golovin S. Yu. Slovar' prakticheskogo psikhologa [Elektronnyy resurs]. – Minsk: Kharvest, 1998. – 800 s. – URL: <https://www.psyoffice.ru/5-psychology-755.htm>
4. Golovneva E. V. Konstruirovaniye regional'noy identichnosti v sovremennoy kul'ture: dis. ... d-ra filos. nauk / FGBOU VO «Omskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet». – Omsk, 2018. – 339 s.
5. Gurin S. Identichnost' [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.topos.ru/article/6727> (data obrashcheniya: 29.09.2015).
6. Kirichek O. Ya. Prepodavatel' XXI veka // Izucheniye psikhologicheskikh osobennostey regional'noy identichnosti lichnosti. – 2011. – № 4. – S. 153–163.
7. Sibir' kak brend. Blog [Elektronnyy resurs]: Elektronnyy portal. – URL: <https://sibnovosti.ru/society/335228-sibir-kak-brend>
8. Serebrennikova E. F. Etnosemiometriya kak sposob lingvisticheskogo aksiologicheskogo analiza // Lingvistika i aksiologiya: etnosemiometriya tsennostnykh smyslov: kol. monografiya. – M.: TEZAVURUS, 2011. – S. 4–9.
9. Tumakova K. E. Sotsial'nyye faktory formirovaniya regional'noy identichnosti v usloviyakh sovremennoy Rossii: avtoref. dis. ... kand. sotsiolog. nauk (16.09.2011) / Gosudarstvennoye obrazovatel'noye uchrezhdeniye vysshego professional'nogo obrazovaniya «Mordovskiy gosudarstvennyy universitet im. N. P. Ogareva». – Penza, 2011. – 25 s.
10. Khomyakova I. V. Strategii regional'nogo dizayna // Regionologiya. – 2010. – № 1. – S. 258–266.
11. Cherdantseva A. A., Bulanova V. V. Reklamno-imidzhevaya produktsiya kak faktor formirovaniya regional'noy identichnosti // Kul'turnyye initsiativy: materialy 52 Vseros. s mezhdunar. uchastiyem nauch. konf. molodykh issledovateley (Chelyabinsk, 16 apr. 2020 g.). – Chelyabinsk: ChGIK, 2020. – 354 s.

## КАЛЛИГРАФИЯ. ЛЕТТЕРИНГ. ПРОЕКТНОЕ МЫШЛЕНИЕ

*Буханов Геннадий Владимирович*, старший преподаватель кафедры рекламы, связей с общественностью и дизайна, ФГБОУ ВО «Российский экономический университет имени Г. В. Плеханова». E-mail: bg22@yandex.ru

В статье рассматриваются каллиграфия, искусство красивого письма, формирование навыков построения рукописных форм шрифта, различие каллиграфии и леттеринга, европейская и славянская каллиграфия, формирование навыков проектного мышления посредством занятий каллиграфией и леттерингом, а также принципы проектного мышления и применение каллиграфии и леттеринга в проектах графического дизайна.

**Ключевые слова:** шрифт, каллиграфия, леттеринг, типографика, проектное мышление, дизайн, проектирование, графический дизайн, методы проектирования.

## CALLIGRAPHY. LETTERING. DESIGNING THINKING

*Gennady V. Boukhanov*, Senior Lecturer, Department of Advertising, Public Relations and Design, Plekhanov Russian University of Economics. E-mail: bg22@yandex.ru

Calligraphy, the art of beautiful writing, forming the skills for handwritten shapes of the font. The difference between calligraphy and lettering. European and Slavic calligraphy, forming the project thinking skills through calligraphy and lettering. Principles of design thinking. Applying calligraphy and lettering in graphic design projects.

**Keywords:** font, calligraphy, lettering, typography, design thinking, design, designing, graphic design, designing methods

*Каллиграфия – это музыка, только обращенная не к слуху, а к глазу.*  
*В. В. Лазурский*

В широком понимании каллиграфия – это искусство красивого письма. Некоторые словари обозначают ее как чистописание. Часто кал-

лиграфия воспринимается как обучение основам письменности в начальных классах или иероглифическая письменность восточных стран (китайская, японская, корейская, арабская каллиграфия).

Однако есть огромный пласт европейской каллиграфии, развивавшейся в русле греко-римского письма, на основе которой сформировалось книгопечатание и, соответственно, разрабатывались печатные шрифты латиницы.

Славянская каллиграфия имеет собственные традиции и достижения. Начиная со второй половины XVI века кириллические книжные почерки были взяты за основу при разработке шрифтов для первых русских печатных книг, и развитие этих типографических традиций происходило вплоть до XVIII века, до начала Петровских реформ [1].

Начало своего развития славянская каллиграфия черпает в уставе – наиболее ранней рукописной форме. Вертикальный ритм, высокая контрастность, монументальность образа, резкие формы, отсутствие строчных – составляющие выразительного образа устава. Среди палеографов и каллиграфов ведутся споры о рукописном или рисованном характере устава. Дело в том, что в период подъема интереса к славянской культуре в начале XX века известные художники (Билибин, Васнецов, Самокиш, Врубель, Зворыкин и другие) исполняют рисованные формы на основе ранних образцов славянской письменности (рис. 1). Тем не менее, опираясь на исследования российских специалистов (Олег Мацуев, Мария Скопина), можно утверждать о рукописной основе устава.

В связи с этими исследованиями можно говорить о новом, отличном от традиционного определении рукописности шрифта «один элемент – один штрих» [2].

«Письмо – способ изображения графем, при котором штрих является определяющим для создания формы, количество штрихов для каждого элемента знака ограничено и постоянно, а форма оказывается зависимой от инструмента письма» [3]. Это определение более точно определяет отличия рукописного характера письменности от рисованного, который мы называем леттерингом, где характер и форма графем слабо зависят от отдельного штриха и движения, а характер штрихов, создающих форму, нерегулярный.

Позже, в XIV веке, на основе устава формируется полуустав в различных вариациях, отличающийся наклоном, более динамическими пропорциями и большим контрастом, большим количеством надстрочных знаков, лигатур и вариативностью начертания форм букв. Полуустав вы-

тесняет устав в область исключительно торжественных текстов и акциденций. Скоропись, возникшая из полуустава в XIV–XV веках, применяется в бытовой, хозяйственной и дипломатической сферах. Она характеризуется мелким очком строчных букв, высокими выносными, большим количеством росчерков, лигатур, сокращений и надстрочных символов, крупными прописными. Округлость букв и мягкость начертаний, связность букв и светлость начертания, уникальность пластики каждого писца характерны для славянской скорописи. Ее влияние можно обнаружить в некоторых формах букв современных курсивов.

В ряду кириллических рукописных практик выделяется вязь – очень декоративный, обладающий связностью, большим количеством лигатур почерк, временами превращающийся в орнамент, почерк, напоминающий своей декоративностью арабские каллиграммы.

Одним из серьезных преобразований – как всегда революционных, проведенных могучей волей русского императора Петра I в 1708–1710 годах, стала реформа шрифта и письменности (рис. 2). Удалены некоторые знаки кирилловского шрифта.

В этом своеобразном «прорубании окна в Европу» были созданы новые шрифтовые формы, опирающиеся на латинские образцы. В первую очередь, голландские.

Полуустав – наиболее распространенный почерк допетровского периода, по замыслу Петра, должен остаться для церковных книг, дабы отделить светскую и церковную литературу и, соответственно, еще более разделить власть государства и церкви. А для научной и светской литературы вводился новый шрифт, получивший позднее название гражданского. Причем, шрифт разрабатывался при непосредственном участии Петра, с привлечением амстердамских словолитцев и русских служителей Печатного двора.

В дальнейшем развитие шрифтов в Российской империи происходит на основе гражданского шрифта, имеющего латинические характеристики (рис. 3). Появляются новые шрифты на основе этих характеристик, приближаясь к общеевропейским тенденциям развития шрифтов. Европейские шрифтовые мастера участвуют в формировании шрифтовой культуры нашей страны. Фирмен Дидо – знаменитый французский издатель и типограф, поставляет шрифты собственного производства в Россию и первым производит кириллический комплект знаков шрифта как дополнение к своим латинским шрифтам, что позволяет добиться боль-

шего художественного и технического совершенства. В XIX веке многие российские словолитни выпускают русские шрифты в подражание Дидо.

Каллиграфия имеет широкое распространение в профессиональной деятельности художников и дизайнеров и в быту множества людей. Когда-то обучение письму происходило с помощью чернил и острого пера. Такой подход с молодых ногтей формировал мелкую моторику, вдумчивость при выполнении штриха, понимание дуктальности, верную механику исполнения графемы, осознанность. Кроме того, нажимное письмо формировало чувствительность руки. В результате, на всю жизнь усваивалось представление о красоте буквы, строки, текстового блока. И совершенно точно это называлось «чистописание». Причем, речь не идет о том лишь, чтобы не наставить клякс и не порвать бумагу при восходящем штрихе острым пером. Чисто – суть ясность форм, красота буквы, уважение ко всему формату. У многих людей старшего поколения потрясающей чистоты, внятности и пластики бытовой почерк. И даже надписи, выполненные шариковой ручкой, обладают контрапунктом. Нисходящие штрихи исполняются с некоторым нажимом. Тогда как восходящие штрихи, по привычке, сформированной с детства, практически без нажима.

Начиная с семидесятых годов прошлого века детей обучают письму шариковой ручкой. В результате не формируется уважение к букве, буква становится просто набором черточек и лишена всякой осмысленности. Формируется неверная дуктальность, кривая пластика, пренебрежение к письменному слову. В моем понимании, это большая потеря, имеющая не только узкую, бытовую характеристику. Эти потери носят глобальный культурологический характер.

Применительно к профессиональной деятельности, каллиграфия понимается как искусство создания рукописной формы букв, орнаментов, как осознание конструкции букв, владение различными инструментами, а также подразумевает знание теории, истории письменности, типологии шрифтов.

Обращаясь к роли каллиграфии в формировании шрифтов и современной типографики, нужно понимать, что именно рукописная форма книги сохранялась вплоть до изобретения книгопечатания. И первые книги печатались шрифтом, повторяющим бытовые почерки, существовавшие на данной территории. Библия Гуттенберга была исполнена на основе текстуры, рукописного почерка, бытовавшего на большей территории Западной Европы. Первая официально датированная русская книга «Апостол» 1654 года и все последующие – «Часослов» (1565), «Учительское

Евангелие» (1568), «Острожская Библия» (1580) – печатались полууставом. Печатная техника преобразовала технологию, но еще несколько столетий наборные страницы подражают рукописным – вплоть до появления антиквы, когда модный в узких кругах интеллектуалов шрифт стал всеобщим стандартом. Развитие технологии, применение новых материалов позволили к концу XVIII века констатировать обособленность наборных шрифтов от рукописных. Но и ранние антиквы писались изначально вручную, а потом гравировались [4].

Начиная с младших курсов, в рамках курса «Шрифт. Типология форм» студенты «через руки» осваивают типологические и стилистические характеристики шрифта. Начинается работа с прописей, вертикальных и наклонных черт разной высоты. В дальнейшем исполняются криволинейные формы, элементы орнамента, связок. Отдельно задается исполнение римского капитального кистью, пером. Продолжается освоение различных исторических почерков: унциала, островного унциала, минускула, текстуры, фразатуры, бастарды, версалов, гуманистического курсива и других – на основе исторических, теоретических и практических исследований. Таким образом происходит знакомство с европейским письмом широким пером в различных исторических условиях. В работе используются широкие металлические перья, кисти, тростниковое перо.

На различных этапах обучения мы знакомимся с классическим письмом остроконечным пером, славянским письмом тростниковыми, металлическими и птичьими перьями, а также уставом, полууставом, скорописью, вязью. Выполняются учебные и творческие работы в различных форматах.

Каллиграфию условно можно разделить на историческую и современную. Одновременно с освоением навыков и приобретением знаний исторической каллиграфии мы занимаемся экспериментами с бумагами, инструментами, самостоятельно делаем перья, руллинги, отливаем бумагу и экспериментируем с письмом.

В процессе овладения навыками каллиграфии формируется понимание конструкции, пластики шрифта, взаимоотношения черного и белого в формировании силуэта графемы и строки, которое создает не только плоскостное, но и объемное ощущение [5]. Этот своеобразный подход был положен в начале XX века в классификацию шрифтов В. А. Фаворским, согласно которой шрифты делятся на плоскостные, когда буквы как бы совпадают с плоскостью листа, объемные, когда возникает ощущение,

что буква лежит, возвышаясь над поверхностью листа, и пространственные, когда создается впечатление, что шрифт лежит глубже, чем поверхность листа [6].

Знание и ощущения, полученные из разных практик, формируют сложный полифонический мир восприятия шрифтовой культуры в профессиональной системе студента

Навыки, приобретенные в учебном процессе, находят применение в учебных и творческих проектах студентов.

Казалось бы, простая практика изучения шрифтов, «рукопашная», ремесленная, нацеленная на наработку навыков владения пером или кистью, понимание формы и конструкции шрифта. Какая связь каллиграфии и проектного мышления?

Проектное мышление (design thinking) характерно не только для дизайнеров. Методология проектного мышления очерчена в пятиступенчатом принципе «смотри – планируй – действуй – совершенствуй – взаимодействуй». Этот принцип универсален в проектной практике.

В процессе освоения искусства каллиграфии этот принцип реализуется в полной мере. При выполнении композиции, конечно же, начинается все с придумывания, представления, визуализации будущего произведения. Это представление основано на предыдущем визуальном и культурном опыте каллиграфа (мы можем в дальнейшем называть его художником или дизайнером, хотя деятельность художника и дизайнера имеют существенные отличия). Этот опыт позволяет создавать представление о будущем произведении в общих чертах и, часто, в деталях. Осуществляется планирование будущего произведения, выполнение, проработка деталей, уточнение и совершенствование. Движение внутри проекта не линейно – от общего к частному и обратно. При проектировании надписи необходимо увидеть ее в целом, представить еще до исполнения во взаимодействии с имеющимся и будущим визуальным материалом.

Изначально антропоцентричная природа проектного мышления позволяет использовать эмпатию и понимание людей для дизайна впечатлений, обеспечивающих возможности активного участия и вовлеченности [7].

Необходимо учитывать среду функционирования объекта дизайна, социальные и культурные особенности целевой аудитории, визуальные стереотипы в среде потребителей. В некоторых ситуациях визуальный текст может быть нечитабельным, более образным, метафоричным, если среда потребителей данного дизайна предполагает такое. В другом случае, текст должен выполнять основную свою функцию – читабельность. И дизайнер должен учитывать эти особенности.

Приемы и методы каллиграфии мы используем при проектировании логотипов, знаковых форм, монограмм. Монограмма, вообще, в основе своей суть каллиграфия, исполненная пером или кистью, вобравшая в себя семантику ключевых букв. Это графический знак, состоящий из одной или нескольких букв (как правило, более трех). В монограмму включены начальные буквы имени, фамилии, редко городов и других имен собственных. По природе своей, изначально они были рукописными. И эта пластика рукописной формы сохраняется в настоящее время, наряду с типографскими глиптальными формами. При выполнении монограммы каллиграфическое искусство напрямую коррелируется с проектностью. Анализируются основные формы и ритмы ключевых знаков, ритмика, цитаты, взаимоотношения концевых элементов, преобразование в орнаментику и замкнутую форму. Это требует проектного подхода. Но он базируется на понимании конструкции графических форм, участвующих в диалоге, формы и конструкции буквы, владении техникой письма.

Проектное мышление – это еще и ремесло, основанное на практике. Навыки и приемы каллиграфии и леттеринга применяются в проектной работе над логотипом. Логотип (от др. -греч. λόγος – слово + τύπος – отпечаток) – это название в виде стилизованных букв, идеограммы. Туре, *tyring* – печать, оттиск – смысловой корень дизайнерского термина «типографика» – искусства оформления печатного текста. Логотип – наименование, исполненное определенным образом. В отличие от графического знака, основную работу выполняют буквы, связи между ними, пластика, контрастность, ритм надписи. Может быть исполнен типографически, каллиграфически, леттерингом. Навыки, понимание формы, приобретенные на занятиях каллиграфией, реализуются в проектной практике. Недостаточно просто написать выразительный текст, нарисовать шрифт или подобрать подходящую гарнитуру. Необходима работа не только с формой, но и со смыслом, образом, эмоцией, целью. Логотип, как и знак, призван продемонстрировать идею марки, миссию и потенциал, заявку на будущее. Эти задачи решаются пластическими средствами. «...Необходимо обращать внимание не только на эстетическую сторону изображения... знак должен быть легко узнаваемым, лаконичным по графике и иметь однозначное трактование своего смысла, нужно понимать, по какому принципу восприятия люди будут его распознавать» [8].

Есть примеры очень успешных каллиграфических и леттеринговых логотипов: Oriflame, Ford, Jonson&Jonson, Virgin, Советский спорт. Неко-

торые просто стали легендарными, как Coca-Cola. Интересно, что логотип сделал бухгалтер компании Фрэнк Робинсон. Как и многие образованные люди того времени, он владел каллиграфией и сделал надпись, опираясь на бытовавший в то время на территории Америки почерк Spencerian, являвшийся стандартом для ведения деловой корреспонденции (рис. 4).

Активно леттеринг и каллиграфия применяются мастерами и студентами при проектировании плакатов. Ориентированность на результат, мобильность мышления, нелинейность, способность в любой момент развернуть проектный вектор в любую сторону делают плакат одним из любимых жанров графического дизайна у студентов. Каллиграфия или леттеринг могут стать доминантными объектами плаката, иногда вся идея решения строится на этих навыках.

В рамках учебного процесса ставятся различные акценты – доминирование или подчинение леттеринга (каллиграфии) визуально-метафорическому языку плаката. Часто эта работа в учебной структуре имеет ограничение по времени, что делает процесс проектирования более осознанным, реактивным, а навыки каллиграфии должны быть более отточенными.

Образно-метафорический язык плаката призван включить образное мышление. Ассоциативный образ характеризуется набором вполне выраженных, но часто беспредметных признаков, ориентированных на эмоции, воспоминания и переживания человека [9].

Каллиграфия и леттеринг способны передать самые сложные эмоциональные характеристики, создать необходимую атмосферу, культурный, исторический контекст, что позволяет точнее и глубже сформулировать визуальное высказывание. Это можно наблюдать во всех жанрах графического дизайна, от монограммы и логотипа до этикетки, обложки, плаката и сложного графического комплекса визуальных коммуникаций. Наряду с типографикой и графикой каллиграфия становится все более важным и востребованным инструментом в арсенале дизайнера. И не только графического, но и предметного, средового, коммуникационного. Сейчас мы переживаем волну интереса к рукописным традициям, каллиграфии в разных техниках и материалах. Славянская, европейская, восточная каллиграфия и леттеринг активно участвуют в формировании современной визуальной среды (рис. 5).

Таким образом, можно констатировать необыкновенную полезность ручного подхода, через копирование в том числе, изучения конструкции, типологии, пластики шрифтов. Кроме наработки важнейших навыков, по-

становки руки, обретения культуры работы с непростыми инструментами, формируется «насмотренность», вкус, такт, деликатность в работе со шрифтовыми инструментами. Каллиграфия и леттеринг становятся самостоятельными игроками на поле графического дизайна. Кроме того, сама методика работы с каллиграфическими инструментами позволяет развивать проектное мышление – важнейшее качество в арсенале дизайнера.

### Литература

1. Юкечев Евгений. О развитии кирилловских знаков и их графики // Путеводитель по типографике с заметками. – 2-е изд. – [Б. м.]: Шрифт, 2019.
2. Ноордзей Геррит. Штрих. Теория письма / пер. И. Смирновой. – М.: Издатель Д. Аронов, 2013.
3. Мацуев О., Скопина М. О двух техниках древнерусской каллиграфии [Электронный ресурс] / Шрифт: журнал. – URL: <https://typejournal.ru/articles/on-two-calligraphy-styles>
4. Книга про буквы от Аа до Яя. – М.: Издал, 2013.
5. Мурашкин И. С., Решетова М. В. Эстетика шрифтов в современной типографике // Вестник МГУКИ. – 2016. – № 4 (72).
6. Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре / сост. и вступ. ст. Е. С. Левитина. – М.: Книга, 1986. – 239 с.
7. Браун Тим. Дизайн-мышление в бизнесе: от разработки новых продуктов до проектирования бизнес-моделей / пер. с англ. Владимира Хозинского. – 4-е изд. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019.
8. Панченко О. В. Принципы восприятия дизайна // Декоративно-прикладное искусство, дизайн и народная художественная культура: образовательные и творческие аспекты. Материалы Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. – Красноярск: Краснояр. гос. худ. ин-т, 2017. – С. 145–148.
9. Мкртчян С. В. Ассоциативный метод проектирования: методика преподавания // Единая образовательная среда в сфере искусства и дизайна как фактор формирования и воспитания творческой личности. Первая Всероссийская научно-практическая конференция. – М., 2017. – С. 352–356.

### References

1. Yukechev Evgeniy. O razvitiy kirillovskikh znakov i ikh grafiki // Putevoditel' po tipografike s zametkami. – 2-e izd. – [B. m.]: Shrift, 2019.

2. Noordzey Gerrit. Shtrikh. Teoriya pis'ma / per. I. Smirnovoy. – M.: Izdatel' D. Aronov, 2013.
3. Matsuyev O., Skopina M. O dvukh tekhnikakh drevnerusskoy kalligrafii [Elektronnyy resurs] / Shrift: zhurnal. – URL: <https://typejournal.ru/articles/on-two-calligraphy-styles>
4. Kniga pro bukvy ot Aa do Yaya. – M.: Izdal, 2013.
5. Murashkin I. S., Reshetova M. V. Estetika shriftov v sovremennoy tipografike // Vestnik MGUKI. – 2016. – № 4 (72).
6. Favorskiy V. A. Ob iskusstve, o knige, o gravyure / sost. i vstup. st. E. S. Levitina. – M.: Kniga, 1986. – 239 s.
7. Braun Tim. Dizayn-myshleniye v biznese: ot razrabotki novykh produktov do proyektirovaniya biznes-modeley / per. s angl. Vladimira Khozinskogo. – 4-e izd. – M.: Mann, Ivanov i Ferber, 2019.
8. Panchenko O. V. Printsipy vospriyatiya dizayna // Dekorativno-prikladnoye iskusstvo, dizayn i narodnaya khudozhestvennaya kul'tura: obrazovatel'nyye i tvorcheskiye aspekty. Materialy Vserossiyskoy (s mezhdunarodnym uchastiyem) nauchno-prakticheskoy konferentsii. – Krasnoyarsk: Krasnoyar. gos. khud. in-t, 2017. – S. 145–148.
9. Mkrtychyan S. V. Assotsiativnyy metod proyektirovaniya: metodika prepodavaniya // Edinaya obrazovatel'naya sreda v sfere iskusstva i dizayna kak faktor formirovaniya i vospitaniya tvorcheskoy lichnosti. Pervaya Vserossiyskaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya. – M., 2017. – S. 352–356.

УДК 003.628:74.01

## **ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ЛОГОТИПОВ В ПРОЕКТЕ «ЭКСПРЕСС-ДИЗАЙН» СТУДИИ АРТЕМИЯ ЛЕБЕДЕВА**

*Качелкова Татьяна Сергеевна*, студентка 3-го курса кафедры декоративно-прикладного искусства, ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, РФ). E-mail: [@tanya729@mail.ru](mailto:@tanya729@mail.ru)

*Воронова Ирина Витальевна*, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», (г. Кемерово, РФ). E-mail: [IRINAnika1005@rambler.ru](mailto:IRINAnika1005@rambler.ru)

Данная статья посвящена характеристике конкретного проекта в индустрии дизайна – «Экспресс-дизайна» студии Артемия Лебедева, созданного для формирования логотипов. В статье логотипы данного проекта рассматриваются с двух позиций: качественные, поскольку выполнены профессионально, и менее удачные примеры визуальной практики. Основная задача статьи связана с выявлением причин сложившегося резонанса в искусстве создания логотипов через определение моментов, влекущих к несостоятельности их решений или, напротив, формированию позитивного облика. В статье сделан вывод о том, что проект «Экспресс-дизайн», с одной стороны, основан на провокации и является частью маркетингового плана по продвижению студии Артемия Лебедева на рынке рекламных услуг. С другой – данный проект связан с определением границ между качественным дизайном и его примерами опосредованного характера.

**Ключевые слова:** айдентика, графический знак, дизайн, логотип, проект, символ.

## **FEATURES OF CREATING LOGOS IN THE PROJECT «EXPRESS DESIGN» (ARTEMIY LEBEDEV STUDIO)**

*Tatjana S. Kachelkova*, 3rd year student, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: @tanya729@mail.ru

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

The article describes the characteristics of a specific project “Express design” implemented by Artemiy Lebedev Studio established for creating logos. Moreover, the author considers the logos of this project from two positions: high-quality, because they are made professionally, and less unsuccessful examples of visual practice. The main task of the article is to identify the causes of the current resonance in the art of creating logos by defining the factors leading to the failure of their solutions or, on the contrary, to the formation of a positive image. The author concludes that the project “Express design”, on the one hand, is based on provocation and it is a part of the

marketing plan to promote Artemy Lebedev Studio in the advertising service markets. On the other hand, this project is related to define the boundaries between high-quality design and unsuccessful ones.

**Keywords:** identity, graphic sign, design, logo, project, symbol.

Информационные технологии являются неотъемлемой частью сфер общественной жизни (экономической, политической, социальной, культурной и пр.). Превалирующая часть представителей молодого поколения воспринимает окружающую действительность через экраны гаджетов, просматривая яркие клиповые картинки и шаблонные формы. Это быстро воспринимаемая и легко усваиваемая информация. Но из-за своей мозаичности и хаотичности она поверхностна. С ее помощью реципиенту сложно глубоко изучать, надолго запоминать получаемый материал, подвергать осмыслению и сопоставлять его с другими формами знаний. Подобная информация перемежается с рекламным потоком, стремящимся любыми способами привлечь внимание потребителей за счет громкого слогана, необычной формы сообщения или использования шрифтовых упрощений. Для того чтобы надолго остаться в памяти потенциального потребителя, всем компаниям необходима отличительная черта, выраженная в визуальной форме. Опираясь на характер такой формы, потребитель сможет отделять определенную компанию от аналогов на рынке, легко узнавать товар или услугу, например, по непревзойденному качеству или особому цвету. Этим визуальным и запоминающимся указателем для ориентира потребителя в «пучине» различных товаров и услуг является логотип.

Логотип – это индивидуальный графический знак (символ, рисунок), шрифтовое написание марки конкретного продукта. В качестве логотипа можно рассматривать графический знак со шрифтовым написанием или только шрифт как самостоятельную единицу [3, с. 197]. Качественный логотип является стилизованным визуальным отображением главной идеи компании. За счет разнообразия ассоциативных образов, его можно рассматривать как связующее звено в коммуникации с реципиентами [2, с. 111]. Как правило, логотип имеет простую гармоничную форму, целостную композицию, не перегружен лишней информацией. Основная функция логотипа – быть неотъемлемой составляющей имиджа и образа фирмы (компании), второстепенная – связана с повышением эстетической выразительности товара или услуги [3, с. 191].

Прототипом современного логотипа можно считать различные вывески, отображающие род деятельности семейного подряда, мастерской или целой компании, а также печать мастера, размещенную непосредственно на готовом изделии. В XIX веке в связи с быстрым ростом промышленного производства и усилением торговли, возникла потребность в создании уникального отличительного знака. С помощью такого знака покупатель без особого труда смог бы идентифицировать товары разных кампаний, работающих в смежных отраслях [6, с. 48–54]. Поэтому логотип стали размещать на различных поверхностях (на упаковке, самом продукте и др.) и использовать в сферах услуг, например, рекламе. В качестве отличительной особенности первых логотипов и их прототипов можно выделить совокупность внушительного количества различных элементов. Это и комбинации различных шрифтовых графем в сочетании с подробным изображением, и целые графические рисунки-истории, раскрывающие потребителю поле деятельности фирмы [4]. Для современных графических знаков этот момент неприемлем.

Создание логотипа – это трудоемкая работа. Для того чтобы представить на рынке современный и качественный логотип, художнику недостаточно только обширных знаний дизайна и композиции. Ему необходимо мыслить ясно и образно, аккумулируя в небольшом символе идеологию компании или основополагающую функцию. Для создания логотипа дизайнеру необходимо задействовать несколько типов мышления. Процесс формирования идеи и образа фирмы связан с использованием художником проектного мышления. Работа над поиском формы логотипа и его представления в графическом виде включает в себя визуальное, художественное и конструкторское мышление. При этом приемом художественно-образного мышления служит декоративность, позволяющая выявить внутреннюю согласованность знака, соразмерность и упорядоченность всех элементов внутри его формы [1]. Это обстоятельство проявляется в создании для логотипа особой композиционной модели.

Одной из лидирующих на отечественном рынке студий, занимающихся графическим, промышленным и городским видами дизайна, включая разработку логотипов, по праву можно считать веб-студию «Web Design». Она основана в 1992 году нашумевшим критиком и практиком в сфере дизайна Артемием Лебедевым. В 2000-е годы студия была переименована в «Студию Артемия Лебедева». В 2017 году студия запускает интересный рыночный проект «Экспресс-дизайн» по разработке логоти-

пов, графических комплексов и целого фирменного стиля для различных компаний, нуждающихся в продвижении. По мнению Артемия, «Экспресс-дизайн – это не способ для крупной компании хитро получить у нас дизайн задешево. Это помощь маленьким и начинающим проектам» [5]. Такую услугу студия выполняла за гонорар в сто тысяч рублей, что, по словам ее основателя, в десятки раз меньше реальной стоимости [5]. Значительные это затраты или нет, попробуем разобраться на конкретных примерах.

В рамках проекта «Экспресс-дизайн» можно встретить качественные логотипы, соответствующие законам композиции и требованиям тенденций в развитии дизайна, так и примеры, вызывающие у заказчиков и реципиентов много вопросов и непонимания из-за эклектики и излишней экспрессии. В этой связи, есть мнение, что «Студия Артемия Лебедева» главной целью проекта ставила не создание качественного дизайна, а маркетинговый ход для продвижения на рынке собственного имиджа. Складывается впечатление, что студия начинает фигурировать как бренд со сложившейся ранее хорошей репутацией и авторитетным мнением за счет удачно реализованных крупных проектов. Поэтому неоднозначные по исполнению примеры «Экспресс-дизайна» бурно обсуждались и до сих пор дискутируются в социальных сетях, в том числе и по причине завышенных у заказчиков ожиданий. Это логотипы таких компаний, как «Памплона кэпитал», «Долинети», «Лови лаваш», «Гикджоба», «Кухня на районе», «Стереолайф», сеть ювелирных магазинов «Лова» и другие [5].

В рассмотрении сложившейся ситуации и для оценки состоятельности логотипов разделим их на две группы: признанные общественностью примеры и менее удачные образцы. Эта дифференциация является условной, с ориентиром на общественное мнение и взгляд специалистов в сфере дизайна.

Начнем с менее удачных примеров в визуально-образном решении логотипов. Рассмотрим логотип для пиар-агентства «Взрывной пиар» (дизайнеры А. Гайнулина и Н. Иронов). Этот логотип привлекает внимание выбранной для его решения стилистикой [5]. В основном это экспрессия простых геометрических форм, входящих в его состав. При этом применение такой стилистики в приведенном примере крайне неудачно, поскольку упрощает данный логотип, переводя его в ранг примитивного. Это обстоятельство связано с использованием в общем контексте звезд, ярких цветных прямоугольников и неоднородного декоративного шрифта.

Перечисленные элементы логотипа разрознены, не связаны между собой в единое целое. Не продумано и проектное решение логотипа. Название компании сложно прочесть в знаке, отсутствуют ассоциативные элементы, дающие возможность понять суть ее деятельности. Логотип выглядит как ребус. Более того он сложен по своей структуре. Его визуальную форму нельзя отнести к визуальному «якорю», поскольку он не «цепляет» взгляд при первом обращении к нему. Сам заказчик отмечает, что «...возможно, логотип будет иметь популярность у его клиентов и подписчиков в Фэйсбуке за счет причастности к бренду студии Артемия Лебедева» [5]. А возможен и совсем иной исход.

К яркому примеру неудачного визуально-образного решения можно отнести логотип, созданный для салона красоты «Киса» (дизайнер В. Корж) [5]. Задуманный образ женского лица, представленный в виде абстрактных геометрических форм, не угадывается в силу своей композиционной сложности и разрозненности составляющих элементов. Можно сказать, что в знаке отсутствуют ассоциативные якоря, помогающие реципиенту на подсознательном уровне угадать причастность логотипа к роду деятельности компании. Гарнитуры, собранные в шрифтовую композицию логотипа, не дают возможность быстрого прочтения названия салона, графемы не схожи между собой по написанию и стилистике, из-за чего теряются на абстрактном пестром фоне. Цветовое решение также нельзя назвать удачным. Выбранные грязные оттенки оранжевого, голубого и красного цветов не связываются с традиционными, олицетворяющими понятие «красоты», такими как зеленый, голубой и розовый. У человека при просмотре этого логотипа может не возникнуть желания воспользоваться услугами данного салона красоты из-за его хаотичности и непонятности. А главная задача дизайна в рекламе состоит в том, чтобы расположить к себе потенциального клиента и убедить его воспользоваться услугами именно определенной компании [5].

Рассмотрим логотип для компании «Полированный бетон», изготавливающей бетонные полы (дизайнеры А. Теплова и Н. Иронов). Знак привлекает внимание своей яркостью, но на этом, пожалуй, хорошие моменты заканчиваются. Выбранное цветовое решение очень специфично и крайне неудачно. Буквы разбиваются на спектральные составляющие цвета, создавая рябь, что приводит к напряжению в глазах, вследствие чего разглядывание названия становится почти невозможным. Взгляд интуитивно переходит дальше и останавливается на геометрических фор-

мах, составляющих фон. Представленные фигуры кажутся набором случайных и не связанных между собой по смыслу элементов, из-за чего логотип выглядит примитивным, броским и тяжелым для восприятия. Можно сказать, что проектное решение данного логотипа плохо продумано. Ввиду цветового разнообразия название в логотипе нечитаемо, а род деятельности компании интуитивно не определяется. Идея, вложенная в данный знак, невнятна, что может вызывать недоверие у потребителя [5].

Не отличается хорошо продуманным проектным решением и логотип для барбершопа «Хэйрорез» (дизайнер В. Видмич) [5]. Представленный знак из-за своей стилистики выглядит очень сложно. Название почти невозможно прочитать с первого раза. Верхние и нижние границы букв наслаиваются друг на друга, что создает трудность в понимании написанного. Разрозненные абстрактные элементы красного цвета, перекрывающие графемы, отвлекают внимание на себя, что только добавляет трудности при просмотре, и разрушают общую композицию знака. Нельзя сказать, что геометрические элементы переднего плана помогают в выражении концепта компании, наоборот, они путают образ, лишая его смысла.

На основе описанных примеров можно выделить следующие моменты, указывающие на несостоятельность графического решения логотипов:

- непродуманность художественно-проектного облика, так как визуальная информация не связана с тематикой и сферой деятельности заказчиков;
- отсутствие доверия у потребителей к товару или услуге, оказываемым компаниями, из-за невнятной идеи, вложенной в образ логотипа;
- нарочитая экспрессивность и нарушение целостности композиции;
- трудности прочтения шрифта и идеи, ее примитивное толкование.

Можно сказать, что знаки такого плана выполнены скорее в русле PR-кампании «Студии Артемия Лебедева» по продвижению собственного бренда. Это не показатель качественного дизайна, а исход клиповости сознания в восприятии окружающей действительности нескольких поколений. В этом отношении в среде дизайнеров и широкой общественности наибольшую актуальность приобретает вопрос: «Что есть логотип в современном мире, который все больше переходит на визуальный тип общения?». На поставленный вопрос можно дать ответ, если рассмотреть и другие примеры логотипов.

Перейдем к следующей группе примеров – гармоничных и продуманных логотипов, выделяющихся на фоне эпатажности уже рассмотренных решений. Это визуальные образы для компаний «Ромаркетинг», «Золотой кот», «Налей воды», «Дельта» и др.

Структура логотипа для компании «Ромаркетинг» (дизайнер А. Стрелков) образована в соответствии с принципом оптических иллюзий. В этом решении за счет интересного шрифтового написания визуально возникает игра образов, сочетание букв «gm» воспринимается как «Г'm». Проектное решение отражает маркетинговое позиционирование компании в ракурсе «Я». Этот знак лаконичен, привлекателен, легко трансформируется, он понятен и имеет четкие очертания. Данный логотип является хорошим примером качественно выполненного проекта, отвечающего высоким эстетическим требованиям и уровню современного дизайна. Это один из идеальных примеров для формирования вкусовых пристрастий потребителей в заданном (верном) направлении.

Логотип для компании «Золотой кот» (дизайнеры А. Маслак, В. Злыднев) является хорошо продуманным проектным решением. Компания-заказчик занимается производством наполнителей для туалетов животных [5]. Идеальная композиция знака за счет игры образов выполнена интересно. Стилизованный кот выглядит как слиток золота, что напрямую связано с названием. В то же время это решение имеет форму упаковки с наполнителем. Шрифтовое начертание названия хорошо прочитывается и органично связано с помощью цвета с другими частями знака. Данный логотип выполнен по всем правилам композиции. В его визуальном облике отражена специфика деятельности компании. В целом, логотип вызывает положительные эмоции при его восприятии, что способствует расположению к нему потребителей. Он легко может быть использован для айдентики компании.

Интересное образное решение представлено в логотипе компании «Налей воды» (дизайнер О. Стукалов) [5]. Рассмотрим составные элементы данного знака. Логотип представлен в виде изображения бутылки голубого цвета и сопровождается черным шрифтом. Со школьной скамьи известно, что в круглом сосуде с прозрачной водой изображение, расположенное за ним, переворачивается. Такую идею в этот знак вложил дизайнер. Первые буквы слов перевернуты. Данный изобразительный прием указывает на чистоту воды и метафорически отражает концепцию фирмы, занимающейся установкой автоматов для очистки. Логотип в своем реше-

нии прост, но не примитивен. Его образ ясен и визуально не перегружен. Данный логотип – отличный пример работы профессионального дизайнера, за счет необычного и хорошо продуманного проектного решения.

Рассмотрим изысканный с точки зрения законов композиции логотип компании «Дельта» (дизайнер А. Стрелков) [5]. Данный знак визуально прост и лаконичен. В его решении отражена специфика компании по производству дверей. Интересна игра образов при просмотре логотипа. Она заключается в возможности угадывать идею, вложенную дизайнером в художественное решение логотипа. В его рисунке одновременно можно увидеть условное изображение двери и букву «Д». В этом приеме хорошо прочитывается название компании и специфика ее деятельности. Строгость и лаконичность визуального решения не вызывают отторжения, а наоборот побуждают реципиента доверять компании. Этот логотип – яркий пример уникального и отличительного образа, представляющего фирму заказчика.

На основе проанализированных примеров можно выделить следующие моменты, характеризующие удачно выполненные логотипы:

- продуманность художественно-образного и проектного решения, в котором визуальный облик логотипа связан со сферой деятельности заказчика;
- формирование у потребителей доверия к товарам или услугам, оказываемым компаниями, за счет хорошо продуманной идеи, вложенной в образ логотипа;
- простота, лаконичность и ясность визуального решения, гармония в композиции;
- читабельность использованных шрифтовых гарнитур;
- формирование у потребителя меры вкуса за счет создания эстетически выразительных визуальных решений.

В ходе проведенного исследования становится очевидным, что логотипы, выполненные в рамках проекта «Экспресс-дизайн», являются в большей мере не примерами качественного дизайна, а маркетинговым ходом. Это обстоятельство можно обосновать следующими моментами:

1. Рассматриваемый проект позволил хорошо дополнительно продвинуть «Студию Артемия Лебедева» на рынке за счет компаний заказчиков в соответствии с принципом провокации.

2. Ссылаясь на финансовую доступность проекта по разработке логотипов, студия, в основном, выпускала продукты-однодневки без отсыл-

ки к правилам композиции и требованиям дизайна в их создании. С таким подходом к делу сложно заниматься развитием вкусовых качеств у потребителей. Неудачно выполненные с точки зрения композиции работы нивелируются на фоне больших профессиональных проектов студии, растворяются в «море» подобных примеров мирового дизайна.

3. Рассмотренная акция по созданию логотипов имела положительный для общества эффект. Она вызвала широкую дискуссию в дизайнерской среде о роли и значимости логотипа в информационном пространстве. Не стоит отрицать, что подобные акции могут перевернуть представление не только о визуальном облике логотипа, но и о качественном дизайне в целом.

### Литература

1. Декоративность. Краткий словарь по эстетике [Электронный ресурс]: веб-сайт. – URL: <https://esthetiks.ru/dekorativnost.html>. – Загл. с экрана.
2. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / под общ. ред. Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко. – М.: Архитектура-С, 2004. – С. 111.
3. Мелихов Ю. Е., Малуев П. А. Дизайн в рекламе. – М., 2006. – 208 с.: ил.
4. Разработка логотипа. Графический дизайнер Денис Ульянов [Электронный ресурс]: веб-сайт. – URL: <https://caspa.ru>. – Загл. с экрана.
5. Экспресс-дизайн. Студия Артемия Лебедева [Электронный ресурс]: веб-сайт. – URL: <https://www.artlebedev.ru>. – Загл. с экрана.
6. Эльбрюнн Б. Логотип: пер. с фр. – СПб.: Нева; М.: Олма-пресс инвест, 2003. – 126 с.

### References

1. Dekorativnost'. Kratkiy slovar' po estetike [Elektronnyy resurs]: veb-sayt. – URL: <https://esthetiks.ru/dekorativnost.html>. – Zagl. s ekrana.
2. Dizayn. Ilyustrirovanny slovar'-spravochnik / pod obshch. red. G. B. Minervina i V. T. Shimko. – M.: Arkhitektura-S, 2004. – S. 111.
3. Melikhov Yu. E., Maluyev P. A. Dizayn v reklame. – M., 2006. – 208 s.: il.
4. Razrabotka logotipa. Graficheskiy dizayner Denis Ul'yanov [Elektronnyy resurs]: veb-sayt. – URL: <https://caspa.ru>. – Zagl. s ekrana.
5. Ekspress-dizayn. Studiya Artemiya Lebedeva [Elektronnyy resurs]: veb-sayt. – URL: <https://www.artlebedev.ru>. – Zagl. s ekrana.
6. El'bryunn B. Logotip: per. s fr. – SPb.: Neva; M.: Olma-press invest, 2003. – 126 s.

## ИСТОРИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ МЕЖДУНАРОДНОЙ БИЕННАЛЕ «ЗОЛОТАЯ ПЧЕЛА»

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

*Мхитарян Гагик Юрикович*, профессор кафедры дизайна, доцент, ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, РФ). E-mail: gagmag@mail.ru

Статья посвящена изучению истории возникновения и перспективам развития международной выставки-биеннале «Золотая пчела», которая проходит в Москве раз в два года. Тема актуальна, так как освещает развитие выставочной деятельности в области графического дизайна.

Цель исследования состоит в изучении этапов развития биеннале, ознакомлении с особенностями ее работы, постижении роли руководителя проекта, исследовании перспектив развития биеннале, способствующих становлению отечественного дизайна.

Основным источником информации являются материалы из сети Интернет о биеннале. В статье использованы методы: наблюдения, сравнения; анализа и синтеза.

За 28 лет существования выставки на ней были открыты новые имена талантливых дизайнеров, были выработаны новые способы отбора, размещения, подачи работ, проведение наряду с выставкой сопровождающих проектов: мастер-классов, показов, конференций. Значительно увеличилось количество работ дизайнеров, мастеров из разных стран, тем и номинаций. В результате исследования авторы пришли к выводу, что Московская биеннале «Золотая пчела» имеет большое значение для развития отечественного и мирового графического дизайна.

**Ключевые слова:** биеннале, плакат, графический дизайн, графические дизайнеры.

## ORIGIN AND DEVELOPMENT PROSPECTS OF INTERNATIONAL BIENNALE “GOLD BEE”

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

*Gagik Yu. Mhitarian*, Professor, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: gagmag@mail.ru

The article is devoted to the history and development prospects of the international exhibition-Biennale “Golden bee”, which is held in Moscow every two years. The problem covers the development of exhibition activity in the field of graphic design.

The aim of the research is to study the development stages of Biennale, to get acquainted with the features of its work, to understand the role of the project Manager, and to study the development prospects of Biennale providing establishment of Russian design.

The main source of information is materials from the Internet about Biennale. The article uses the following methods: observation, comparison, analysis and synthesis

Over the 28 years of the exhibition’s existence, new names of talented designers were discovered, new ways of selecting, placing, submitting works were developed, and accompanying projects were held along with the exhibition: master classes, screenings, and conferences. The number of works by designers and artists from different countries, themes and categories has increased significantly. In conclusion the authors state that Moscow Biennale “Golden bee” is of great importance for developing Russian and world graphic design.

**Keywords:** biennale, placard, graphic design, graphic designers.

28 сентября 2020 года открылась Московская Международная биеннале графического дизайна «Золотая пчела 14» [1]. Это событие культурной жизни послужило источником для изучения истории и перспектив развития этого интересного явления в области графического дизайна в нашей стране.

Долгое время в России по разным причинам не развивалось искусство графического дизайна и, соответственно, не устраивались выставки. Смена исторической ситуации в 90-х годах XX века способствовала возрождению этого направления, а Московская выставка содействовала становлению российского графического дизайна, что позволило ему стать частью международного дизайнерского сообщества.

Художники-графики и промграфики (в 1990-х годах не было понятия «дизайнер»), откликаясь на веяния времени, создали достаточно мно-

го произведений, в частности, плакатов, которые можно было выставить на суд зрителей. В 1992 году была организована выставка «Золотая пчела», она возникла как одно из мероприятий в рамках выставки «Реклама–92». Выставка начала свое существование при поддержке рекламного агентства «Грэйтис», затем в организации выставки приняло участие все профессиональное дизайнерское сообщество. Она стала важным событием в мировом графическом дизайне. И оказалась в числе таких профессиональных турниров, как биеннале в Варшаве, Форт-Коллинсе, Брно, Лахти и др. Московская биеннале стала значимым культурно-просветительским проектом, внесла существенный вклад в развитие визуальной культуры в стране и в мире, содействовала становлению российской дизайнерской школы, помогла вписаться отечественному графическому дизайну в международное культурное пространство.

Любая биеннале – мероприятие, проводимое регулярно раз в два года, например, выставка, конкурс, профессиональный праздник, фестиваль звезд [2, с. 173]. Заметная часть работ, выставляемая на конкурс, выполняется художниками (дизайнерами) специально для выставки в соответствии с темами и проблемами, вокруг которых будет разворачиваться выставка. В работе «Золотой пчелы» был небольшой перерыв, но затем произошло возрождение выставки. В 2004 году работа возобновилась благодаря поддержке компании «Экспо-парк. Выставочные проекты» и попечителей биеннале: «Tyro Graphic Design», «Линия График», «Агей Томеш», «ТАБУ», «НТВ-дизайн» (затем «SHAN-design»), «Air design» (затем «Stavitsky Design»), «IMAdesign», «Дизайн Депо», «Amlinsky» [3].

Сегодня международные эксперты считают Московскую биеннале одним из самых важных событий в мировом дизайнерском движении. На 10-й биеннале в 2012 году в англоязычной версии «Золотую пчелу» стали называть Golden Bee Global Biennale. Выставка постепенно набирала силу. На первую биеннале принимали плакаты начала 1990-х годов. На последующие выставки принимались работы, созданные в последние два года. Таким образом, на биеннале «Золотая пчела» представлены лучшие плакаты, созданные за почти 30 лет.

Постепенно увеличивалось число работ и участников из разных стран (на «Золотой пчеле – 1» в 1992 году участвовали дизайнеры из 15 стран, было представлено более 400 конкурсных работ; на «Золотой пчеле – 8» в 2008 году – 43 страны, 1000 лучших проектов; на «Золотой пчеле – 14» в 2020 году – 78 стран и более 30000 работ). С первых показов

на конкурс принималось неограниченное количество работ, чтобы отечественные графики и обычные люди, пришедшие на выставку, смогли увидеть как можно больше плакатов и других графических работ из разных стран. В этом проявилась одна из основных особенностей биеннале – удовлетворение потребности наших соотечественников в ознакомлении с искусством и дизайном разных стран мира, так как долгое время наше население находилось в изоляции от всего мира. Большое количество работ никогда не мешало проведению выставки, качество работ неизменно оставалось на самом высоком уровне.

Соответственно увеличивались и экспозиционные площадки (Центральный Дом художника, Музейно-выставочный комплекс Российской Академии художеств, Галерея искусств З. Церетели, Государственная Третьяковская Галерея и др.), на которых «возникало плотное информационное и образное пространство» [3].

Кроме плаката «Золотая пчела» со временем стала включать в конкурсные номинации и в экспозиции другие жанры и аспекты графического дизайна. Если в начале (первые две выставки) был представлен только плакат, который остается основным проектом биеннале и главным разделом всех выставок, то начиная с «Золотой пчелы – 3» плакат дополнялся разными номинациями. Организаторы предлагают на каждой выставке перечень всевозможных тем. На биеннале в 2020 году присутствует 14 номинаций. Предпочтение отдавали темам для номинаций, которые были наиболее актуальны для российской внутрипрофессиональной ситуации. Перед биеннале проходили маленькие выставки, которые называли «маленькие пчелки» по отдельным жанрам графического дизайна. Некоторые номинации повторяются из года в год, другие появляются как отклик на новые события, произошедшие в мире (например, юбилейные: «Футуризм-100», посвященная столетию художественного движения футуризм, «Новая кириллица 300», посвященная 300-летию гражданского шрифта в России (2008), «120 лет Александру Родченко» (2010), «Чернобыль, Фукусима», «Преступление и наказание», «Ад, Чистилище, Рай» (2016)) и веяния («Перформансы», «Видеоинсталляции», «Дизайн-селфи», «Комиксы», «Стикеры» (2020) и т. д.). Биеннале не ограничивается одной темой выставки, как это типично для зарубежных конкурсов, в ней присутствуют несколько пластов разных тем. Например, тема «Антитеррор» (2006), Библейская тема «Десять заповедей», «Русский авангард» (2012), «Небесный Иерусалим» (2020). В 2020 году особенно актуальна тема «Covid-19».

Обратимся к дизайну самой биеннале «Золотая пчела». Первый логотип и дизайн экспозиции были сделаны Андреем и Ириной Киреевыми. Логотип представлял стилизованное изображение пчелы. А образ пчелы возник на основе второстепенных персонажей (пчел) из мультфильма про Винни Пуха. Образ пчелы не случайно стал символом Биеннале. Это трудолюбивое насекомое по крупице собирает нектар, перерабатывает его и создает прекрасный продукт – мед. Кроме того пчелы – это существа общественные, имеющие большую семью. Подобно пчеле работает дизайнер, создавая свои произведения. В дальнейшем над дизайном биеннале работали Андрей Чайка, Петр Банков, Юрий Гулитов, Эрик Белоусов, Игорь Гурович и др., но первый логотип прослеживается во всех последующих работах.

За время существования биеннале происходили различные изменения, улучшения, усовершенствования в организации и проведении выставки. Например, на «Золотой пчеле – 10» впервые была применена электронная подача конкурсных работ, что на порядок увеличило их количество. И отборочный комитет должен был более строго выбирать работы. В 2014 году на «Золотой пчеле – 11» плакаты были разделены не только по номинациям предшествующего выставке конкурса, но по национальным школам и цвету – черно-белые, черно-красные, цветосветовые. Каждому разделу было посвящено короткое пояснение, помогающее понять, чем французская школа плаката (живописная, чувственная, с шармом) отличается от немецкой (экспрессивной, провокативной, с аварийным столкновением форм), а также эротической и мистической польской и т. д.

Помимо выставки работ участников на биеннале стали проходить показы произведений звезд мирового графического дизайна, являющихся членами жюри профессионального конкурса. От выставки к выставке расширялось экспозиционное пространство биеннале, в разных городах мира (более 50) размещались лучшие работы с прошедших показов или выставки отдельных проектов.

В 2016 году «Золотая пчела» организовала специальный проект «Все золото мира», где демонстрировала работы лауреатов, получивших награды на самых престижных международных конкурсах. Биеннале стала крупным культурно-просветительским и образовательным проектом, во время показов проходит ряд мероприятий, таких как лекции, конференции, мастер-классы (например, в 2020 году будет проходить Международная научно-творческая конференция «Golden bee open talks»).

Под воздействием биеннале выросло несколько поколений профессиональных дизайнеров-графиков. Это происходило не только непосредственно во время выставок, но и перед показами, когда формируются и монтируются выставки. В этом живом и тяжелом процессе участвовали студенты учебных заведений (Харьковского художественно-промышленного института, Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова, Высшей академической школы графического дизайна и др.).

Выставка существует 28 лет. За это время произошло много перемен не только в жизни нашей страны и за рубежом, но и в графическом дизайне. Биеннале отражала и отражает эти перемены. Безусловно, она не просто воспроизводила существующее, а была и остается «сенсорным экраном с обратной связью, позволяющим не только наблюдать, но и влиять на развитие визуальной культуры в стране и мире» [4].

Участие на выставке «Золотая пчела» ведущих отечественных и зарубежных дизайнеров позволило показывать лучшие образцы высшего дизайнерского мастерства, оригинальные идеи, свежий взгляд на происходящее в мире. Биеннале стала полем, площадкой для выработки новейших тенденций и современных стилевых трендов. Графический дизайн и его составляющие – плакат, наглядная агитация, реклама, философские размышления в графических этюдах – «названий и эпитетов этому социальному искусству придумано много. Социальному, потому что даже не самое конкретное воплощение события или явления обращено к сознанию и подсознанию реального человека» [5]. «Золотая пчела», являясь престижным международным конкурсом, повышала значение профессии, выявляла многогранность деятельности дизайнера, раскрывала способности мастеров формировать социальную среду.

Конкурс позволял раскрыться творчеству молодых дизайнеров и содействовал появлению и продвижению новых дизайнерских имен. Многие звезды отечественного графического дизайна, такие как Андрей Логвин, Ирина Киреева, Юрий Гулитов, Эрик Белоусов, Владимир Бондаренко, Владимир Чайка, Юрий Сурков, Игорь Гурович и др., получили признание или подтверждение профессиональных достижений на «Золотой пчеле». Из числа зарубежных дизайнеров, обретших известность, можно назвать имена Стефана Загмайстера, Ральфа Шрайфогеля, Леонардо Сонноли, Ремо Каминада и др., получивших первые награды в Москве. В качестве членов жюри приезжали такие известные мастера мирового

дизайна, как Никлаус Трокслер и Ральф Шрайфогель, Алан Ле Кернек и Мечислав Василевский, Дан Райзингер и Кари Пииппо, Алан Флетчер и Уве Леш [6].

Гран-при на биеннале «Золотая пчела» завоевывали как отечественные дизайнеры – Андрей Логвин (1992), так и дизайнеры из разных стран – Жерар Парис Клавель из Франции (1994), русскоязычный дизайнер из США Александр Гельман (2000), Дэвид Тартаковер из Израиля (2004) за серию плакатов о террористических актах, Хармен Лимбург из Голландии (2010) и др.

Неизменным президентом биеннале – руководителем грандиозного проекта «Золотая пчела» является Сергей Иванович Серов. Он продюсер старой формации, фанатик дизайна. Всю жизнь занимаясь графическим дизайном в разных видах, он работал также как искусствовед, критик, куратор, организатор выставок, редактор, издатель, журналист. Он был организатором всех показов, не формально относился к участникам и работам, переживал за каждую выставку.

Сергей Серов считает, что участников «Золотой пчелы» естественнее называть художниками, чем дизайнерами. Он говорит: «электронные СМИ освободили плакат от черной информационной работы», и он стал чистым графическим искусством. То есть теперь плакатисты (еще одно устаревшее определение) занимаются «визуальными открытиями, запечатлением глубинных смыслов», дарят «чистую радость переживания пластики, формы, цвета, которая давно ушла из современного искусства» [4].

На круглых столах во время прохождения биеннале обсуждалась также тема отсутствия агитационно-политической функции графического жанра. Дизайнеры намеренно не обращаются к этой теме. Поэтому на биеннале нет номинации «Политический плакат». Серов С. И. предполагает, что это обусловлено разными причинами. Российские дизайнеры избегают этой темы, которая может навлечь неприятности. Зарубежные мастера выставляли работы в этой номинации, но они не имели той силы и мощи, которая должна быть у этого направления. А мы знаем прекрасные примеры русского политического плаката. На биеннале политический плакат был посредственным, слабым. Неудачные творческие решения агитационно-политического плаката были заменены другими, не менее важными темами, такими как социальные, экологические, антикоррупционные. На выставках обычно представлено много украинских плакатов, но никакие острые проблемы эти работы не поднимают, не призывают, в них нет

спорных высказываний, которые послужили бы причиной неприязни, скандала, противостояния. Агитационно-политическая функция компенсируется участием на выставке большого числа иностранных авторов, это и является политическим высказыванием.

С одной стороны, авторы обходят стороной острые, шокирующие скандальные проблемы, с другой стороны, это приводит к отсутствию ярких решений. Выставка перестает решать животрепещущие, злободневные проблемы и дает только приятные эстетические эмоции и удивляет остроумными решениями и высоким техническим качеством исполнения. Насущные социальные и политические проблемы сейчас решает современное искусство.

В новой постиндустриальной ситуации графический дизайн, являясь частью искусства, становится непосредственной производительной силой наряду с наукой и техникой. Произведения графического дизайна призваны наполнять жизнь человека смыслом, любовью, счастьем, придавать ценность, самооценку человеческой жизни. На выставках необходимо добиться такой среды, чтобы она была не только привлекательная и познавательная, но и чтобы зритель получил импульс, а потом стал относиться к этому месту как к месту силы. Сила, которая поможет жить дальше [4]. По мнению руководителя биеннале С. И. Серова, «графический дизайн сегодня – самое инновационное и перспективное направление творческой деятельности. Каждый день он влияет на чувства и сознание миллионов людей с помощью силы и энергии зрительных образов. Он принимает активное участие в формировании визуального ландшафта повседневности, который становится все более зрелищным и художественным» [4].

Можно выделить несколько аспектов в работе Московской международной биеннале:

1. «Золотая пчела» – это мировое профессиональное сообщество дизайнеров, искусствоведов, издателей, которое во время выставок генерирует особую среду, поле, информационное пространство, живое единство.

2. Выставка является своеобразным «окном в мир», так как в выставке участвуют представители разных стран, которые обмениваются мыслями, идеями, размышлениями, чаяниями. Долгая изолированность способствовала привлечению большого числа участников.

3. Представление на выставках всех видов графического дизайна. Помимо плаката на выставке представлены шрифты, знаки, логотипы,

брошюры, а в настоящее время включены дизайн-перформансы, интерактивные видеoinсталляции, сверхкороткое видео, стикеры и т. д.

4. Работы, представленные на «Золотой пчеле», проходят жесткий отбор и всегда являются образцами высшего качества. Остается культ особого дизайнерского мышления, которое сочетает в себе чуткое художественное начало, ясный технический ум и знание компьютерных технологий.

5. С течением времени биеннале обрела образовательную функцию и стала во время показов устраивать мастер-классы, конференции, различные обучения.

6. Биеннале «Золотая пчела» открыла и способствовала развитию многих молодых отечественных и зарубежных дизайнеров.

Биеннале «Золотая пчела» развивается, каждая выставка привносит нечто новое. Организаторы и участники решили не подстраиваться ни под какие модные тренды, не гнаться за быстротечными переменами и тенденциями, а обращаться к более глубокому смыслу профессии. Прослеживаются следующие долгосрочные перспективы: сохранять проектно-художественный стиль дизайнерского мышления, не заменять его на технократический; держать высокий уровень демонстрируемых работ; постоянно выявлять новые имена дизайнеров; добиваться отношения к профессии дизайнера как культуросохраняющей и культуросозидающей деятельности; не утрачивать отношение к дизайну как драматически напряженному творчеству.

За время своего существования Московская биеннале «Золотая пчела» зарекомендовала себя как важный культурно-просветительский проект, способствующий становлению российской дизайнерской школы, внесла существенный вклад в развитие визуальной культуры в стране и в мире, содействовала развитию визуальной культуры, помогла вписаться отечественному графическому дизайну в международное культурное пространство. Специалисты позиционируют эту выставку как лицо плаката XXI века. Здесь представлены новые технологии и намечены тенденции дальнейшего развития плакатного искусства.

## Литература

1. Московская международная биеннале графического дизайна «Золотая пчела 14» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.2020.goldenbee.org> (дата обращения: 11.10.2020).

2. Комлев Н. Г. Словарь иностранных слов. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. – 1168 с.
3. Золотая пчела 10 [Электронный ресурс]. – URL: <https://sergeserov.livejournal.com/538701.html> (дата обращения: 11.10.2020).
4. Интервью с экспертами Биеннале дизайна. Сергей Серов [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=m732mUZVuaEhttps> (дата обращения: 11.10.2020).
5. Международная биеннале графики «Золотая пчела» [Электронный ресурс]. – URL: [https://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/62885/](https://tvkultura.ru/article/show/article_id/62885/) (дата обращения: 11.10.2020).
6. Московская международная биеннале графического дизайна «Золотая пчела 6» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.goldenbee.org/6th/history/> (дата обращения: 11.10.2020).

### References

1. Moskovskaya mezhdunarodnaya biyennale graficheskogo dizayna «Zolotaya pchela 14» [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.2020.goldenbee.org> (data obrashcheniya 11.10.2020).
2. Komlev N. G. Slovar' inostrannykh slov. – М.: EKSMO-Press, 2000. – 1168 s.
3. Zolotaya pchela 10 [Elektronnyy resurs]. – URL: <https://sergeserov.livejournal.com/538701.html> (data obrashcheniya 11.10.2020).
4. Interv'yu s ekspertami Biyennale dizayna. Sergey Serov [Elektronnyy resurs]. – URL: <https://www.youtube.com/wat·sh?v=m732mUZVuaEhttps> (data obrashcheniya 11.10.2020).
5. Mezhdunarodnaya biyennale grafiki «Zolotaya pchela» [Elektronnyy resurs]. – URL: [https://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/62885/](https://tvkultura.ru/article/show/article_id/62885/) (data obrashcheniya 11.10.2020).
6. Moskovskaya mezhdunarodnaya biyennale graficheskogo dizayna «Zolotaya pchela 6» [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.goldenbee.org/6th/history/> (data obrashcheniya: 11.10.2020).

УДК 7.012.185

## ПРИНЦИПЫ ИНТЕГРАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ

*Панченко Ольга Владимировна*, доцент кафедры дизайна и художественного образования Института искусств, ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный педагогический университет» (г. Новосибирск, РФ). E-mail: [panchenkoo@mail.ru](mailto:panchenkoo@mail.ru)

Тенденции развития современного дизайна направлены на нивелирование границ предметного, средового, графического и мультимедийного направления. И решить поставленную задачу можно посредством интеграции направлений или при помощи комплексного проекта. Профессиональные дисциплины в области дизайна построены на основе формирования свободного и гибкого мышления. В процессе обучения важно понимать сам принцип создания проектов, некоторый алгоритм действий, посредством которого можно сформулировать и решить поставленную перед автором задачу. Одна из основных задач проектирования – это развитие способности генерировать идеи и формировать точку зрения на окружающий мир.

**Ключевые слова:** дизайн, проект, креативные методики.

## INTEGRATION PRINCIPLES IN MODERN DESIGN

*Olga V. Panchenko*, Associate Professor, Department of Design and Art Education, Institute of Arts, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: panchenkoo@mail.ru

The author considers the trends in developing modern design aimed at leveling the boundaries of the subject, environmental, graphic and multimedia areas. Moreover, the author suggests the ways to solve this problem by integrating directions or using a comprehensive project. Professional disciplines in the field of design are based on forming free and flexible thinking. During the training process, it is important to understand the principle of creating projects, a certain algorithm of actions that can be used to formulate and solve the task set for the author. One of the main tasks of design is to develop the ability to generate ideas and form a point of view on the world around us.

**Keywords:** design, project, creative techniques.

Настоящее время знаменательно признанием ценности и необходимости дизайна во всех сферах жизни. Мысль о том, что дизайн формирует стиль жизни, точно характеризует состояние современного дизайна. Изменяясь под влиянием времени, культурных ориентиров и потребностей людей, используя последние достижения технологии и материалов, дизайн стал средством «придания многогранного высокого качества объектам, процессам, услугам, системам на протяжении всех их жизненных

циклов» [2]. Проектный метод является одним из эффективных методов практико-ориентированной технологии, позволяющим рационально сочетать теоретические знания и их практическое применение для решения конкретных задач объекта проектирования [1]. В качестве научно-проектной деятельности дизайн создает функциональные тренды в инжиниринге, трансфере технологий и информационной сфере. Дизайн как область искусства не только поддерживает, но и формирует социальные приоритеты, выпуская инклюзивные проекты, используемые в интересах общества. Руководствуясь тематическими ориентирами, в рамках проектной деятельности дизайнеры создают технологические и нетехнологические инновации для повышения практической эффективности. Экспериментируя с бытовой и промышленной техникой, транспортом, оборудованием, мебелью, кухонной утварью и так далее, дизайнеры порой до неузнаваемости изменяют структурные и функциональные особенности объектов. При этом вектор развития направлен на изменение предметного мира и взаимодействие его с окружающим пространством.

Руководствуясь принципом «design thinking» (дизайн-мышление) и используя при проектировании креативные методики, производители могут в максимально короткие сроки разработать и выпустить на рынок принципиально новые продукты [7]. Дизайнеры выявляют ценность отдельных продуктов и услуг, разрабатывают стратегии брендов, формируют ассортимент продуктовой линейки, разрабатывают программы действия и управляют проектом по внедрению в производство новых объектов дизайна.

Для лучшего понимания потребителя проводится тщательный анализ повседневной жизни людей, выявляются тенденции культурного развития, осуществляется видеоэтнография, разрабатываются конкретные модели использования того или иного продукта. В процессе разработки инновационных продуктов определяется архитектура и дизайн изделия, происходит построение 3D-моделей, разрабатывается промышленная графика [3].

Руководитель отдела развития бизнеса Product Development Group Smirnov Design Екатерина Храмова отмечает: «Очевидна тенденция обращения к дизайну на гораздо более ранних этапах разработки нового продукта – разительный контраст по сравнению с предыдущими бизнес-моделями, когда дизайнеру “спускали” заказ из отделов маркетинга, рекламы и технической поддержки проекта» (см. [6]). Таким образом, формируется потребность в принципиально новом типе дизайнера – он дол-

жен уметь синтезировать и интерпретировать большой объем информации и на ее основе разрабатывать единую дизайн-концепцию. Тем не менее, дизайн – это всегда об идеях, вдохновении и нестандартных проектных решениях. Будь то дизайн интерьера, одежды, ландшафта или серии упаковок – это творческое направление, не поддающееся четкому прогнозированию и аналитике. Поэтому не так просто предугадать, что будет актуально и востребовано в будущем [8].

Тенденции развития современного дизайна направлены на нивелирование границ предметного, средового, графического и мультимедийного направления. И решить поставленную задачу можно посредством интеграции направлений или при помощи комплексного проекта.

Профессиональные дисциплины в области дизайна построены на основе формирования свободного и гибкого мышления. В процессе обучения важно понять сам принцип создания проектов, некоторый алгоритм действий, посредством которого можно сформулировать и решить поставленную перед автором задачу. Одна из основных задач проектирования – это развитие способности генерировать идеи и формировать точку зрения на окружающий мир. Процесс исследования принципов восприятия продуктов дизайна дает необходимую информацию для проектирования – не только о том, как сделать так, чтобы было красиво с эстетической точки зрения, но и о том, как спроектировать продукт дизайна так, чтобы создаваемые формы и предметы воспринимались зрителем или пользователем определенным образом еще на подсознательном уровне [4]. Это способствует созданию продуманного дизайна, когда наличие каждого элемента, каждой линии чем-либо обосновано.

В процессе занятия со студентами рассматривается проект «беспольные вещи», что заставляет оценить удобство и практичность простых предметов, о которых мы даже не задумываемся, пользуясь ими каждый день. На примере работ итальянского художника Джузеппе Коларуссо (Giuseppe Colarusso), который в 2010 году представил проект под названием «Невероятность», анализируем значение функции предметов. В его работах обычные предметы быта пересекают границы возможного, являясь при этом совершенно бесполезными. Раковина без слива, квадратная скалка и другие невероятные вещи заставляют людей улыбнуться и задуматься о функциональности и хорошем дизайне предметов, окружающих нас каждый день. Студентам легко дается осмысление, с помощью каких средств можно сломать функцию: поменять *материал*, *конструкцию* либо *способ взаимодействия* с предметом. Предлагается выполнить серию

упражнений в формате клаузур, где необходимо «ломать» предметы домашнего быта, средовые объекты или привычные для их профессии канцелярские принадлежности.

Следующая группа упражнений является логическим продолжением предыдущей.

Студентам предлагается создать авторские объекты с дополненной и усовершенствованной *функцией, конструкцией (формой) и материалом*.

**Функция.** Отличным примером интеграции функций в дизайне может послужить «Wenger Giant Knife». Швейцарский нож всегда считался образцовым инструментом. В этом изделии создатели превзошли самих себя, разработав инструмент, который удовлетворяет потребности мастера почти в сотне инструментов. Универсальные инструменты бывают очень разными, одни производители стремятся сделать их как можно более компактными, другие – вложить в них как можно больше функций, третьи пытаются совмещать эти основополагающие качества, характеризующие так называемые мультитулы (многофункциональный инструмент, конструкция которого объединяет набор из нескольких ручных инструментов). Швейцарский мультитул намного объемней подавляющего большинства перочинных ножей и универсальных инструментов. Стоит только сосчитать, сколько инструментов удалось совместить создателям в это изделие, как тут же становится понятно, что получился очень талантливый многофункциональный дизайн. Что же касается «полезной» части, то в данной разработке будет трудно найти инструмент, который не поместился в конструкцию. Здесь есть буквально все: многочисленные варианты лезвий ножа, полный набор отверток, ключи, маникюрные принадлежности. Есть даже небольшой светодиодный фонарик. Всего в набор входит 87 инструментов, которые могут выполнить 141 функцию.

Когда одна вещь включает в себя несколько функций, это всегда удобно. Гладильная доска в стандартном виде может дополнительно служить разве что полкой для вещей, но это не эстетично смотрится. Дизайнер Айса Ложеро придумала для доски более удачную функцию – зеркало в полный рост. Идея проекта – объединить возможность погладить вещь и, не отходя, посмотреть, как она на тебе сидит.

**Форма.** Задача следующего упражнения направлена на освоение понятия «конструктивное формообразование». Это процесс создания формы в соответствии с общими ценностными установками культуры и требованиями эстетической выразительности объекта, его функции

и конструкции. Процесс формообразования в дизайне естественным образом включает в себя композиционную работу. Художественно-образные аспекты формообразования опираются на систему определенных закономерностей, которые не зависят от стилового направления дизайна. Они основываются на особенностях зрительного восприятия человека.

Таким образом, формообразование позволяет создать функциональную модель предмета с учетом композиционных законов. Создание художественного произведения в любой области искусства невозможно без композиционного построения, без приведения к цельности и гармонии всех его частей и компонентов. В процессе вводной беседы студенты знакомятся с работами французского художника Ксавье Дегелдре. Его проекты отличаются тем, что за основу для мебели мастер берет тележки из супермаркета, символа «эры потребления», создавая стулья, кресла, диваны и другие предметы, особенностью которых является концептуальная форма.

*Материал.* Для наглядного примера использования современных материалов и технологий студенты знакомятся с произведениями голландского дизайнера Iris van Herpen (Ирис ван Херпен), которая представила полноценную коллекцию Весна/Лето 2011 из 3D-предметов на Amsterdam International Fashion Week (Международной Неделе Моды в Амстердаме). На данный момент существует большое количество технологий 3D-печати – от «бумажной прессовки» до «вакуумного плавления». С момента появления 3D-технологии стало возможным изготовление деталей из пластика, фотополимера, бумаги, гипса или даже из мягкого металла вроде алюминия или меди. Затем при помощи селективного лазерного спекания появилась возможность изготавливать более эластичные и гибкие детали. Основными материалами коллекции стали пластичный, легкий и прочный нейлон и легкоплавкий пластик. В поисках новых форм, цветов, фактур можно найти поистине необычные решения, которые вызывают восхищение своей эстетической красотой. Иногда даже сложно догадаться, что тот или иной материал может превратиться в футуристичный столик или оригинальный светильник. Есть настоящие экспериментаторы – они показывают пример соединения искусства и новых технологий. В средовой и предметный дизайн такой материал, как углеродное волокно, пришел из авиационной и автомобильной индустрии. Ультралегкий, супержесткий и мегапрочный – такой набор технических характеристик дал дизайнерам новые возможности. А вместе с высоким сопротивлением к термическим и климатическим воздействиям материал

открыл новую эру инновационных решений. Один из самых успешных проектов из углеродного волокна – стул «Carbon Chair» Бертъяна Пота и Марселя Вандерса. Спинка и сиденье сплетены вручную, а каркас выполнен из эпоксидной смолы.

Будущее профессии дизайнера заключается не только в освоении более передовых технологий и материалов, но и методов проектирования и производства изделий, объектов среды и графического дизайна. Совсем недавно большинство смелых и креативных дизайнерских проектов оставались на стадии концепции, не имея технической возможности для полноценной реализации. Но сегодня в нашу жизнь активно внедряется 3D-печать. 3D-принтер – это устройство, использующее метод послойного создания физического объекта на основе виртуальной 3D-модели. Сначала появилась возможность печатать 3D изображения на ткани, максимально передавая глубину графики, на флагах и знаменах, рекламных вывесках, дизайнерской мебельной обивке, сувенирной продукции. Затем была изобретена технология печати на любом носителе. Материалом для печати служит и пластик, и виниловая бумага, полиэфирные ткани, обычная бумага, различные виды пленки. Сейчас трехмерная печать является одной из самых перспективных инноваций, используемых в современных технологиях проектирования и мелкосерийном производстве.

В начале тысячелетия метакрил начал завоевывать позиции в мире дизайна. Такая разновидность пластика обладает большими возможностями механической обработки. Кроме того, она может быть выполнена практически в любой цветовой гамме. Настоящим прорывом в 2006 году стали канделябры Maua Huni от Sawaya&Moroni. Они вобрали в себя черты исторических стилей, но при этом выглядят ультрасовременно. Самое удивительное в них то, что в темноте прогрессивный материал на срезе светится. Это свойство исключает необходимость во встроенных лампочках, которые становятся абсолютно ненужными. Огонь горячей свечи и приглушенная подсветка неоновых цветов – двойной эффект для создания атмосферы в любом помещении. Плексиглас или прозрачное акриловое стекло изначально использовали в строительстве, но дизайнеры тоже заинтересовались таким необычным материалом. Он стал хрестоматийным образцом для «космического» дизайна в 60-х годах. Тогда миру были представлены первые невидимые стулья, светильник Acrilica. Сегодня традиции дизайна из плексигласа продолжают свое развитие. «Текучий» стол Захи Хадид изготовлен из прозрачного и полупрозрачного акрилового стекла. Первое впечатление обманчиво, поэтому стоит присмотреться

лучше – столешница идеально ровная. Беспрецедентная визуальная легкость, имитация таяния льда и круговорота воды настолько реалистична, что создает иллюзию хрустального мира. Изначально полимер Cosoop был создан не для дизайнерских проектов, а использовался в строительстве как изоляционный материал. В результате в 60-е годы XX столетия марка Flos по дизайну Акилле и Пьерджакомо Кастильони выпустила светильники Taraxacum – это был первый творческий опыт с полимером Cosoop. В 2005 году Марсель Вандерс использовал эту же технологию и создал эксклюзивную люстру Zepelin. Благодаря необычной форме и материалу создается впечатление, что каркас изделия окутан несколькими слоями паутины.

Если в «обратном мозговом штурме» студенты стараются найти «худшие» решения с функциональной точки зрения, то в этом блоке заданий ставится задача преобразовать их в полезные изделия, используя оптимизированные материалы, создавая более современные и удобные конструкции, совмещая и интегрируя функции предметов. Работы студентов отличаются творческим подходом к задаче и нестандартными решениями. Когда начинающие дизайнеры не обременены жесткими рамками технических требований, не рассматривают финансовые и временные ограничения для поиска концепций, у них возникают креативные идеи. В процессе выполнения заданий студенты понимают ценность окружающих вещей и предметов. Осознают, что делает их полезными и удобными в использовании, каким образом происходит взаимодействие человека с окружающим его предметным миром. Находят ответы на вопрос, посредством каких ресурсов достигается согласованность между пользователем и продуктами дизайна. Это важно для приобретения проектных навыков, таких как процесс выбора и организации материалов, компонентов и построение конструкции с целью достижения определенной функциональной задачи. Главной задачей дизайнера остается поиск максимальной эргономичности, оптимального сочетания практичности и удобства, чтобы человек мог легко пользоваться объектом и тот выполнял свои функции [5]. При этом не стоит упускать эстетический компонент, который тоже, безусловно, важен. Стоит понимать, что объект, который будет эргономичен, но не привлекателен с эстетической точки зрения, все равно сможет выполнять свою функцию, в то время как красивый, но не удобный в использовании не сможет выполнять свои прямые функции. Состоятельность того или иного проекта во многом зависит от соблюдения внутренних принципов, которыми руководствуется дизайнер при создании любого проектного объекта.

## Литература

1. Буханов Г. В. Проектный метод обучения в практике кафедры рекламы, связей с общественностью и дизайна РЭУ им. Г. В. Плеханова // Проектная культура и качество жизни. – 2017. – № 8. – С. 49.
2. Еськов В. Д. Графический дизайн как инструмент массовой культуры // Инновации в социокультурном пространстве: материалы XI международной научно-практической конференции. – М., 2018. – С. 22.
3. Ковалева О. М. Принципы проектной деятельности // Современные тенденции изобразительного, декоративного прикладного искусств и дизайна. – М., 2016. – С. 93–98.
4. Быстрова Т. Ю. Философия дизайна: учеб.-метод. пособие. – 2-е изд., перераб. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. – 128 с.
5. Коваленко Ю. Г. Формирование профессиональных компетенций студентов-дизайнеров средствами ассоциативной графики // Современные тенденции изобразительного, декоративного прикладного искусств и дизайна. – 2019. – № 1. – С. 97.
6. Кошман Н. В., Лисецкая Е. В., Семенов О. Г. «Молодежная школа дизайна» как форма профессиональной педагогической подготовки студентов института искусств // Дизайн образование 2012. Опыт, инновации, перспективы: сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции. Новосибир. гос. пед. ун-т, Ин-т искусств. – Новосибирск, 2012. – С. 83.
7. Лидвелл У., Холден К., Батлер Д. Графическое решение. Универсальные принципы дизайна: пер. с англ. – СПб.: Питер, 2014. – С. 126.
8. Беленко В. Е., Гирка А. С. Инфографика интернет-сми Красноярска и Омска: особенности создания и функционирования, типологическая характеристика // Вестник Новосибир. гос. ун-та. Серия: История, филология. – 2020. – Т. 19. – № 6. – С. 107.

## References

1. Bukhanov G. V. Proyecktnyy metod obucheniya v praktike kafedry reklamy, svyazey s obshchestvennost'yu i dizayna REU im. G. V. Plekhanova // Proyeektnaya kul'tura i kachestvo zhizni. – 2017. – № 8. – S. 49.
2. Es'kov V. D. Graficheskij dizayn kak instrument massovoy kul'tury // Innovatsii v sotsiokul'turnom prostranstve: materialy XI mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. – M., 2018. – S. 22.
3. Kovaleva O. M. Printsipy proyeektnoy deyatel'nosti // Sovremennyye tendentsii izobrazitel'nogo, dekorativnogo prikladnogo iskusstv i dizayna. – M., 2016. – S. 93–98.

4. Bystrova T. Yu. *Filosofiya dizayna: ucheb.-metod. posobiye.* – 2-e izd., pererab. – Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2015. – 128 s.
5. Kovalenko Yu. G. *Formirovaniye professional'nykh kompetentsiy studentov-dizaynerov sredstvami assotsiativnoy grafiki // Sovremennyye tendentsii izobrazitel'nogo, dekorativnogo prikladnogo iskusstv i dizayna.* – 2019. – № 1. – S. 97.
6. Koshman N. V., Lisetskaya E. V., Semënov O. G. «Molodezhnaya shkola dizayna» kak forma professional'noy pedagogicheskoy podgotovki studentov instituta iskusstv // *Dizayn obrazovaniye 2012. Opyt, innovatsii, perspektivy: sbornik materialov Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii.* Novosibir. gos. ped. un-t, In-t iskusstv. – Novosibirsk, 2012. – S. 83.
7. Lidvell U., Kholden K., Batler D. *Graficheskoye resheniye. Universal'nyye printsipy dizayna: per. s angl.* – SPb.: Piter, 2014. – S. 126.
8. Belenko V. E., Girka A. S. *Infografika internet-smi Krasnoyarska i Omska: osobennosti sozdaniya i funktsionirovaniya, tipologicheskaya kharakteristika // Vestnik Novosibir. gos. un-ta. Seriya: Istoriya, filologiya.* – 2020. – T. 19. – № 6. – S. 107.

УДК 378

## **НЕКОТОРЫЕ ПОДХОДЫ К ПРОБЛЕМЕ РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНОСТИ ЛИЧНОСТИ СРЕДСТВАМИ ДИЗАЙНА**

*Бабикова Виктория Владимировна*, ассистент кафедры дизайна и художественного образования Института искусств, ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный педагогический университет» (г. Новосибирск, РФ). E-mail: viki\_104@mail.ru

*Лисецкая Елена Вениаминовна*, кандидат педагогических наук, доцент кафедры дизайна и художественного образования Института искусств, ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный педагогический университет» (г. Новосибирск, РФ). E-mail: liseckay@mail.ru

В статье рассматриваются теоретические и методические подходы к проблеме развития креативности личности ребенка. Выделяются общие показатели (творческие качества личности), которые чаще всего встречаются при оценке креативности личности.

**Ключевые слова:** креативность, личность, ТРИЗ.

## SOME APPROACHES TO THE PROBLEM OF PERSONAL CREATIVE DEVELOPMENT BY DESIGN METHOD

*Viktoriya Vl. Babikova*, Assistant, the Department of design and art education, Institute of arts, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: viki\_104@mail.ru

*Elena Ven. Lisetskaya*, Candidate in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of design and art education, Institute of arts, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: liseckay@mail.ru

The article examines theoretical and methodological approaches to the problem for developing creativity of a child's personality. The authors highlight general indicators (creative personality traits), which are most often encountered in assessing the personality's creativity.

**Keywords:** creativity, personality, TRIZ.

В настоящее время становление новой системы образования, как и усиление значимости интеллекта и знаний, очень важно. Таким же значимым фактором актуализации ребенка в жизни является воспитание в нем творческой личности. Поэтому развитие творческого потенциала личности во всех его многогранных видах является одной из первоочередных задач системы образования и воспитания. А создание условий для самореализации творческой личности необходимо для получения положительного результата вхождения человека в мир. В современном мире, который с каждым днем меняется, человек должен уметь приспосабливаться и адаптироваться ко всем условиям. Овладение современными технологиями, умение находить свое место в социокультурной жизни и умение найти правильный подход к решению проблемы – все это понадобится для жизни в XXI веке. В связи с этим возрастает потребность в разработке путей развития творческого потенциала школьников. Наиболее благоприятные возможности для развития творческой личности предоставляют уроки изобразительного искусства, различные виды художественной деятельности, одним из которых является дизайн. Дизайн занимает особое положение, так как в современном мире он присутствует во всех сферах жизни. Дизайн как художественная деятельность представляет собой полихудожественную систему развития и воспитания, так как он затрагивает различные виды искусства, что позволяет обучающимся сразу приобщиться ко многим видам творчества.

Общее внимание к проблемам творчества особенно важно в переломные моменты истории, так как созидательная творческая энергия человека помогает преодолевать трудности, намечает новые цели и дает свободу выбора. Поэтому одной из важнейших задач современной системы образования и воспитания является способствование развитию креативности личности во всем ее многообразии.

Проблемой века учеными-психологами была названа проблема творчества и креативности. Существует огромное количество определений креативности (более 100), но единого мнения, что же такое креативность, до сих пор нет.

Результаты научных исследований многих ученых (Д. Б. Богоявленская, Л. С. Выготский [2], Дж. Гилфорд, В. В. Давыдов, В. Н. Дружинин [3], И. С. Кон, И. Б. Котова, Е. А. Крюкова, Н. С. Лейтес, А. Н. Леонтьев, В. И. Лещинский, А. Г. Маслоу, А. М. Матюшкин, С. Медник, А. В. Мудрик, Я. А. Пономарев, К. Р. Роджерс, С. Л. Рубинштейн, А. И. Савенков, В. В. Сериков, Б. М. Теплов, Э. П. Торранс, Е. Н. Шиянов, Н. В. Хазратова, М. А. Холодная, Е. Л. Яковлева) позволили выделить общие показатели (творческие качества личности), которые чаще всего встречаются при оценке креативности, это:

1. Оригинальность.
2. Беглость.
3. Гибкость.

Оригинальность – это способность продуцировать отдаленные ассоциации с объектом, необычные идеи, ответы, которые не свойственны каждому человеку. Этот показатель отражает способность выдвигать новые разнообразные идеи, отличающиеся от общепринятых, общеизвестных, стандартных.

Беглость – легкость определения в объекте новых функций. Это количественный показатель, в тестах чаще всего это количество выполненных заданий. Главным считается количество, а не качество.

Гибкость – это способность к переосмыслению функций предмета, возможность использовать его в различных качествах. Увидеть в объекте новые признаки, функции и возможности для их использования. Этим показателем оценивают разнообразие идей и стратегий, способность переходить от одного аспекта или вида к другому. Если ответы затрагивают разные сферы, значит у человека широкий кругозор.

При высоком показателе всех трех компонентов креативности люди с данными результатами быстро находят решения в необычных для них ситуациях, при этом продуцируя множество идей, которые, несмотря на большое количество, будут разнообразными.

На сегодняшний день актуальными методиками для оценки уровня креативности являются диагностические методики Торренса, Гилфорда и Джонсона. Ни одна из методик диагностики творческих способностей не является абсолютно полным показателем сформированности креативности. Один из минусов тестовых методик – это оценка творческих качеств в целом, а не только в определенной ситуации. Но, несмотря на недостатки тестовых методик, их используют многие ученые, педагоги, психологи для изучения уровня развития творческих качеств личности. А если использовать несколько тестов одновременно, то можно рассмотреть креативность с различных сторон.

Помимо выделенных трех компонентов креативности, так же не стоит забывать о дополнительных качествах личности, с помощью которых можно определить творческого человека. От других людей творческую личность отличает способность к созиданию и оригинальность мышления, интерес, а также ряд других качеств, таких как:

1. *Упорство (настойчивость)*, подтверждающее наличие мотивации у обучающегося. Умение сосредоточить свое внимание на одном занятии, способность вопреки неудачам доводить дело до конца – это одно из качеств творческой личности, которое помогает освободиться от нерешительности. Это качество дает возможность завершить начатую работу. Настойчивость можно выработать с помощью регулярных занятий спортом или каким-либо видом творческой деятельности.

2. *Любознательность* – интерес к различным сферам, которые окружают человека. Стремиться освоить и узнать что-то новое, совершенствовать свои познания. Любознательность помогает быть активным в жизни, а также стимулирует к деятельности для получения новых знаний и открытий. Это качество приносит радость от познания окружающего мира, позволяет расширить границы своих возможностей. Его развитию способствует наблюдательность, а также стремление учиться. Творческая личность без любознательности и интереса не может существовать.

3. *Открытость*. Открытость новому опыту, эмоциональная открытость, гибкость мысли, эксцентричные взгляды и убеждения – именно благодаря такому качеству у людей рождаются нестандартные решения и новые идеи. Все творческие личности обладают открытостью.

4. *Воображение* – способность мышления, с помощью которой создаются новые и необычные образы на основе реальных объектов. Это качество стирает границы между возможным и невозможным. Воображение дает свободу фантазии в любой сфере: дизайн, искусство, литература и т. д. Необходимо интересоваться искусством, посещать выставки, картинные галереи, читать книги, выполнять психологические упражнения,

которые направлены на развитие фантазии – это все помогает развить воображение. Творческие личности, особенно дети, часто мечтают, что дает дополнительный плюс в нашем исследовании.

5. *Быстрота обработки информации*: быстрота мысли, находчивость в ответах, любовь к сложности – творческая личность преподносит идеи без всякой самоцензуры. Внезапное озарение, когда решение словно возникает из ниоткуда.

6. *Уверенность в себе, независимость*. Благодаря таким качествам человек эмоционально устойчив, он не скован мнением окружающих. Творческая личность способна принимать собственные решения и воплощать их в жизнь. Независимость способствует продвижению новаторских идей и развитию прогресса. Чтобы приобрести такие качества, необходимо развивать критическое мышление, самоуважение, а также высказывать и отстаивать свое мнение перед людьми.

7. *Изобретательность* – способность придумывать необычные, новые вещи, нестандартно подходить к решению жизненных задач. Благодаря этому качеству на свет появляются шедевры. Изобретательность можно развить благодаря самосовершенствованию, повышению собственной эрудиции, постановке и достижению определенной цели. Умение мыслить не стереотипами очень необходимо для творческой личности. Изобретательный человек не боится пробовать что-то новое и необычное в жизни и идеях.

8. *Мышление по аналогии* и способность обращаться к предсознательному и бессознательному. Это качество действует по принципу свободных ассоциаций образов и мыслей.

Если проанализировать перечисленные выше качества, то можно заметить, что творческий потенциал, который можно развивать, есть у каждого человека. А если его подкреплять развивающими тестами и упражнениями на креативность, то можно добиться хороших результатов.

Помимо тестов и упражнений существуют другие методики для развития творческих качеств личности. Одной из них является методика «Теория решения изобретательских задач», или ТРИЗ – область знаний о механизмах развития технических систем и методах решения изобретательских задач (автор Генрих Саулович Альтшуллер). ТРИЗ представляет собой обобщенный опыт изобретательства и изучения законов развития науки и техники, но не является строгой научной теорией. Главное в ТРИЗ – это выявление и использование законов, закономерностей и тенденций развития технических систем. Методика ТРИЗ вышла за рамки

решения изобретательских задач в технической области и сегодня используется также в нетехнических областях (бизнес, искусство, литература, педагогика, политика и др.).

Основные функции ТРИЗ:

1. Решение творческих и изобретательских задач любой сложности и направленности без перебора вариантов.
2. Развитие качеств творческой личности.
3. Прогнозирование развития технических систем (ТС) и получение перспективных решений (в том числе и принципиально новых).

Вспомогательные функции ТРИЗ:

1. Решение научных и исследовательских задач.
2. Выявление проблем, трудностей и задач при работе с техническими системами и при их развитии.
3. Выявление причин брака и аварийных ситуаций.
4. Максимально эффективное использование ресурсов природы и техники для решения многих проблем.
5. Объективная оценка решений.
6. Систематизирование знаний любых областей деятельности, позволяющее значительно эффективнее использовать эти знания и на принципиально новой основе развивать конкретные науки.
7. Развитие творческого воображения и мышления.
8. Развитие творческих коллективов.

Структура ТРИЗ:

1. Законы развития технических систем (ТС).
2. Информационный фонд ТРИЗ.
3. Вепольный анализ (структурный вещественно-полевой анализ) технических систем.
4. Алгоритм решения изобретательских задач – АРИЗ.
5. Методы развития творческого воображения [1].

Таким образом, проблема креативности, реализация творческих качеств личности требует особого внимания исследователей разных направлений и школ, а методика ТРИЗ может быть основой для технологии развивающего обучения, целью которой является формирование у обучающихся таких умений, как предвидеть последствия взаимодействия объектов и явлений; устанавливать логику причинно-следственных отношений; уметь формулировать правила и законы функционирования природных и социальных явлений; понимать и применять приемы образного сравнения; использовать методы управления мышлением: формулировать

исследовательские вопросы, осуществлять комбинационный анализ; строить проблемные ситуации; развивать речевые умения; выдвигать альтернативные гипотезы решения проблемных ситуаций; определять вероятность разных исходов взаимодействия; уметь разрешать противоречия; гибко переходить от анализа одной гипотезы к другой; сравнивать эффективность разных стратегий разрешения проблемных ситуаций.

### **Литература**

1. Альтшуллер Г. С. Найти идею. Введение в ТРИЗ – теорию решения изобретательских задач. – М.: Альпина Паблишер, 2018. – 404 с.
2. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. – М., 1991. – 96 с.
3. Дружинин В. Н. Психология общих способностей // Мастера психологии. – 3-е изд. – СПб.: Питер, 2007. – 368 с.

### **References**

1. Al'tshchuller G. S. Nayti ideyu. Vvedeniye v TRIZ – teoriyu resheniya izobretatel'skikh zadach. – M.: Al'pina Pablisher, 2018. – 404 s.
2. Vygotskiy L. S. Voobrazheniye i tvorchestvo v detskom vozraste. – M., 1991. – 96 s.
3. Druzhinin V. N. Psikhologiya obshchikh sposobnostey // Mastera psikhologii. – 3-e izd. – SPb.: Piter, 2007. – 368 s.

УДК 7.012.185; 378

## **СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ В РАЗВИТИИ СИСТЕМЫ ОБУЧЕНИЯ КОМПЬЮТЕРНОЙ ГРАФИКЕ В ВЫСШИХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ**

*Ковалева Ольга Михайловна*, доцент кафедры дизайна и художественного образования Института искусств, ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный педагогический университет» (г. Новосибирск, РФ).  
E-mail: ofolika@yandex.ru

Применение компьютерной графики в учебных системах не только позволяет увеличить скорость передачи информации и повысить уровень ее понимания, но и способствует развитию образного мышления. Обуче-

ние компьютерной графике должно проходить на основе единства образования и воспитания, творческой деятельности, сочетания практической работы с развитием у студентов способности воспринимать и понимать произведения искусства. Отличительной чертой разрабатываемых сегодня образовательных стандартов является новый подход к формированию содержания и оценке результатов обучения на основе принципа от «знаю и умею» к «знаю, умею и умею применять на практике».

**Ключевые слова:** компьютерная графика, система образования, информация

## **MODERN PROBLEMS IN DEVELOPING COMPUTER GRAPHICS TRAINING SYSTEM AT HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS**

*Olga M. Kovaleva*, Associate Professor, Department of Design and Art Education, Institute of Arts, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: ofolika@yandex.ru

The author considers the problems of using computer graphics in educational systems. It not only allows increasing the speed of information transfer and increasing the level of its understanding, but also contributes to the development of imaginative thinking. Moreover, the author highlights that computer graphics training should be based on the unity of education and upbringing, creative activity, a combination of practical work with the development of students' ability to perceive and understand works of art. Distinctive feature of developing now educational standards is a new approach to developing the content and assessment of learning outcomes based on the principle from "know" to "know and are able to apply in practice".

**Keywords:** computer graphics, education system, information.

В современных условиях развития информационных связей во всех отраслях, безусловно, значимым является изменение образования. И если изменения еще 10 лет назад проводились на технических направлениях подготовки, то теперь ситуация кардинально изменилась. Компьютерная графика стала необходимым инструментом в таких областях, как кино, реклама, искусство, архитектурные презентации, создание прототипов и имитация динамики, а также в создании компьютерных игр и обучающих программ [1]. Постоянно появляются новые области применения компьютерной графики, и, соответственно, необходимы педагогические и методические подходы к подготовке будущих специалистов в этой облас-

ти. Особое значение данная проблема приобретает в связи с глобальной информатизацией и широким распространением компьютерной графики в жизни общества.

Область информатики, связанная с компьютерной графикой, охватывает все виды и формы представления изображений, доступных для восприятия человеком либо на экране монитора, либо в виде копии на внешнем носителе. Занимая все более прочные позиции, она находит применение не только в компьютерном мире, но и в различных сферах человеческой деятельности: научных исследованиях (визуализация строения вещества, векторных полей и т. д.), медицине (компьютерная томография), опытно-конструкторских разработках и т. п.

Необходимость широкого использования графических программных средств стала особенно ощутимой в связи с развитием Интернета, и, в первую очередь, благодаря службе World Wide Web, связавшей в единую «паутину» миллионы отдельных «домашних страниц». Любая веб-страница (веб-сайт), оформленная без компьютерной графики, картинок, анимации, не имеет шансов выделиться на фоне широчайшего круга конкурентов и привлечь к себе массовое внимание. Сложившаяся ситуация привела к новому социальному заказу общества: необходим качественно иной подход к методическому изменению и расширению изучения компьютерной графики. Обучение компьютерной графике рассматривается на сегодняшний день как важнейший компонент образования и как самостоятельное научное направление развития информационных технологий. Способность компьютерной графики быть многозначной, необычной и символичной раскрывает большие возможности для многих творческих направлений, которые совсем недавно не нуждались в них. Применение компьютерной графики в учебных системах не только позволяет увеличить скорость передачи информации и повысить уровень ее понимания, но и способствует развитию образного мышления. Большое образовательное и психологическое значение имеет и тот факт, что цвет графических изображений воздействует на мысли и чувства, стимулируя воображение. Глубина, тональность и насыщенность красок способны оказать глубокое воздействие на психику человека. Графика, как и другие формы искусства, основанного на принципах гармонии, обладает способностью активизировать или расслаблять человека, снимать стрессы и стимулировать разум к сознательной творческой деятельности [2].

В настоящее время актуализируется рассмотрение методических вопросов обучения компьютерной графике студентов вузов:

- разработка, обоснование и реализация компонентов методики обучения компьютерной графике;
- выявление педагогических условий, способствующих эффективной подготовке студентов вуза в области компьютерной графики;
- обоснование и разработка учебно-методического обеспечения, учебных пособий и методических рекомендаций по изучению дисциплин компьютерной графики, ориентированных на подготовку конкурентоспособных специалистов для современного рынка труда.

Много вопросов по обучению компьютерной графике студентов вузов (особенно неспециализированных) связано с тем, что нет четко разработанных методик по обучению компьютерной графике обучающихся, не связанных с архитектурой, строительством и искусством. Также требуется разработка методик обучения компьютерной графике по таким направлениям, как связи с общественностью и реклама.

Именно такие умения, как способность применять полученные знания на практике, проявлять самостоятельность в постановке задач и их решении, брать на себя ответственность при решении возникающих проблем, составляют основу понятия «компетентность».

Профессиональная компетентность формируется как совокупность тех или иных компетенций информационного, коммуникативного, процессуального характера. Графический дизайн как форма художественного проектирования привлекает все большее внимание специалистов в различных областях. Оптимальная взаимосвязь функциональности и эстетичности в утилитарном объекте является имманентно присущим графическому дизайну свойством [2].

У компетентности нет верхней границы развития, индивид имеет возможность повышать уровень своей компетентности практически бесконечно, ограничиваясь только свойствами личности. Существенной составляющей является компетентность в области компьютерной графики.

Компьютерная графика как область научных исследований носит ярко выраженный комплексно-прикладной характер. Основной методической проблемой преподавания компьютерной графики является отсутствие учебной литературы для студентов. В последние годы многочисленные переводные издания по областям, связанным с компьютерной графикой, носят, как правило, узкоспециальный или справочный характер и мало пригодны для использования в обучении. Учебные и учебно-методические пособия для формирования базовой компетентности в области компьютерной графики у будущих учителей должны явно или

неявно содержать методическую составляющую. Другими словами, даже в ходе знакомства с теми или иными графическими редакторами следует обращать внимание студентов на методические приемы, использующиеся при изучении компьютерной графики.

В качестве контроля изученности компьютерной графики, даже на базовом уровне, можно предложить студентам создавать собственные обучающие материалы на основе освоенных графических редакторов. Однако, несмотря на интерес, который студенты проявляют к компьютерной графике, при практической работе большинство из них не готово принять сложный и объемный материал. Работа с компьютерной графикой прежде всего основывается на креативности мышления и кропотливом труде. Большинство, сталкиваясь с данной проблемой, не имея привычки преодоления трудностей, теряет первоначальный интерес к подобной работе. Поэтому их постоянно следует стимулировать возможным результатом, который заключается в получении конечного продукта.

С этой целью необходимо использовать интерактивные уроки, выполняя которые, участники творческой группы развивают не только творческие способности в художественной среде, но и учатся работать в команде. Студенты создают проекты, осуществляющие межпредметную связь по другим предметам, а также построение процесса обучения на основе техник, способствующих формированию свободного и гибкого мышления, где одна из основных задач – это развитие способности генерировать идеи и человека. Графика, как и другие формы искусства, основанного на принципах гармонии, обладает способностью активизировать или расслаблять человека, снимать стрессы и стимулировать разум к сознательной творческой деятельности [2].

В настоящее время актуализируется рассмотрение методических вопросов обучения компьютерной графике студентов вузов:

- разработка, обоснование и реализация компонентов методики обучения компьютерной графике;
- выявление педагогических условий, способствующих эффективной подготовке студентов вуза в области компьютерной графики;
- обоснование и разработка учебно-методического обеспечения, учебных пособий и методических рекомендаций по изучению дисциплин компьютерной графики, ориентированных на подготовку конкурентоспособных специалистов для современного рынка труда.

Много вопросов по обучению компьютерной графике студентов вузов (особенно неспециализированных) связано с тем, что нет четко разработанных методик по обучению компьютерной графике обучающихся, не связанных с архитектурой, строительством и искусством. Также требуется

разработка методик обучения компьютерной графике по таким направлениям, как связи с общественностью и реклама.

Именно такие умения, как способность применять полученные знания на практике, проявлять самостоятельность в постановке задач и их решении, брать на себя ответственность при решении возникающих проблем, составляют основу понятия «компетентность».

Профессиональная компетентность формируется как совокупность тех или иных компетенций информационного, коммуникативного, процессуального характера. Графический дизайн как формировать точку зрения на мир, позицию, необходимую дизайнеру для того, чтобы уметь преобразовывать и организовывать окружающее пространство [4].

Таким образом, использование компьютерной графики, с одной стороны, позволяет развивать творческие способности обучаемых, с другой – подвести их к расшифровке скрытого сообщения, содержащегося в любом визуальном объекте. Развитие компьютерной графики в сочетании со средствами мультимедиа и высокохудожественными информационными технологиями дает возможность формировать особую графическую информационную среду для творческой деятельности обучающихся. С учетом рассмотренных выше особенностей изучение компьютерной графики имеет большое значение, поскольку является уникальным средством развития таких личностных качеств обучающихся, как восприятие пространства, абстрактно-логическое и образное мышление, чувство цвета, творческое воображение, целостность восприятия. Наряду с этим изучение компьютерной графики формирует умения перекодирования визуального образа в вербальную форму, способствует творческому самовыражению.

Следует отметить, что компьютерная графика является важным средством моделирования и демонстрации законов, лежащих в основе художественно-графического творчества. При этом по характеру технологий, богатству цветовых эффектов, способам наглядного отображения объектов, взятых в пространстве, компьютерная графика не только имеет общеобразовательное значение, но и способствует профессионально ориентированному обучению. Компьютерная графика вызывает интерес у студентов других факультетов и институтов университета.

Целью обучения компьютерной графике является формирование представлений о теории и практике создания и обработки изображений с помощью программно-аппаратных средств вычислительной техники, основ инженерной графики и анимации. В связи с этим необходимо: вооружить студента основными средствами и практическими приемами

работы с профессиональными графическими редакторами; развить и углубить общие представления о компьютерной графике, графических редакторах; сформировать представления о теоретических основах компьютерной графики; познакомиться с основными принципами и методами работы алгоритмов компьютерной графики; изучить популярные графические программы и издательские системы; приобрести навыки подготовки изображений к публикации, в том числе в электронном виде; овладеть основами компьютерного дизайна; познакомиться с различными сферами применения методов и средств компьютерной графики в современном обществе. Обучающиеся компьютерной графике должны знать: основные инструменты компьютерной графики; отличительные особенности различных видов компьютерных изображений, а также должны уметь: решать вопросы целесообразности применения тех или иных графических редакторов согласно поставленным задачам визуализации; самостоятельно принимать решения по использованию тех или иных инструментов графических редакторов; грамотно применять различные инструменты графических редакторов; самостоятельно ставить и решать задачи визуализации графических изображений. По данным дисциплинам необходимо разрабатывать рабочие учебные программы: «Трехмерная графика», «Векторная графика», «Векторная анимация», «Растровая графика», «Дизайн», «Компьютерная графика»; «Дизайн средств информации», «Введение в теорию дизайна и колористику», «Мультимедиа технологии в дизайне»; курс лекций по компьютерной графике; методические разработки лабораторных работ по Adobe PhotoShop, CorelDraw, 3D Studio MAX, Page Maker; электронные учебно-методические курсы: «3D Studio Max», «Векторная графика», «Растровая графика», «Трехмерная графика», «Компьютерная анимация». В настоящее время требуется ежегодная актуализация всех программ и практических заданий, проектов, чтобы соответствовать новым тенденциям.

### **Литература**

1. Ершова О. В., Муллина Э. Р. Формирование профессиональных компетенций студентов, обеспечивающих конкурентоспособность на рынке труда // Современные наукоемкие технологии. – 2015. – № 9. – С. 133–136.
2. Еськов В. Д. Ретроспективный аспект дизайн-образования в России // Декоративно-прикладное искусство, дизайн и народная художественная культура. Образовательные и творческие аспекты. Материалы

- Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. – Красноярск, 2017. – С. 125–129; 2018. – С. 22–23.
3. Панченко О. В. Принципы проектирования современной инфографики // Дизайн-образование – XXI век. Материалы Международной научно-практической конференции / отв. ред. З. Ю. Черная, Ю. А. Легеза, М. К. Шемякина, Т. Ю. Афанасьева. – Белгород, 2019. – С. 90–96.
  4. Панченко О. В., Семенов О. Г. Современные методы преподавания проектирования в дизайне // Современные тенденции изобразительного, декоративного прикладного искусств и дизайна. – 2018. – № 1. – С. 74–77.
  5. Коджаспирова Г. М., Петров К. В. Технические средства обучения и методика их использования: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Академия, 2005.
  6. Компьютерная графика: учебник (+CD) / М. Н. Петров, В. П. Молочков. – СПб.: Питер, 2010.
  7. Кузнецов А. А., Хеннер К. К., Имакаев В. Р. и др. Информационно-коммуникационная компетентность современного учителя // Информатика и образование. – 2010. – № 4.
  8. Панченко О. В., Семенов О. Г. Особенности визуального восприятия объектов дизайна // Перспективы преемственности и взаимосвязи многоуровневого художественно-проектного образования в условиях информационного общества: сб. материалов IV Всероссийской научно-практической конференции. – Набережные Челны, 2017. – С. 214–218.

### References

1. Ershova O. V., Mullina E. R. Formirovaniye professional'nykh kompetentsiy studentov, obespechivayushchikh konkurentosposobnost' na rynke truda // Sovremennyye naukoemye tekhnologii. – 2015. – № 9. – S. 133–136;
2. Es'kov V. D. Retrospektivnyy aspekt dizayn-obrazovaniya v Rossii // Dekorativno-prikladnoye iskusstvo, dizayn i narodnaya khudozhestvennaya kul'tura. Obrazovatel'nyye i tvorcheskiye aspekty. Materialy Vserossiyskoy (s mezhdunarodnym uchastiyem) nauchno-prakticheskoy konferentsii. – Krasnoyarsk, 2017. – S. 125–129; 2018. – S. 22–23.
3. Panchenko O. V. Printsipy proyektirovaniya sovremennoy infografiki // Dizayn-obrazovaniye – XXI vek. Materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii / отв. red. Z. Yu. Chernaya, Yu. A. Legeza, M. K. Shemyakina, T. Yu. Afanas'yeva. – Belgorod, 2019. – S. 90–96.

4. Panchenko O. V., Semenov O. G. Sovremennyye metody prepodavaniya proyektirovaniya v dizayne // Sovremennyye tendentsii izobrazitel'nogo, dekorativnogo prikladnogo iskusstva i dizayna. – 2018. – № 1. – S. 74–77.
5. Kodzhaspirova G. M., Petrov K. V. Tekhnicheskiye sredstva obucheniya i metodika ikh ispol'zovaniya: ucheb. posobiye dlya studentov vyssh. ucheb. zavedeniy. – 2-e izd., pererab. i dop. – M.: Akademiya, 2005.
6. Komp'yuternaya grafika: uchebnik ( CD) / M. N. Petrov, V. P. Molochkov. – SPb.: Piter, 2010.
7. Kuznetsov A. A., Khenner K. K., Imakayev V. R. i dr. Informatsionno-kommunikatsionnaya kompetentnost' sovremennogo uchitelya // Informatika i obrazovaniye. – 2010. – № 4.
8. Panchenko O. V., Semenov O. G. Osobennosti vizual'nogo vospriyatiya ob'yektov dizayna // Perspektivy preyemstvennosti i vzaimosvyazi mnogourovnevogo khudozhestvenno-proyektnogo obrazovaniya v usloviyakh informatsionnogo obshchestva: sb. materialov IV Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. – Naberezhnyye Chelny, 2017. – S.214–218.

**Раздел 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ, ПРАКТИЧЕСКИЕ  
И МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО  
ИСКУССТВА**

**К статье Муриной Л. Р. «Искусство в городе: из опыта работы  
с локальной историей»**



*Рисунок 1. Выставка-акция «Сжечь, нельзя сохранить». 2011 г.*



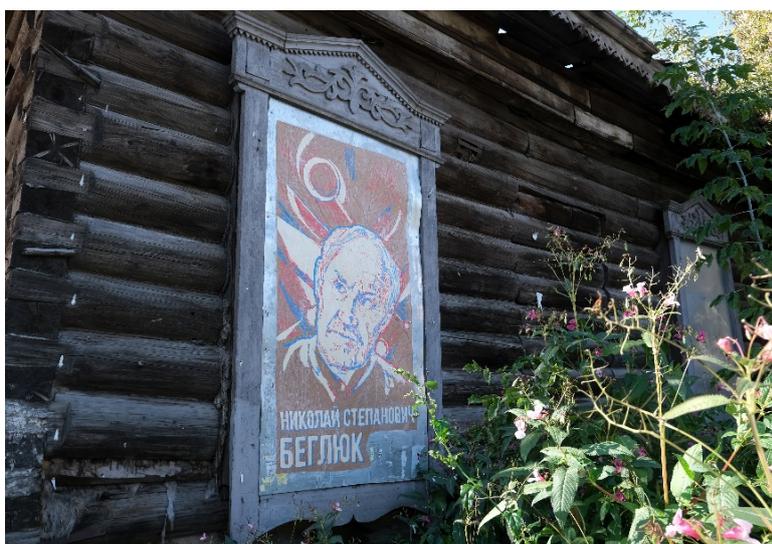
*Рисунок 2. Акция «Сжечь, нельзя сохранить». 2014 г.*



*Рисунок 3. Акция «Сжечь, нельзя сохранить». 2013 г.*



*Рисунок 4. Акция «Жесть-арт». 2020 г.*



*Рисунок 5. Акция «Жесть-арт». 2020 г.*

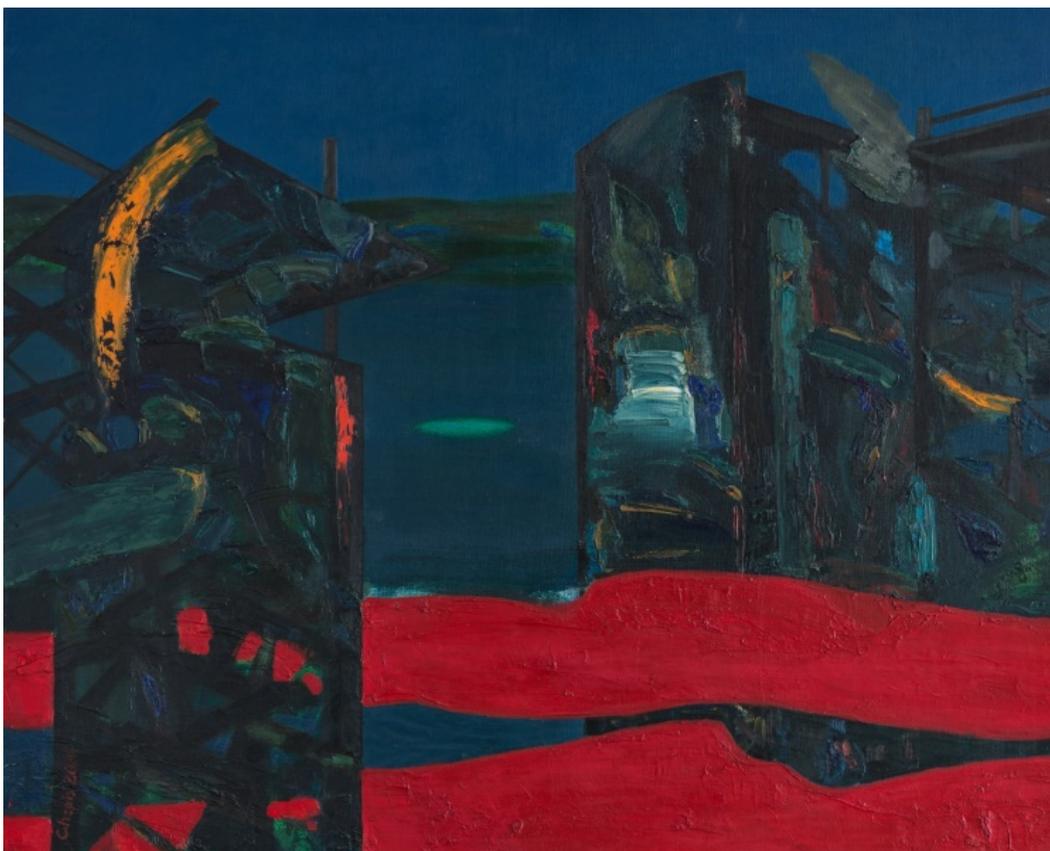
К статье Поповой Н. С. «Абстрактное искусство в творчестве  
сибирских художников»



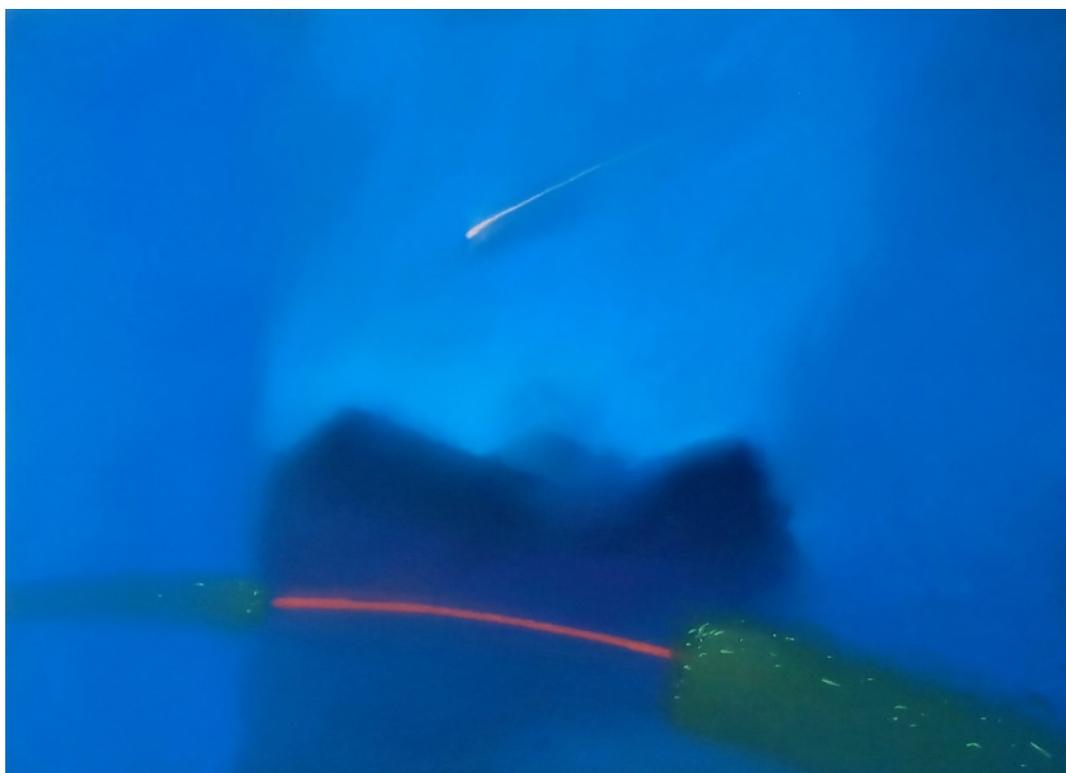
*Иллюстрация 1. Грицюк Т. Неопознанный объект. 1993 г.*



*Иллюстрация 2. Дорохов Е. Небесное и земное. 2011 г.*



*Иллюстрация 3. Четис Е. Рождение энергии. Х. м. 2016 г.*



*Иллюстрация 4. Кошелева О. Ночь на море. Бумага, пастель*

К статье Прокудиной Е. С., Астахова О. Ю.  
«Традиции авангарда в истории изобразительного искусства  
Кузбасса 1980–90-х годов»



Рисунок 1. Карманов В. А. Демонстрация нерушимого единства. 1988 г.

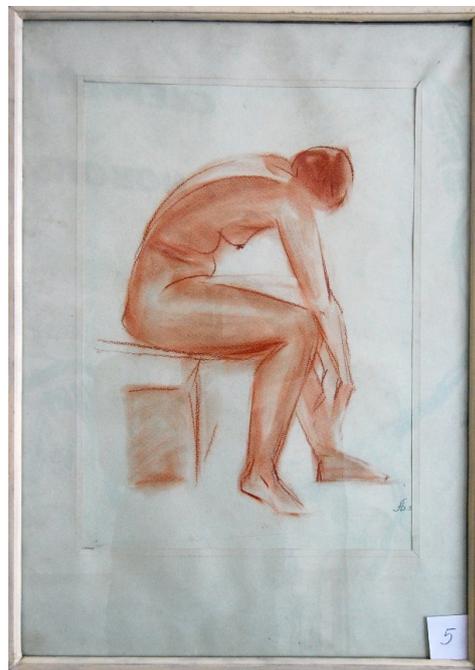


Рисунок 2. Карманов В. А. Могила коммуниста. 1988 г.



*Рисунок 3. Карманов В. А. Российские йоги спасают мир от катастрофы. 1988 г.*

К статье Кайгородова В. А. «Художественные коллекции в учреждениях образования и культуры: информационный потенциал, роль, значимость, методика изучения»



*Рисунок 1. Брагин А. И. Натурищицы (3). 1990–1993 гг. Бумага, соус.  
Графика из собрания Новокузнецкого отделения СХР*



*Рисунок 2. Автор неизвестен.  
Пастель из собрания Новокузнецкого отделения СХР*



*Рисунок 3. Автор Эдуард Зеленин (2). Каталогные данные неизвестны.  
Графика из собрания Новокузнецкого отделения СХР*



*Рисунок 4. Автор Эдуард Зеленин (2). Каталогные данные неизвестны.  
Графика из собрания Новокузнецкого отделения СХР*

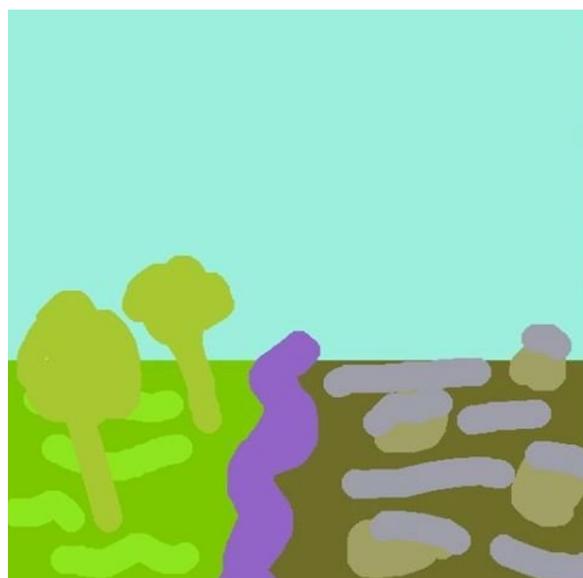


*Рисунок 5. Шмидт И. И. Март. Кийзак (1993 г.). ДВП, масло. 80x120 см.  
Живопись из собрания Новокузнецкого отделения СХР*

К статье Казариной Т. Ю., Казарина С. Н.  
«Внедрение цифровых технологий в изобразительное искусство»



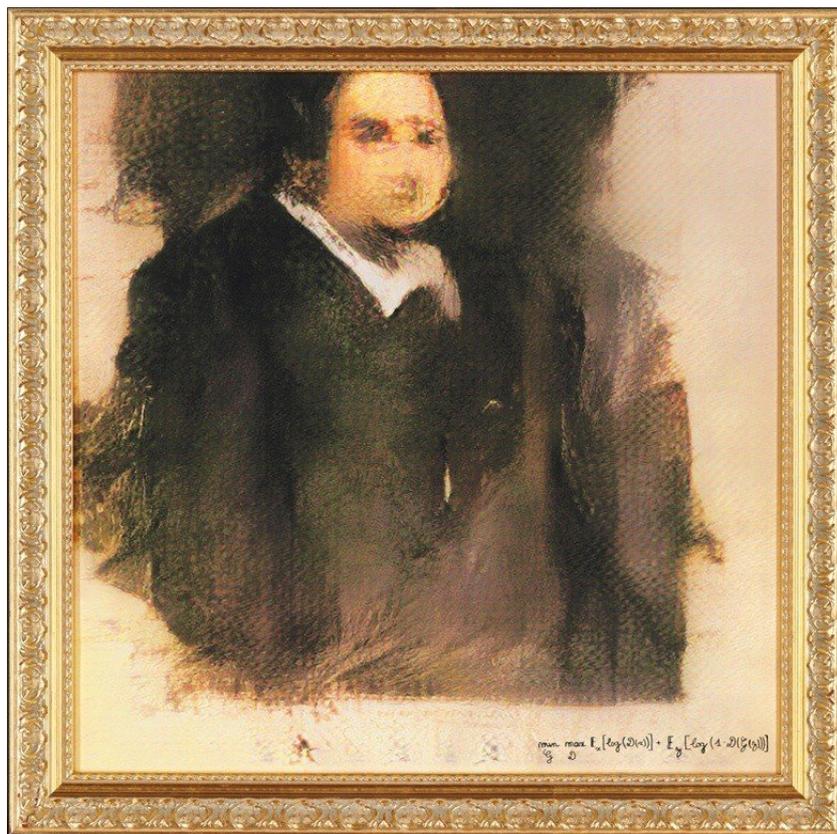
*Рисунок 1. Портрет «Следующий Рембрандт».  
Картина создана искусственным интеллектом. 2016 г.*



*Рисунок 2. Пейзаж. Картина создана искусственным интеллектом.  
Эскиз создан в нейронной сети GauGAN (слева) и конечный результат (справа)*



*Рисунок 3. Процесс создания произведения с помощью нейронной сети.  
Выставка «Искусственный интеллект и диалог культур».  
Государственный Эрмитаж. 2019 г.*



*Рисунок 3. Портрет Эдмонда Белами.  
Картина создана нейронной системой. Студия Obvious. 2018 г.*

К статье Спекторовой Н. А., Миненко Л. В.  
«Особенности орнаментального искусства  
в технологии кемеровской росписи»



*Рисунок 1. Спекторова Н. А. Поднос «Полуденный свет. Август»*



*Рисунок 2. Спекторова Н. А. Поднос «Таежный уголок»*



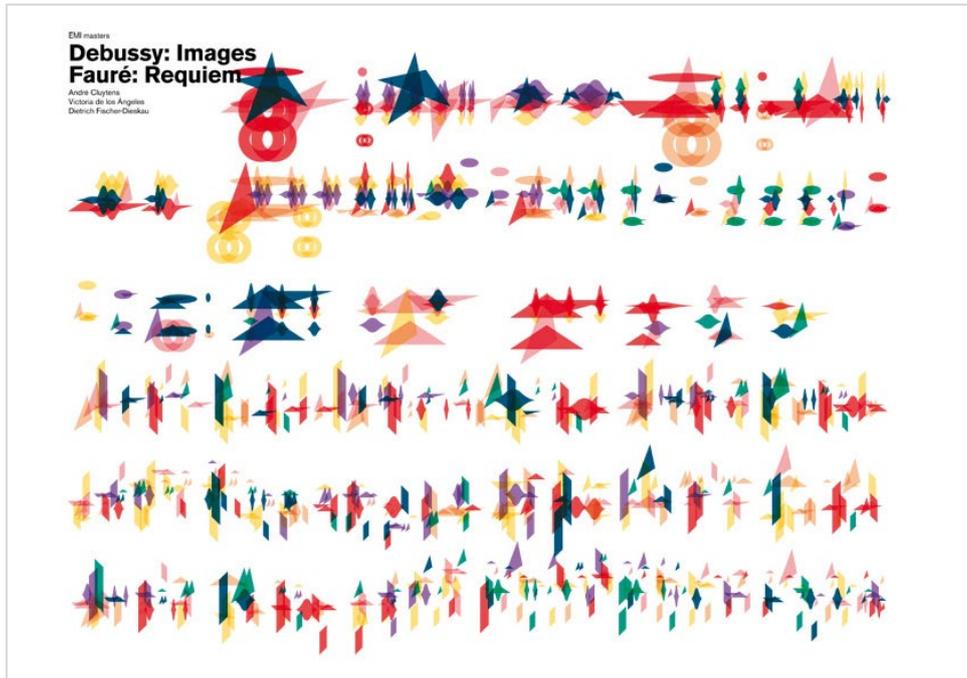
*Рисунок 3. Спекторова Н. А. Поднос «Материнское поле»*

**Раздел 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ, ПРАКТИЧЕСКИЕ  
И МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ  
СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА**

**К статье Алексева А. Г. «Алогизм в дизайне как прием  
эмоционально-психологического воздействия»**



*Рисунок 1. Малевич К. С. Корова и скрипка*



*Рисунок 2. Графическая интерпретация музыкального произведения французского композитора Клода Дебюсси*



*Рисунок 3. Пример логотипов с нарушением всех принципов дизайн-проектирования*



*Рисунок 4. Пример шуточного логотипа, смыслом которого является эмоциональная разрядка*

К статье Буханова Г. В. «Каллиграфия. Леттеринг.  
Проектное мышление»



Рисунок 1. Вариант рисованного шрифта на основе старославянской письменности. А. Васнецов



Рисунок 2. Эволюция форм славянской письменности  
во время реформы Петра I. 1707 г.



Рисунок 3. Образец гражданского крупнокегельного шрифта. 1707 г.

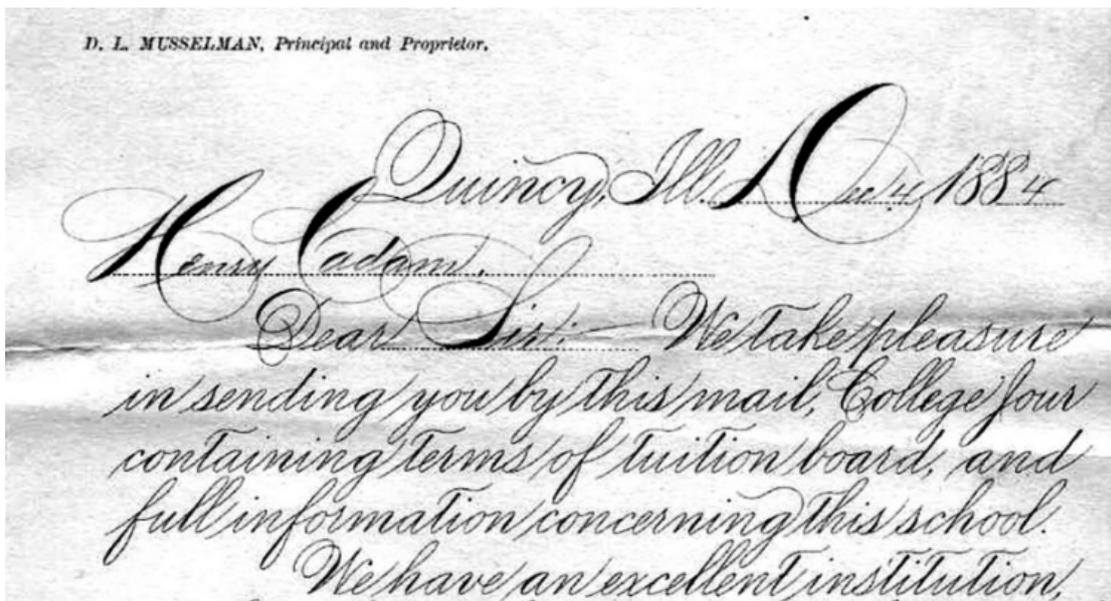


Рисунок 4. Пример оригинального почерка Spencerian. XIX век



Рисунок 5. Екатерина Смирнова. Плакат для акции АЧБ (Антон Чехов – Черное и белое). 2019 г.

### Раздел 3. МЕДИЙНАЯ КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО В ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

К статье Гендиной Н. И., Мелковой С. В.  
«Информационная и визуальная культура личности  
как основа развития креативных способностей  
современного специалиста»



*Рисунок 1. Эскизы костюма на основе ассоциации с богомолем из семейства Etrusidae. Работа студентки 4-го курса кафедры дизайна КемГИК Малявка Н.*

## К статье **Валялиной А. С. «Визуализация как существенная характеристика электронного путеводителя»**



Рисунок 1. «Улицы Рязани», путеводитель по центральным улицам города

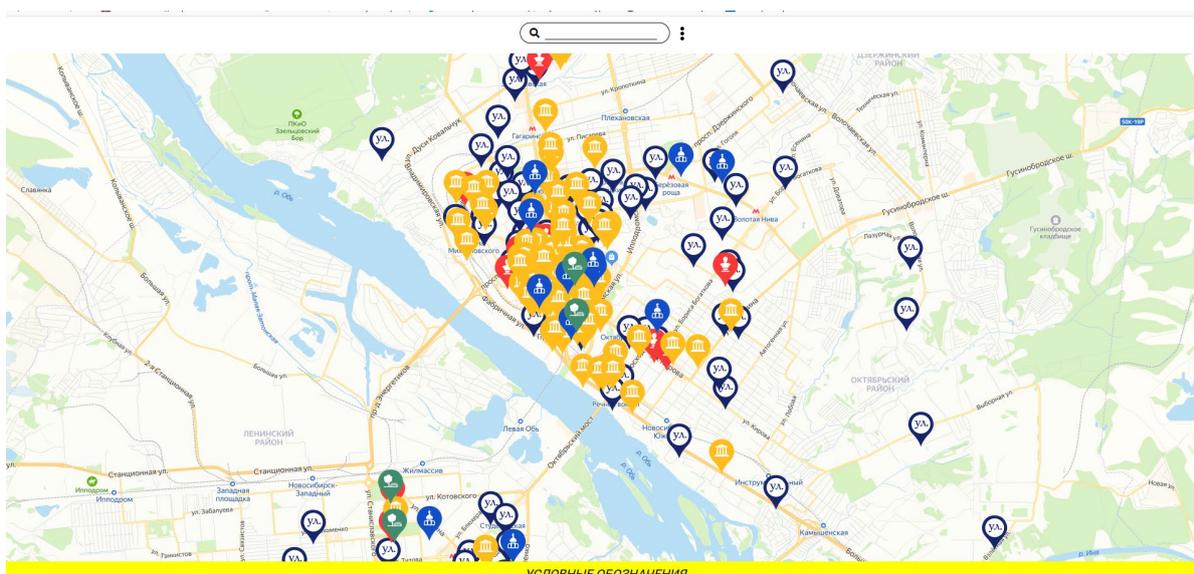


Рисунок 2. Интерактивный путеводитель по Новосибирску

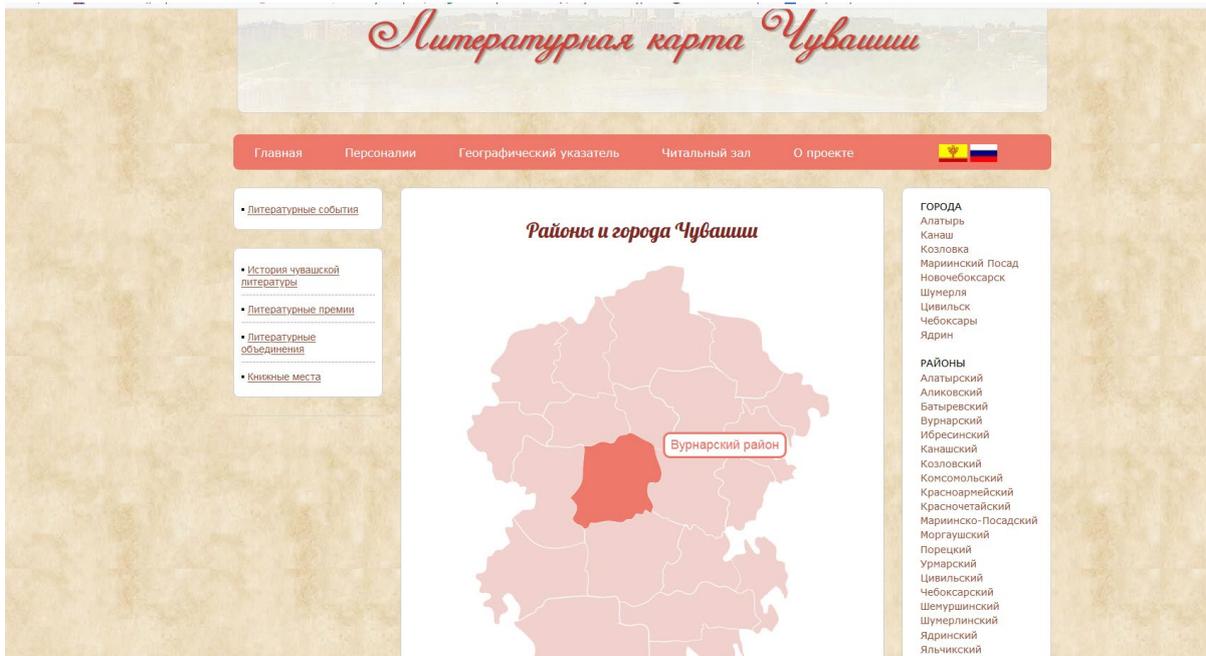


Рисунок 3. Литературная карта Чувашии

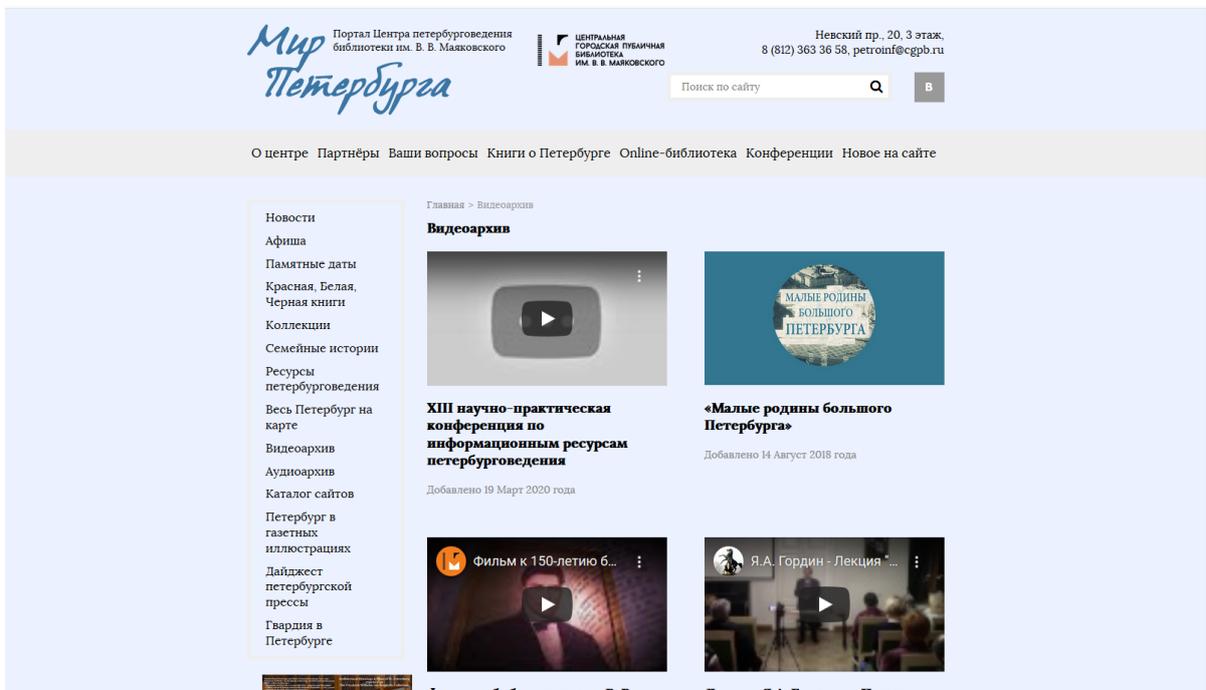


Рисунок 4. Путеводитель по ресурсам петербурговедения

## Раздел 4. ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И ФОТОГРАФИЯ: АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ

К статье Гука А. А. «Перспективное совмещение как художественная стратегия и способ искусства современной репортажной фотографии (на материале международных фотоконкурсов «35AWARDS»)»

### Фотографии, иллюстрирующие иронию, юмор



*Фото 1. Pau Buscato (Норвегия, Oslo)*

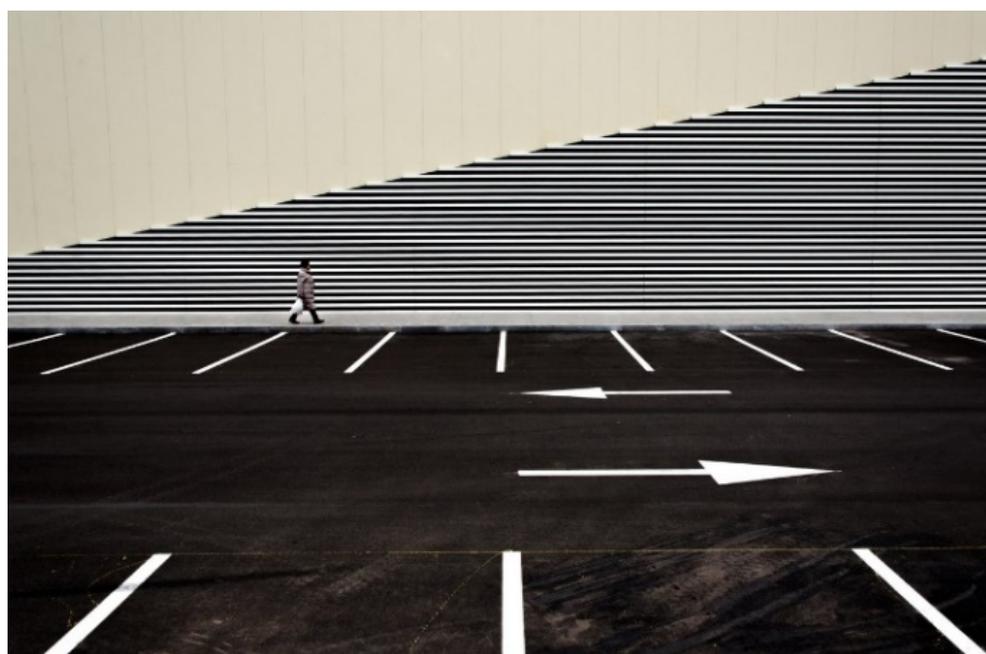


*Фото 2. Pau Buscato (Норвегия, Oslo)*

**Фотографии, иллюстрирующие философичность восприятия жизни**



*Фото 3. Jose Colina (Уругвай, Montevideo)*



*Фото 4. Alexey Poptsov (Казахстан, Алма-Ата)*

**Фотографии, иллюстрирующие социальный подтекст**



*Фото 5. Elwira Kruszelnicka (Польша, Gdynia)*



*Фото 6. Ajeesh Puthidath (Katar Doha)*

### **Раздел 3. МЕДИЙНАЯ КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО В ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

УДК 378

#### **ИНФОРМАЦИОННАЯ И ВИЗУАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЛИЧНОСТИ КАК ОСНОВА РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ СОВРЕМЕННОГО СПЕЦИАЛИСТА**

*Гендина Наталья Ивановна*, доктор педагогических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, директор НИИ информационных технологий социальной сферы, ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, РФ). E-mail: nii@kemguki.ru

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

Актуальность исследования обусловлена возрастающим спросом работодателей на креативных выпускников вузов. Динамичность современной жизни, частая смена производственных, социальных и информационно-коммуникационных технологий, возрастание объемов профессиональной информации – все это требует от современных специалистов способности генерировать оригинальные идеи, предлагать новое, принимать нестандартные решения, то есть действовать творчески, креативно.

Цель статьи – раскрыть возможности информационной и визуальной культуры личности для формирования креативных способностей студентов вуза.

Ведущий метод исследования – сравнительный анализ, позволивший выявить взаимосвязь информационной и визуальной культуры в структуре профессиональной подготовки студентов-дизайнеров.

В результате исследования удалось раскрыть информационную природу креативности. Развитие креативности требует понимания того, что разносторонняя информация является стимулом воображения и основой для рождения новых образов и идей, развития интуиции. Особое значение в работе со студентами-дизайнерами имеет формирование знаний, умений и навыков поиска, отбора и критической оценки визуальной ин-

формации, развитие ассоциативного мышления. Установлено, что развитие визуальной культуры иностранных (китайских) студентов требует изучения этнопсихологических особенностей обучаемых.

Практическая значимость результатов исследования заключается в обогащении содержания учебных курсов «Информационная культура личности» и «Графический фэшн-дизайн».

**Ключевые слова:** высшее образование, информационная культура, визуальная культура, визуальная грамотность, креативность, дизайн.

## **INFORMATION AND VISUAL LITERACY AS A BASIS FOR DEVELOPING CREATIVE ABILITIES OF MODERN SPECIALIST**

*Natalya Iv. Gendina*, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Honorary Worker of Science of the Russian Federation, Director of Research Institute of Information Technologies in Social Sphere, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: [nii@kemguki.ru](mailto:nii@kemguki.ru)

*Svetlana V. Melkova*, Candidate in Technical Sciences, Associate Professor, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: [veta\\_mail@mail.ru](mailto:veta_mail@mail.ru)

The relevance of the research is connected with increasing demand of creative graduates of universities. The dynamism of modern life, frequent changes of production, social and information and communication technologies, increasing the scope of professional information, all these factors demand ability to generate the original ideas, to offer new ideas, to make non-standard decisions, in other words to work creatively.

The aim of the research is to reveal the possibilities of information and visual literacy to form creative abilities of students.

The leading method of the research is comparative analysis, which identifies the relationship between information and visual literacy in the structure of professional education of students-designers.

The results of the study reveal the information essence of creativity. Developing creativity requires an understanding that diverse information is an incentive of imagination and a basis for the birth of new images and ideas, the development of intuition. Forming knowledge, skills and abilities to find, to select and critically evaluate visual information, and to develop associative

thinking is very important while training students-designers. The authors state that developing visual literacy of foreign (Chinese) students requires studying ethnopsychological features of Chinese students.

The practical significance of the research aims to enrich the content of the training courses “Information Literacy of the Person” and “Graphic Fashion Design”.

**Keywords:** the higher education, information culture, visual culture, visual literacy, creativity, design.

## **Введение**

**Актуальность проблемы.** Поиск, отбор и прием на работу высококвалифицированного, знающего, компетентного специалиста – одна из «вечных» проблем, которой всегда озабочены работодатели. В последние годы в рамках этой проблемы пристальное внимание стало уделяться особому качеству выпускников вузов – креативности, то есть способности к творчеству, способности привносить нечто новое, породить оригинальные идеи. Традиционно креативность было принято связывать с деятельностью людей творческих профессий: артистов, композиторов, художников, писателей, поэтов и т. д. Однако на стыке XX и XXI столетий креативность стала рассматриваться в качестве одного из обязательных атрибутов любого успешного делового человека.

Условно можно выделить несколько взаимосвязанных причин, по которым работодатели выдвинули креативность в число важнейших требований к выпускнику вуза. Во-первых, это нарастающая изменчивость современного мира: беспрецедентные для истории цивилизации темпы смены технологий – производственных, социальных, информационно-коммуникационных, имеющие следствием стремительные изменения во всех сферах жизни общества.

Во-вторых, необходимость для современного человека осваивать гигантские, нарастающие объемы информации, для «укрощения» которых используются многообразные и также быстро сменяющие друг друга поколения персональных компьютеров и информационно-коммуникационных технологий. Следует подчеркнуть глобальный характер цифровизации, пришедшей на смену информатизации и обусловивший переход к цифровой экономике. Все это требует от выпускников любого вуза высокой интеллектуальной мобильности, умений оперативно ориентироваться в динамически трансформирующейся профессиональной среде

и принимать квалифицированные решения, адекватные быстро меняющейся ситуации.

В условиях стремительных технологических и социальных изменений работодатели как никогда заинтересованы в людях, способных нестандартно мыслить, находить новые пути и порождать оригинальные идеи, то есть действовать творчески, креативно.

**Современные тенденции.** Обязательным условием профессиональной компетентности специалиста в любой предметной области сегодня является владение персональным компьютером и информационно-коммуникационными технологиями. Все это входит в систему метазнаний и метаумений специалиста и определяет его профессиональное мастерство и возможности быстрой адаптации в условиях частой смены производственных и социальных технологий. Эти метазнания и метаумения, в свою очередь, входят в состав одного из наиболее важных компонентов культуры современного человека и общества, который актуализировался в период «стыка» XX и XXI веков и получил название информационной культуры.

Наряду с информационной культурой развитие у современных специалистов метазнаний и метаумений, лежащих в основе креативности, во многом определяется также визуальной культурой. В XXI веке на смену бытовавшим ранее вербальным способам передачи информации (книги, газеты, радио, текстовые журналы) пришли визуальные (телевидение, кино, компьютер, реклама). Визуальная информация стала неотъемлемой составляющей учебы, работы и досуга современных людей.

**Анализ публикаций.** Исследователи, изучающие феномен визуализации, подчеркивают, что сейчас недостаточно простой констатации количественного роста визуальной информации, гораздо важнее понимать смысл и характер изменений самой сути визуального и способов его существования в современной жизни. Как отмечает С. В. Аранова, зримый образ [1], становясь одной из самых популярных форм подачи информации в последние десятилетия, приобретает значение полноценной информационной единицы. Основываясь на анализе научных публикаций, С. В. Аранова обращает внимание на качественные, системные изменения, обусловленные во многом развитием интернет-среды. К их числу она относит: трансгрессию визуального наряду с процессом «вытеснения вербального»; доминирование визуальных образов и развитие новой функции визуального – субституции реальности. Появляется такое свойство визуальных образов, как нарастающая самостоятельность в цифровом мире,

что влечет системные изменения в культуре и, так или иначе, вторгается и вносит коррективы в интеллектуальное и эмоциональное развитие человека» [1].

В современных исследованиях визуальное трактуется как доминанта современной культуры [8], отмечается так называемый «визуальный поворот», который выражается в преимущественном влиянии визуальной составляющей социокультурной среды на жизнедеятельность человека [2].

Специалисты считают, что человека необходимо специально готовить к деятельности в условиях все более «визуализирующегося мира» и увеличивающейся информационной нагрузки. Эту необходимость отражают получившие широкое распространение термины «визуальная грамотность» и «визуальная культура», выступающие неотъемлемой характеристикой как современного человека вообще, так и профессионала в частности.

Педагогическая концепция визуальной грамотности возникла в конце 60-х годов XX века в США. Сам термин «визуальная грамотность» был введен в научный оборот в 1969 году американским ученым Дж. Дебсом. Понятие визуальной грамотности как способности видеть, анализировать и понимать зрительный образ фиксируют такие педагогические справочные издания, как «Педагогический терминологический словарь», «Педагогический энциклопедический словарь», «Российская педагогическая энциклопедия», а также «Большая Российская Энциклопедия».

Дефиницию понятия «визуальная культура» нам удалось обнаружить лишь в одном справочном издании, фиксирующем четыре значения этого термина:

«1. Часть аудиовизуальной культуры, связанная со зрительным восприятием и творчеством в сфере техногенных и традиционных визуальных искусств.

2. Степень художественно-эстетического развития в сфере визуального восприятия (культура зрительская), образования (визуальная грамотность) и творчества (визуальное развитие).

3. Владение визуальными навыками и умениями в процессе когнитивной и креативной деятельности.

4. Соотношение знаний, умений и навыков восприятия, адекватной художественной оценки и творческого использования потенциала визуальной информации» [11].

К числу активно цитируемых в специальных публикациях определений относится дефиниция визуальной культуры, предложенная в работе С. М. Даниэль: визуальная культура – «это частная область понятия “культура”, развивающая способности восприятия визуальных образов, умение их анализировать, интерпретировать, оценивать, сопоставлять, представлять, создавать на этой основе индивидуальные художественные образы. Визуальная культура сегодня охватывает такие объекты культуры, как кино, телевидение, фотография, концептуальное искусство, “public art”, рисунок, фотография, живопись, театр, видео-арт, реклама, рекламные ролики, дизайн, web-дизайн, видеоигры, мода, граффити и т. д.» [5].

### **Основная часть**

#### *Цель исследования*

Цель исследования – раскрыть возможности информационной и визуальной культуры личности для формирования креативных способностей студентов вуза.

#### *Методы исследования*

В процессе исследования были использованы следующие теоретические методы: терминологический анализ; сравнительный анализ; обобщение; экспериментальные методы: метод ассоциаций, методы графического изображения результатов.

#### *Экспериментальная база исследования*

Экспериментальной базой исследования являлся ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (КемГИК), включая НИИ информационных технологий социальной сферы КемГИК и кафедру дизайна КемГИК.

#### *Этапы исследования*

Исследование проблемы проводилось в три этапа:

- на первом этапе осуществлялся теоретический анализ взаимосвязи между становлением креативной личности и формированием информационной культуры;
- на втором этапе на основе теоретического анализа были выявлены составляющие и критерии визуальной культуры;
- на третьем этапе разработаны экспериментальные модели графического изображения фор-эскизов костюма в соответствии с критериями визуальной культуры на основе ассоциаций.

В НИИ информационных технологий социальной сферы (НИИ ИТ СС) Кемеровского государственного института культуры (КемГИК) раз-

работана концепция формирования информационной культуры личности, полное изложение и описание опыта реализации которой содержится в монографии [4]. В рамках данной концепции предлагается следующее определение понятия «информационная культура личности».

Информационная культура личности – одна из составляющих общей культуры человека; совокупность информационного мировоззрения и системы знаний и умений, обеспечивающих целенаправленную самостоятельную деятельность по оптимальному удовлетворению индивидуальных информационных потребностей с использованием как традиционных, так и новых информационных технологий. Она является важнейшим фактором успешной профессиональной и быденной деятельности, а также социальной защищенности личности в информационном обществе.

Между становлением творческой и креативной личности и формированием информационной культуры личности существует тесная связь. Так, повышение продуктивности любого вида интеллектуального труда, сущность которого состоит в работе с информацией (ее анализе, сопоставлении, сравнении, классификации и обобщении), невозможно без соответствующего уровня информационной культуры личности. Кроме того, формирование психологической и интеллектуальной смелости, независимости, необходимых для творческой и креативной деятельности, а также для работы с разнородной и противоречивой информацией, невозможно без соответствующей информационной подготовки и овладения должным уровнем информационной культуры. Без новой информации невозможно развитие воображения, рождение новых образов, развитие творческого мышления, интуиции. Но все это требует от творческой личности не только определенных психо-физических качеств, но и специальных знаний, умений, навыков, опыта, системы взглядов в сфере работы с информацией и информационными технологиями, то есть с тем, что составляет сущность информационной культуры личности.

Целенаправленное формирование информационной культуры студентов всех направлений подготовки в КемГИК обеспечивается за счет разработанного и внедренного на протяжении двух десятилетий учебного курса, получившего отражение в учебном пособии «Информационная культура личности: технология продуктивной интеллектуальной работы с информацией в условиях интернет-среды».

Внедрение этого курса на разных факультетах носит профилированный характер. Его адаптация к различным направлениям подготовки

потребовала проведения исследований, связанных, прежде всего, со спецификой видов информации, выступающей объектом изучения при подготовке конкретной категории специалистов. Так, для подготовки будущих дизайнеров особое значение имеет визуальная информация и визуальная культура. Как уже отмечалось, визуальная культура охватывает широкий класс объектов культуры, от кино до web-дизайна, видеоигры, фэшн-иллюстрации, граффити и т. д. Визуальная культура означает способность понимать художественный образ, видеть красоту, гармонию, открывает человеку возможность воспринять, проанализировать, вдохновиться и создать собственные уникальные работы.

Особое значение визуальная культура имеет в профессиональной деятельности дизайнеров. В этой связи возникает вопрос о том, по каким критериям можно оценивать визуальную культуру. Ответ на этот вопрос содержится в статье Е. А. Кононовой [6].

По ее мнению, критерии визуальной культуры личности – это способности: наблюдать, сравнивать, быстро реагировать и осознанно выбирать нужное из потока визуальной информации, давать эстетическую оценку зрительным образам, выстраивать ассоциативные образы. Предлагаемые Е. А. Кононовой критерии представлены на рис. 1.



*Рисунок 1 – Критерии визуальной культуры личности*

Предложенные Е. А. Кононовой критерии были использованы нами в ходе работы со студентами-дизайнерами. Дадим краткую характеристику способов и приемов деятельности, лежащих в основе данных критериев визуальной культуры человека:

**1. Наблюдение** – это целенаправленный, активный, универсальный познавательный процесс изучения окружающего мира как на рационально-логическом, так и на эмоционально-чувственном уровне.

**2. Сравнение** – это действие, активный познавательный процесс по выявлению черт сходства или различия предметов или явлений, их меры и характера. В результате сравнения возникает представление о мере общности между ними и их особенностях, появляется возможность применения иносказаний, метафор, символов для создания художественного образа.

**3. Эмоциональная реакция и осознанный выбор** – активные процессы самопознания, состоящие из трех составляющих: оценки причины эмоционального всплеска, прогнозирования последствий в случае подчинения первой реакции и избрания оптимальной линии поведения.

**4. Эстетическая оценка зрительных образов** – активное познавательное действие, которое определяется эстетическим отношением и выражается в видении за внешним обликом (формой) процессов, явлений, предметов их внутренней сути (содержания).

**5. Выстраивание ассоциативных образов** – активный деятельностный процесс, осуществляемый благодаря развитию ассоциативной памяти, ассоциативного мышления, которые ведут, иногда даже против воли наблюдающего, поиск информации по сочетанию признаков и оперируют образами, возникающими в памяти.

Практическая реализация этих критериев выявила связь информационной и визуальной культуры: для того, чтобы провести наблюдение, сравнение и осознанный выбор предметов или явлений, зрительных образов и т. п., сначала нужно их найти, обнаружить, то есть провести поиск информации. Эта связь носит имплицитный, то есть скрытый, неявный характер, но от этого ее роль не уменьшается. Соответственно, студент должен владеть технологией поиска и текстовой, и визуальной информации как в обычной, так и в электронной среде. Иными словами, он должен обладать информационными компетенциями, на практике подтверждая овладение учебной дисциплиной «Информационная культура личности». Найденная информация подлежит анализу, она играет огромную роль в порождении ассоциаций: любое слово, любое изображение может вызвать массу разнообразных образов, количество и качество которых будет напрямую зависеть от субъективного опыта человека.

Ассоциативное мышление в творческом процессе очень важно. Развитие ассоциативного мышления дизайнера проявляется в преобразовании предметных, абстрактных и психологических ассоциаций в графические поиски решений объекта. Способность художника (дизайнера) к такому мышлению является основой творчества, так как любое произведение искусства – это результат ассоциативных представлений о предметах и явлениях реального мира, воссоздаваемых в памяти.

Покажем использование критериев визуальной культуры в ходе создания иллюстраций рекламного фэшн-альбома, для которого создавались фор-эскизы костюмов (рис. 1, в приложении). Фор-эскизы – это предварительные рисунки будущей формы костюма с приблизительным изображением ее основных признаков. Главное в разработке фор-эскиза – это создание образа проектируемой модели [7]. Для этого альбома студенткой были разработаны фор-эскизы костюма на основе ассоциации с богомолем, насекомым из семейства Empusidae. Момент рождения ассоциации носит сугубо творческий характер, его трудно формализовать и зафиксировать. Однако родившаяся идея – образ богомола – потребовал вполне рациональных действий и значительного «информационного подкрепления». Для создания визуально-художественного образа студентке пришлось провести поиск информации, найти и изучить источники, характеризующие данный вид насекомых, особенности строения тела богомола, ареал его обитания, характеристики поведения и образа жизни. Изучение этих данных позволило разработать соответствующие позы моделей.

Позы моделей основаны на том, что богомолы из семейства Empusidae известны, благодаря своим размерам и окраске, как «Короли богомоллов». Высоко поднятые головы, расположение рук, указывающих на себя, непринужденная поза отражают царственность, гордость, чувство собственной важности. Головные уборы также являются частью образа. Размером и формой они уподобляются короне. Повторяющийся рисунок на бедре и в верхней части юбки воспроизводит орнамент на сложенных крыльях, а прозрачные элементы светлого салатного оттенка соответствуют форме верхних и нижних крыльев.

Растворение в «отрицательном пространстве» служит художественным эффектом, позволяющим передать свойство мимикрии, так называемой камуфляжной окраски и своеобразного строения тела, делающего насекомое практически незаметным на фоне тропической растительности.

Как следствие, линии, располагающиеся по центру ног, и цветовые пятна в области колен в виде принтов дают возможность создать видимость тонких задних конечностей насекомого. Масса таких линий образуют каркас, располагающийся на талии, в области головного убора и представляют имитацию множественности конечностей. На нарядах располагаются «глазчатые» пятна (рисунок на крыльях в виде глаз), служащие защитным механизмом у насекомых.

Фоном иллюстраций служат элементы очертаний растений, произрастающих в тропических регионах Восточной и Юго-Восточной Африки и являющихся средой обитания насекомого. Все цвета и оттенки форэскиза так же основаны на ассоциации с богомолем. Яркой доминантой является красный цвет, его подкрепляют отклики в разных частях композиции.

Фэшн-иллюстрации, разработанные студенткой Н. Малявка, были отмечены дипломом 2-й степени Международного фестиваля дизайна за коллекцию «Королевский цветок» в конкурсе дизайнеров костюма Fashion-prospect в номинации «Эскизы», 2019 год (рис. 1, в приложении).

Следует отметить, что формирование визуальной культуры будущих дизайнеров предполагает обязательный учет национальных традиций, особенностей культуры и системы образования, если речь идет об обучении иностранных студентов.

Как известно, политическое и экономическое сотрудничество между Россией и Китаем укрепляется с каждым годом, соответственно, наблюдается рост числа китайских студентов в России. В Кемеровском государственном институте культуры ведется подготовка студентов-дизайнеров из Китайской Народной Республики. Проведение занятий с китайскими студентами предполагает изучение этнопсихологических особенностей обучаемых. Как пишет Я. Тань, «в целях оптимизации процесса обучения китайских студентов преподавателю-русисту необходимо учитывать национальные черты китайского народа, такие как трудолюбие, усидчивость, волевые качества китайцев и особенности китайского языка. Учет этих особенностей позволит сделать учебную работу более гармоничной, мотивированной, эффективной» [10].

В работе с китайскими студентами, неизбежно сталкивающимися с языковым барьером, визуальная информация выступает в качестве важнейшей составляющей всего процесса обучения. При этом на первый план выступает графическая и предметная наглядность, которая позволяет сделать учебную работу более эффективной.

Однако анализируя возможности развития креативных способностей будущих дизайнеров, и, прежде всего, их способности создавать нечто новое, мы обнаружили, что в работе с китайскими студентами существует определенная специфика. Она обусловлена тем, что можно условно назвать «феноменом копии». Для китайской цивилизации одной из высших добродетелей издревле считалось умение точно повторять за Учителем – будь то иероглиф, движение в боевом искусстве или взмах кисти. Бесконечно подражая идеалу, можно приблизиться к совершенству – эта мысль, знакома каждому китайцу с детства, когда он кропотливо исписывает одним иероглифом множество тетрадок [9].

Как отмечает В. Г. Белозерова, на протяжении веков копии являлись главным способом распространения художественной информации в Китае. Целый тысячелетний этап в истории китайской каллиграфии и живописи (примерно с I по X век) известен преимущественно по копиям XI–XII века. Ряд из них представляет собой копии с копий [3].

Работая с китайскими студентами, мы убедились в том, что они гораздо охотнее выполняют копии и испытывают значительные затруднения, когда возникает необходимость предложить нечто свое, оригинальное. Для них также представляет сложность выполнение заданий по стилизации, то есть намеренной имитации стиля, характерного для какого-либо автора, жанра, течения, для искусства и культуры определенной социальной среды, народности, эпохи и т. п.

Тем не менее, целенаправленная работа с китайскими студентами по формированию визуальной культуры, развитию ассоциативного мышления на основе работы с информацией дает положительные результаты. Так, например, эскиз театрального костюма для персонажа Пекинской оперы «Китайская красавица Ян Гуй-фэй», выполненный студенткой 3-го курса Цай Тяньтянь, отмечен дипломом IX Всероссийского конкурса «Театральные витражи» (2018).

### **Результаты**

Исследование потенциала информационной и визуальной культуры личности для формирования креативных способностей студентов вуза дает возможность раскрыть информационную природу креативности. Самостоятельный поиск информации при решении творческих задач, профессиональное чтение, критический анализ и переработка исходных сведений – все эти информационные процессы служат для развития креативности, без них невозможно развитие ассоциативного мышления, появление оригинальных идей, рождение художественных образов.

Проведенное исследование позволило установить взаимосвязь информационной и визуальной культуры, обогатить содержание учебных курсов «Информационная культура личности» и «Графический фэшн-дизайн». Развитие креативных способностей студентов всех направлений подготовки включает формирование готовности действовать в нестандартных ситуациях, находить новые оригинальные решения, будь то разработка фор-эскиза костюма или проектирование электронной коллекции документов. Развитие креативности невозможно без широкого кругозора, эрудированности как основы творческого мышления; понимания того, что разносторонняя информация является стимулом воображения и основой для рождения новых образов и идей, развития интуиции. Особое значение в работе со студентами-дизайнерами имеет формирование знаний, умений и навыков поиска, отбора и критической оценки визуальной информации, развитие ассоциативного мышления на основе сопоставления данных.

Реализуемые студентами-дизайнерами проекты (рекламные плакаты, буклеты, фэшн-иллюстрации) с рекламной и информационной функциями, позволяют не только ориентироваться в огромном количестве существующих модных брендов, но и формируют визуальную культуру человека, дают возможность понимать художественный образ костюма, видеть красоту, гармонию окружающего мира. Создание оригинальных проектов, участие в конкурсах позволяет будущим дизайнерам получать профессиональное признание уже на студенческой скамье.

Опыт обучения китайских студентов показал, что формирование визуальной культуры иностранных студентов-дизайнеров требует изучения и учета этнопсихологических особенностей обучаемых.

### **Заключение**

В заключение следует отметить, что информационная культура и визуальная культура являются важной характеристикой личности будущего специалиста. Они свидетельствуют о его готовности к реализации основных видов профессиональной деятельности, способности «быть креативным», то есть способности к творчеству, порождению нового, оригинального, нестандартного.

Информационная культура и визуальная культура студента должны формироваться всей системой профессионального образования, включая содержание и методы профессиональной подготовки, владение информационными технологиями XXI века, активное использование возможностей творческой деятельности студентов.

## Литература

1. Аранова С. В. Культурологическая тенденция визуализации учебной информации в школьном обучении // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2019. – № 193. – С. 107–115.
2. Беззубова О. В. Визуальная культура и визуальный поворот в культуральных исследованиях второй половины XX века // Аналитика культурологии. – 2014. – № 1(28). – С. 7–8.
3. Белозерова В. Г. Роль копий и копирования в художественной традиции Китая [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.artscity.ru/statiy/aboutcopy/kopiichina/>
4. Гендина Н. И. Информационное образование и информационная культура как фактор безопасности личности в глобальном информационном обществе: возможности образовательных организаций и библиотек: монография. – М.: Литера, 2016. – 392 с.
5. Даниэль С. М. Искусство видеть. – М.: Амфора, 2006. – 206 с.
6. Кононова Е. А. Определение критериев визуальной культуры личности // Педагогика искусства. – 2015. – № 2. – С. 14–20.
7. Мелкова С. В. Педагогические возможности фэшн-дизайна в развитии эстетического вкуса будущих специалистов в области дизайна // Вестник Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 45-2. – С. 62–68.
8. Порозов Р. Ю. Визуальное как доминанта современной культуры // Политическая лингвистика. – 2011. – № 2(36). – С. 219–221.
9. Распопова О. Феномен копии в Китае: может ли искусство быть оригинальным в наше время [Электронный ресурс]. – URL: <https://knife.media/the-art-of-copies/>
10. Тань Я. Этнопсихологические особенности обучения китайских учащихся // Молодой ученый. – 2017. – № 17. – С. 288–291.
11. Хилько Н. Ф. Аудиовизуальная культура: словарь. – Омск: Изд-во Омск. гос. ун-та, 2000. – 149 с.

## References

1. Aranova S. V. Kul'turologicheskaya tendentsiya vizualizatsii uchebnoy informatsii v shkol'nom obuchenii // Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena. – 2019. – № 193. – S. 107–115.

2. Bezzubova O. V. Vizual'naya kul'tura i vizual'nyy povorot v kul'tural'nykh issledovaniyakh vtoroy poloviny XX veka // Analitika kul'turologii. – 2014. – № 1(28). – S. 7–8.
3. Belozerova V. G. Rol' kopiy i kopirovaniya v khudozhestvennoy traditsii Kitaya [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.artscity.ru/statiy/aboutcopy/kopiichina/>
4. Gendina N. I. Informatsionnoye obrazovaniye i informatsionnaya kul'tura kak faktor bezopasnosti lichnosti v global'nom informatsionnom obshchestve: vozmozhnosti obrazovatel'nykh organizatsiy i bibliotek: monografiya. – M.: Litera, 2016. – 392 s.
5. Daniel' S. M. Iskusstvo videt'. – M.: Amfora, 2006. – 206 s.
6. Kononova E. A. Opredeleniye kriteriyev vizual'noy kul'tury lichnosti // Pedagogika iskusstva. – 2015. – № 2. – S. 14–20.
7. Melkova S. V. Pedagogicheskiye vozmozhnosti feshn-dizayna v razvitiie esteticheskogo vkusa budushchikh spetsialistov v oblasti dizayna // Vestnik Kemerov. gos. un-ta kul'tury i iskusstv. – 2018. – № 45-2. – S. 62–68.
8. Porozov R. Yu. Vizual'noye kak dominanta sovremennoy kul'tury // Politicheskaya lingvistika. – 2011. – № 2(36). – S. 219–221.
9. Raspopova O. Fenomen kopii v Kitaye: mozhet li iskusstvo byt' original'nym v nashe vremya [Elektronnyy resurs]. – URL: <https://knife.media/the-art-of-copies/>
10. Tan' Ya. Etnopsikhologicheskiye osobennosti obucheniya kitayskikh uchashchikhsya // Molodoy uchenyy. – 2017. – № 17. – S. 288–291.
11. Khil'ko N. F. Audiovizual'naya kul'tura: slovar'. – Omsk: Izd-vo Omsk. gos. un-ta, 2000. – 149 s.

УДК 021

## **ВИЗУАЛИЗАЦИЯ КАК СУЩНОСТНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЭЛЕКТРОННОГО ПУТЕВОДИТЕЛЯ**

*Валялина Алина Сергеевна*, аспирант 3-го года обучения по специальности 05.25.03 «Библиографоведение, библиотековедение и книговедение» ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»; главный библиограф Государственной научной библиотеки Кузбасса имени В. Д. Федорова (г. Кемерово, РФ). E-mail: [Valyalina.alina@mail.ru](mailto:Valyalina.alina@mail.ru)

**Научный руководитель:** *Гендина Наталья Ивановна*, доктор педагогических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ. E-mail: [nii@kemguki.ru](mailto:nii@kemguki.ru)

В статье рассмотрена визуализация как важный компонент электронной среды. Раскрыты определения понятий электронного путеводителя и визуализации. Выявлены основные виды визуальных средств, отраженные в электронных ресурсах. Обозначен ряд функций, которые выполняет визуализация в электронных информационных ресурсах.

**Ключевые слова:** визуализация, электронные путеводители, электронные информационные ресурсы, виды визуальных средств.

## VISUALIZATION AS AN ESSENTIAL CHARACTERISTIC OF AN ELECTRONIC TRAVEL GUIDE

*Alina S. Valyalina*, 3-year post-graduate student, specialty 05.25.03 bibliography, library science and book studies, Kemerovo State University of Culture; chief bibliographer of the V. D. Fedorov Kuzbass State scientific library (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: [Valyalina.alina@mail.ru](mailto:Valyalina.alina@mail.ru)

**Scientific supervisor:** *Natalia Iv. Gendina*, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, honored scientist of the Russian Federation. E-mail: [nii@kemguki.ru](mailto:nii@kemguki.ru)

The article discusses visualization as an important component of the electronic environment. The author discloses definitions of electronic guide and visualization concepts. Moreover, the main types of visual aids reflected in electronic resources are identified. Also, the author represents a number of functions are performed by visualization in electronic information resources.

**Keywords:** visualization, electronic guides, electronic information resources, types of visual means.

В XXI веке наиболее яркой тенденцией в современном информационном пространстве является его растущая «визуализация». Возникающие в результате действия этой тенденции принципиально новые коммуникативные, культурные и лингвистические явления значительно преобразуют окружающую нас культурную среду и влияют на все ее составляющие: социальные, научные, информационные, образовательные и когнитивные процессы и явления.

Главным «двигателем» необратимых изменений в современном информационном пространстве становится резкая и неожиданная смена «информационных приоритетов», которая заключается в растущем коммуникативном преобладании визуальной информации над вербальной.

Доминирование визуальных образов над вербальными в настоящее время наблюдается из-за процессов глобализации, постоянного увеличения количества данных, необходимых для восприятия. Визуальное превалирует над вербальным, поскольку образы помогают легче изменить отношение человека к какой-либо ситуации. Визуализация расширяет возможности потребления информации, делает ее более гибкой [1, с. 612].

Интерес к потреблению визуальной информации связан с тем, что сознание не способно успеть воспринять, отсортировать и проанализировать весь поток информации. В результате, для защиты от перегрузки информацией появился новый тип потребления информации — «клиповое восприятие сообщения». «Клиповое мышление — это мышление зрительно-слуховое, оперирующее прежде всего образами. При этом оценка этих образов происходит не с помощью рационального, а с помощью эмоционально-чувственного восприятия, то есть клип воспринимается, минуя аналитическую обработку» [4, с. 68].

Эта принципиально новая тенденция в современном мире вызвана, в первую очередь, революционным развитием информационных электронных ресурсов. Ярким примером таких ресурсов являются электронные путеводители, которые лаконично совмещают в себе визуальное разнообразие, структурированность текста, четкую последовательность изложения материала.

Под электронным путеводителем мы понимаем электронное библиографическое пособие, содержащее справочные сведения о каких-либо объектах, обеспечивающее их удобный осмотр и удаленный доступ к ним на основе электронных устройств [2, с. 42]. Помимо рабочего определения были сформулированы признаки электронного путеводителя:

- наличие средств визуализации;
- наличие метаданных;
- наличие вспомогательных указателей;
- наличие гиперссылок;
- наличие возможностей поиска;
- наличие рубрикации (группировки) информации;
- однородность состава объектов;

- указание даты последней актуализации;
- наличие формализованного описания объекта.

Одним из главных признаков электронного путеводителя является наличие визуальных средств. ГОСТ Р 52438-2005 «Географические информационные системы. Термины и определения» дает определение визуализации – это преобразование цифровых данных в изображение, доступное для восприятия человеком или специальным устройством [3, с. 7].

Визуализация информации вызывает у аудитории интерес своей фактичностью, детализацией, акцентированием и другими свойствами. Для того чтобы привлечь человека, информации мало быть актуальной, она должна захватить внимание. Информационную связь системы «потребитель – медиа» обеспечивает именно визуализация. Информация предоставляется в удобном виде и занимает меньший объем.

Нами были проанализированы 58 электронных путеводителей, имеющих на сайтах федеральных библиотек и библиотек субъектов Российской Федерации, для определения основных форм визуализации, представленных в ресурсах.

К основным видам визуальных средств, используемых в электронных путеводителях, относятся:

- фотографии – иллюстрации (75 %) (рис. 1);
- интерактивные карты (12 %) (рис. 2, 3);
- видеоролики, анимации (5 %) (рис. 4).

Визуализация в электронных информационных ресурсах выполняет ряд функций. В их состав входят:

- информационно-коммуникативная функция. Визуальные образы способны информировать о происходящих событиях, заострять внимание на важных деталях, наглядно демонстрировать факты и обстоятельства;
- коммуникативная функция визуального контента заключается в налаживании контакта с массовой аудиторией. Эта форма информации активно стимулирует обратную связь: комментарии, просмотры и отзывы;
- рекламная функция. Визуальная информация является мощнейшим средством рекламы и PR. Визуализация воздействует на аудиторию эффективнее, чем текстовая или аудиальная информация, и побуждает к действию;
- развлекательная функция является одной из важнейших для визуальной информации. Красивая и качественная фотография или видеоряд вызывают положительные эмоции у аудитории, что приводит к подсозна-

тельному запоминанию информации и вовлечению пользователя в тематику ресурса.

Многофункциональность визуализации открывает новые возможности для повышения качества электронных информационных ресурсов. При этом для разработчиков электронных информационных ресурсов возникает двуединая задача: во-первых, обеспечить высокое качество информационного наполнения (контента), а во-вторых, максимально использовать потенциал визуализации, которая облегчает для пользователя потребление информации.

Особую актуальность использование средств визуализации приобретает при создании электронных путеводителей. Именно электронные путеводители включают в себя такие формы визуализации, как фотографии (иллюстрации), интерактивные карты и видеоролики (анимации), которые дополняют и обогащают текстовую часть ресурса. Использование визуализации при создании электронных путеводителей позволяет:

- более наглядно и динамично представить информацию;
- облегчить понимание смыслового содержания ресурса;
- оперативно усвоить материал.

Таким образом, можно утверждать, что электронная среда становится менее «вербальной», но более «объемной» в смысловом отношении благодаря развивающимся способам визуализации информации.

### Литература

1. Борисов Е. Е. Визуализация как актуальное направление распространения информации [Электронный ресурс] // Молодой ученый: сайт. – 2019. – № 22 (260). – С. 611–614. – URL: <https://moluch.ru/archive/260/59960/> (дата обращения: 01.09.2020).
2. Гендина Н. И., Валялина А. С. Электронные путеводители в структуре информационных библиографических ресурсов // Библиография и книговедение. – 2018. – № 5. – С. 41–46.
3. ГОСТ Р 52438-2005. Географические информационные системы. Термины и определения. Введ. 2006–07–01. – М.: Стандартинформ, 2006. – 12 с.
4. Купчинская М. А., Юдалевич, Н. В. Клиповое мышление как феномен современного общества [Электронный ресурс] // Бизнес-образование в экономике знаний. – 2019. – № 3 (14). – С. 66–71. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/klipovoe-myshlenie-kak-fenomen-sovremenogo-obschestva/viewer> (дата обращения: 01.09.2020).

## References

1. Borisov E. E. Vizualizatsiya kak aktual'noye napravleniye rasprostraneniya informatsii [Elektronnyy resurs] // Molodoy uchenyy: sayt. – 2019. – № 22 (260). – S. 611–614. – URL: <https://moluch.ru/archive/260/59960/> (data obrashcheniya: 01.09.2020).
2. Gendina N. I., Valyalina A. S. Elektronnyye putevoditeli v strukture informatsionnykh bibliograficheskikh resursov // Bibliografiya i knigo-vedeniye. – 2018. – № 5. – S. 41–46.
3. GOST R 52438-2005. Geograficheskiye informatsionnyye sistemy. Terminy i opredeleniya. Vved. 2006–07–01. – M.: Standartinform, 2006. – 12 s.
4. Kupchinskaya M. A., Yudalevich, N. V. Klipovoye myshleniye kak fenomen sovremennogo obshchestva [Elektronnyy resurs] // Biznes-obrazovaniye v ekonomike znaniy. – 2019. – № 3 (14). – S. 66–71. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/klipovoe-myshlenie-kak-fenomen-sovremennogo-obshchestva/viewer> (data obrashcheniya: 01.09.2020).

УДК 028

## ТЕХНОЛОГИИ СОЗДАНИЯ МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ ПРОДУКТОВ ДЛЯ УЧРЕЖДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ (Г. КЕМЕРОВО)

*Савкина Светлана Владимировна*, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры технологии документальных коммуникаций, ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, РФ). E-mail: [light\\_foton@mail.ru](mailto:light_foton@mail.ru)

В статье рассмотрены основные компоненты технологии создания мультимедийных продуктов учреждений культуры. Описана значимость технологического подхода в подготовке информационных продуктов. Представлены результаты анализа мультимедийных продуктов, размещенных на сайтах библиотек, театров, музеев, школ художественного образования, дворцов и домов культуры города Кемерово.

**Ключевые слова:** мультимедиа, технологический подход, технология, учреждения культуры.

## TECHNOLOGIES FOR CREATING MULTIMEDIA PRODUCTS FOR CULTURAL INSTITUTIONS (KEMEROVO)

*Svetlana V. Savkina*, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of Documentary Communications Technology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: light\_foton@mail.ru

The article discusses the main technology components of creating multimedia products for cultural institutions. The author describes significance of the technological approach in preparing information products. The results of the analysis of multimedia products posted on the websites of libraries, theaters, museums, schools of art education, palaces and houses of culture of the Kemerovo city are presented.

**Keywords:** multimedia, technological approach, technology, cultural institutions.

Мультимедийные продукты являются эффективным средством представления информации в комфортной и привлекательной для современного пользователя форме. Продукты, комбинирующие разные формы представления информации и реализующие разные способы взаимодействия с пользователем, служат не только для привлечения внимания, но и демонстрируют большой объем информации, удобной и легкой для восприятия. Благодаря им можно решить информационные, образовательные, досуговые и рекламные задачи организации. Создание мультимедийных продуктов, отвечающих потребностям пользователя, обладающих высокой информационной ценностью, являющихся комфортными для использования и визуально привлекательными, возможно при соблюдении условий технологии их подготовки.

Опираясь на технологический подход, рассматривая процесс создания мультимедийных продуктов (вне зависимости от их вида и формы), важно уделять внимание каждому компоненту технологии начиная от постановки цели и заканчивая условиями реализации. Рассмотрим компоненты технологии процесса создания мультимедийных продуктов учреждениями культуры разных направлений деятельности.

Остановимся подробнее на таких компонентах, как цель, средства и ресурсы производства. **Цель** как компонент технологии предполагает

эффективное производство продукции при рациональном использовании ресурсов [1]. С технологической точки зрения для всех рассматриваемых учреждений культуры целью процесса является создание мультимедийного контента, отвечающего потребностям как пользовательской аудитории, так и самого учреждения. А в свою очередь целевое и пользовательское назначение каждого продукта будет отличаться.

В ходе исследования мы проанализировали мультимедийные продукты, представленные на сайтах российских и зарубежных библиотек, музеев, театров и книготорговых организаций (всего 730 сайтов). Это позволило нам выявить общие и специфические черты мультимедийных продуктов в зависимости от категории пользователей и сферы применения. Остановимся подробнее на мультимедийных продуктах, представленных на сайтах учреждений культуры г. Кемерово. Опираясь на перечень учреждений культуры на официальном сайте Администрации г. Кемерово [2], мы выявили 58 учреждений, в том числе: 8 дворцов и домов культуры (сайты имеют 4 из них), 12 школ художественного образования (детские художественные школы, детские музыкальные школы, детские школы искусств), 26 муниципальных и 3 областные библиотеки, 4 музея, 5 театров. Из перечня муниципальных библиотек просмотрен единый сайт МАУК «МИБС г. Кемерово» и детская виртуальная библиотека. Следует отметить, что посмотреть мультимедийные продукты библиотек МИБС г. Кемерово затруднительно, поскольку библиотеки системы, имея единый сайт, ведут собственные страницы в социальных сетях, где и размещаются мультимедийные продукты, для их выявления нужно просматривать всю новостную ленту библиотеки.

Говоря о технологии подготовки мультимедийного контента, представленного на сайтах учреждений культуры г. Кемерово, можно отметить, что выявленный в ходе анализа ассортимент, по сравнению с опытом других российских и зарубежных учреждений, не отличается разнообразием в технической реализации. Но в то же время информационная и коммуникативная ценность выявленных продуктов достаточно высокая и соответствует своему целевому и пользовательскому назначению. Среди представленных одним учреждением продуктов одного вида зачастую нет существенных технических и визуальных отличий. Следует также отметить, что не каждая организация точно указывает вид размещенного продукта, часто одно понятие подменяется другим. В ходе анализа вид продукта определялся нами самостоятельно, а для комплексных мультимедийных продуктов указан вид по его преимущественному назначению.

Целевое назначение мультимедийных продуктов на сайтах библиотек направлено на раскрытие содержания фонда, информирование о новых поступлениях, рекомендацию литературы, привлечение к чтению, а также образовательную и досуговую работу с пользователями. Для музеев характерно также привлечение внимания к экспозициям и экскурсиям, но на сайтах кемеровских музеев, в отличие от других российских музеев, не представлены развернутые теоретические сведения, позволяющие мультимедийному контенту сайта стать альтернативой реального посещения музея. Для театров, ДК и школ художественного образования характерна демонстрация пользователям результатов творческой деятельности, например, видеозаписи и трансляции концертных номеров, выставки творческих работ, мини-спектакли. В мультимедийном формате у учреждений культуры также представлен и образовательный контент, например, видеолекции, мастер-классы по изготовлению творческих работ, краеведческие видеоролики о истории города, Великой Отечественной войне, памятниках и персонах. Мастер-классы представлены как в формате видео или презентаций, а также как демонстрация пошаговых изображений технологии выполнения работы с подробным описанием, но такой продукт также не обладает всеми признаками мультимедиа.

Важным технологическим компонентом, на который следует обратить внимание, являются **средства производства**. К обеспечивающим средствам технологии относят технические, программные, лингвистические и другие средства. Остановимся на программных средствах, используемых при создании мультимедийных продуктов учреждений культуры г. Кемерово. Как было отмечено ранее, представленные на анализируемых сайтах мультимедиа не обладают широким ассортиментом используемых для их реализации программных средств. Так, например, распространенным мультимедийным продуктом на сайтах библиотек и музеев является электронная выставка. Отобранные для анализа выставки реализованы в следующих формах:

- страница сайта с обложками книг, структурированных в алфавитном порядке либо по времени поступления в фонд, содержат библиографические описания, аннотации, ссылки для чтения (выполняется непосредственно в html-редакторе или конструкторе сайтов);
- презентация в формате PowerPoint, содержащая те же указанные элементы, как правило без расширенных навигационных возможностей;
- видеоролик тематически подобранных экспонируемых материалов.

Для школ художественного образования характерны выставки в форме галереи фотографий работ обучающихся (статичные фото либо слайд-шоу), галереи видеозаписей выступлений. Как правило дополнительный текстовый материал отсутствует. Если обратиться к анализу мультимедийных продуктов других российских библиотек и музеев, то можно отметить выставки более сложные с точки зрения технической реализации, визуального исполнения и дополнительного информационного сопровождения. В то же время, на сайтах ряда отечественных музеев мы можем встретить цифровые экспозиции, которые позиционируются их авторами как электронные («виртуальные») выставки. При этом многие из них являются электронными альбомами или пресс-релизами традиционных выставок.

На сайтах представлены и примеры интерактивных мультимедиа. Как правило, это либо PowerPoint, с расширенными интерактивными возможностями, либо Flash-продукты, реализованные посредством Action Script. Например, на сайтах анализируемых библиотек были выявлены викторины, которые представлены тремя формами реализации.

1) Тест-опрос на сайте, где необходимо выбрать один вариант ответа из нескольких, при этом не реализована возможность узнать правильный ответ, а указано только общее количество верных и неверных ответов. Такой тест может быть реализован при помощи онлайн-сервисов для создания теста, где создается опрос, генерируется ссылка на код, который затем размещается в код сайта.

2) Тест-опрос, визуальное оформление которого стилизовано под диалог с героем-ведущим, участнику указывается правильный вариант ответа. В результате викторины участник получает диплом 1–3-й степени в зависимости от количества правильных ответов, в соответствующем поле реализована возможность указать свое имя и распечатать диплом.

3) Викторина в формате PowerPoint, с расширенными интерактивными возможностями, содержащая теоретические сведения, навигационные кнопки, подсказки, героя-ведущего, осуществляющего диалог с пользователем, возможность выбора траектории просмотра, выход на сайт библиотеки.

Такой мультимедийный продукт, как экскурсия, представлен только на двух анализируемых сайтах. Одна из них – 3D-тур, представляющий собой комбинацию панорамных фотографий здания с возможностью самостоятельной навигации, а другая – подборка статичных фотографий

здания с текстовыми комментариями. Выявленные интерактивные средства являются панорамными изображениями, скомпонованными при помощи программных средств для виртуальных туров, например, Autorano Giga. Следует отметить, что на сайтах музеев г. Кемерово не было выявлено самостоятельных виртуальных экскурсий, но представлена подробная информация о проводимых традиционных экскурсиях с демонстрацией фотографий экспонатов и развернутыми теоретическими сведениями. На сайтах других российских музеев и библиотек можно обнаружить полноценные виртуальные экскурсии в форме 3D-тура с интерактивными метками, текстовыми пояснениями, аудио- и видеосопровождением. Значимым средством для представления виртуальной экскурсии является гид по музеям с технологией дополненной реальности Artefact в рамках проекта Министерства культуры РФ, но на включенных в данный анализ сайтах, такие экскурсии не выявлены. Мультимедийный контент с возможностью дополненной реальности есть на сайте тетра кукол Кузбасса, где размещено приложение для смартфона – выставка военной техники.

Оригинальные мультимедийные возможности представлены на сайте виртуальной детской библиотеки МАУК МИБС. Главная страница оформлена в стиле анимированной книги с гиперссылками в форме иллюстраций. Так, например, для представления краеведческой информации в интересной для детей форме создан (по наименованию на сайте) Краеведческий образовательный проект «“Кисть истории города”, фотоэкскурсия». Пользователь при помощи кисти «закрашивает» историческую фотографию города и получает современную фотографию, снятую с этого же ракурса. На сайте также представлены Flash-игры на развитие внимания и тренировку памяти.

Важное значение в технологической структуре информационного производства отводится **ресурсному обеспечению** процесса. Помимо информационных ресурсов, оказывающих весомое значение на качество конечного результата, большое значение имеют кадровые, материальные и финансовые ресурсы. При этом следует учитывать возможности конкретного учреждения на приобретение технических средств и лицензионного программного обеспечения для разработки технически сложных и визуально привлекательных мультимедийных продуктов. Кадровые ресурсы предполагают наличие персонала, владеющего технологией подготовки, умеющего использовать ассортимент программных и технических средств и знающего специфику создания конкретных видов мультимедийных продуктов. Обучение и профессиональная переподготовка специалистов,

готовых осуществлять разработку мультимедийных продуктов высокого качества, востребованных современным пользователем, тема для отдельного рассмотрения [3]. Следует отметить, что технологический подход применим и к процессу обучения кадров как в очном, так и в дистанционном формате. Он позволяет комплексно рассматривать производство специфических для библиотеки продуктов и услуг и дать четкий алгоритм выполнения технологических операций по созданию современных библиотечных продуктов, что обеспечивает воспроизводимость результата с заданными свойствами и параметрами качества.

### **Литература**

1. Пилко И. С. Информационные и библиотечные технологии: учеб. пособие. – СПб.: Профессия, 2006. – С. 29–31.
2. Администрация города Кемерово [Электронный ресурс]: официальный сайт. – URL: <https://kemerovo.ru/> (дата обращения: 20.09.2020).
3. Савкина С. В. Интерактивные мультимедийные продукты библиотек: формирование умений технологии подготовки у бакалавров библиотечно-информационной деятельности // Библиосфера. – 2018. – № 4. – С. 119–123.

### **References**

1. Pilko I. S. Informatsionnyye i bibliotechnyye tekhnologii: ucheb. posobiye. – SPb.: Professiya, 2006. – S. 29–31.
2. Administratsiya goroda Kemerovo [Elektronnyy resurs]: ofitsial'nyy sayt. – URL: <https://kemerovo.ru/> (data obrashcheniya: 20.09.2020).
3. Savkina S. V. Interaktivnyye mul'timediynyye produkty bibliotek: formirovaniye umeniy tekhnologii podgotovki u bakalavrov bibliotechno-informatsionnoy deyatel'nosti // Bibliosfera. – 2018. – № 4. – S. 119–123.

УДК 004.738.5:379.8:316.7

## **ИНТЕРНЕТ-ИНДУСТРИЯ ДОСУГА: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ**

*Косик Юлия Алексеевна*, кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры менеджмента социально-культурной деятельности, Белорусский государственный университет культуры и искусств (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: [yulia19\\_90@mail.ru](mailto:yulia19_90@mail.ru)

Активное развитие сети Интернет и постоянное расширение его аудитории по всему миру обуславливает необходимость изучения интернет-индустрии досуга не только как отдельного сектора экономики, но и как феномена современной культуры. В настоящее время Интернет стал средством удовлетворения различных культурных потребностей людей, а именно потребности в отдыхе, в содержательном досуге, в общении, образовании, реализации творческого потенциала и прочих. Под интернет-индустрией досуга в данной статье понимается коммерческая деятельность в области производства и реализации в сети Интернет цифровых товаров и услуг в текстовом, видео-, аудио- или графическом форматах, предназначенных для проведения досуга интернет-пользователями. В связи с этим выявляются основные сегменты интернет-индустрии досуга: коммуникативный, развлекательный, творческий, образовательный.

**Ключевые слова:** досуг, индустрия досуга, Интернет, интернет-индустрия досуга.

## **INTERNET LEISURE INDUSTRY: SOCIAL AND CULTURAL ASPECT**

*Yulia Al. Kosik*, Candidate of Cultural Studies, Senior lecturer, Department of Management of Social and Cultural Activity, Belarusian State University of Culture and Arts (Minsk, Republic of Belarus). E-mail: yulia19\_90@mail.ru

The active development of Internet and the constant expansion of its audience around the world make it necessary to study Internet leisure industry not only as a separate economy sector, but also as a phenomenon of modern culture. Nowadays, Internet has become a way for satisfying various cultural needs of people, such as the need for recreation, meaningful leisure, communication, education, creative potential and others. The author considers Internet leisure industry as a commercial activity for producing and selling digital goods and services in text, video, audio or graphic formats intended for leisure activity by Internet users. So, the author identifies the main segments of Internet leisure industry such as: communicative, entertainment, creative, educational.

**Keywords:** leisure, leisure industry, Internet, Internet-leisure industry.

**Введение.** Информационные технологии активно внедряются во все сферы жизнедеятельности современного человека. Одна из таких технологий – сеть Интернет – давно стала частью повседневной культуры современных пользователей по всему миру. Согласно данным аналитического агентства «We are social» по состоянию на январь 2020 года численность интернет-пользователей по всему миру достигла 4,54 млрд человек, что составляет 59 % от всего населения Земли [7]. В связи с этим происходит активное развитие интернет-индустрии досуга – коммерческой сферы по производству цифровых товаров и услуг, направленных на удовлетворение различных культурных потребностей людей. Сущность данного явления требует научного осмысления с позиций культурологии.

**Основная часть.** Классическим считается определение, предложенное известным специалистом в области теории и истории культуры Г. А. Аванесовой, которая под индустрией досуга понимает «бизнес в сфере досугового сервиса, производство продуктов и услуг на современной технической базе с использованием технологий и способов индустриального труда» [2, с. 114]. Однако с учетом интенсификации процесса информатизации современного общества производство соответствующих товаров и услуг происходит с использованием не только индустриального труда, но и интеллектуального. В связи с этим исследователь В. З. Дуликов отмечает, что современная индустрия досуга направлена на создание благоприятных условий для успешного осуществления человеком досуговой деятельности «на основе использования информационно-компьютерных технологий и новейших технических средств» [5, с. 125]. В результате информатизация общества приводит к изменению сущностных характеристик индустрии досуга, появлению новых форм досуговой деятельности, а также новых видов товаров и услуг.

В итоге активное использование Интернета с целью проведения свободного времени привело к тому, что наряду с ТВ и радио, производством фильмов, музыкальной индустрией, издательским бизнесом исследователи стали выделять интернет-индустрию досуга. К данному сегменту С. Э. Зуев и А. А. Васецкий отнесли «все формы “net art” и “net-culture”, производство сайтов и коммуникативных ресурсов» [6, с. 83]. Однако их интерпретация недостаточно полно отражает сущность интернет-индустрии досуга на современном этапе и требует уточнения.

Стоит отметить, что интернет-индустрия досуга тесно связана с понятием электронной коммерции. Международная экономическая организация «Азиатско-Тихоокеанское экономическое сотрудничество» определяет электронную торговлю как коммерческую сделку между органи-

зациями и физическими лицами, представляющую передачу и обработку цифровой информации (аудиовизуальные или текстовые данные) посредством компьютерных сетей, в том числе Интернета [3]. С другой стороны, выделяется отдельная форма предпринимательской деятельности – интернет-коммерция. Ее специфика обусловлена особенностями Интернета как международной телекоммуникационной сети. Характерные особенности интернет-коммерции заключаются в том, что основные бизнес-процессы, то есть купля-продажа, поиск клиентов, распространение товаров и услуг осуществляются в глобальной сети; основными являются цифровые товары и услуги, которые возможно передать по телекоммуникационным каналам связи; осуществление оплаты за товары и услуги происходит онлайн посредством специальных платежных систем (Easy Pay, Webmoney, PayPal, Яндекс Деньги) или пластиковых карт, смарт-карт, клиент-банков [4].

Таким образом, интернет-индустрия досуга представляет собой одну из сфер интернет-коммерции. Интернет-компании, осуществляющие свою деятельность в данном сегменте, получают доход двумя основными способами. В первом случае получение дохода достигается за счет продажи товаров и услуг непосредственно интернет-пользователям. Во втором случае, когда доступ к ресурсу бесплатный, а ресурс обладает многочисленной постоянной аудиторией, получение прибыли происходит за счет предоставления рекламных услуг различным компаниям.

*Учитывая вышесказанное, определим интернет-индустрию досуга как коммерческую деятельность в области производства и реализации в сети Интернет цифровых товаров (текст, аудиовизуальные файлы, программы и прочее) и услуг, предназначенных для осуществления досуга интернет-пользователями.*

Виды досуговой деятельности в глобальной сети также могут быть достаточно разнообразными: просмотр видео, прослушивание музыки, общение на форумах и в социальных сетях, чтение, игры. Это позволяет выявить сегменты интернет-индустрии досуга в зависимости от вида осуществляемой пользователями досуговой деятельности.

Зачастую Интернет используется в свободное время для снятия психологического напряжения и отвлечения от повседневных забот и проблем. Активность использования досуговых интернет-ресурсов подтверждается данными аналитического агентства «We are social», согласно которым среднестатистический интернет-пользователь проводит в сети

6 часов 43 минуты в день, а именно 2 часа 23 минуты использует социальные сети, 3 часа 18 минут смотрит телевидение через интернет, 1 час 26 минут слушает музыку онлайн и 1 час 10 минут в день проводит за онлайн-играми [7].

Поэтому одним из сегментов интернет-индустрии досуга выступает *развлекательный*. К нему относятся новостные сайты, онлайн-игры, онлайн-телевидение, онлайн-кинотеатры, юмористические каналы и многое другое. Помимо новостей данные ресурсы предоставляют контент различной тематики – от прогноза погоды до бизнес-аналитики. Наибольшей популярностью пользуются сайты для просмотра фильмов и сериалов («Сизонвар», «Фильмикс»); видеохостинги, предоставляющий доступ к множеству видео и каналам различной направленности («Ютуб», «Рутуб»), а также различные ОТТ-сервисы: «Кинопоиск», «Окко», «Нетфликс» и прочие.

Одной из актуальных тенденций развития развлекательного сегмента интернет-индустрии досуга является активизация игорного бизнеса. По разным данным, объем глобального онлайн-рынка азартных игр в настоящий момент приносит доход в сотни миллиардов долларов в год [8]. Данный вид предпринимательской деятельности легализован в 85 странах мира. В настоящее время активно развивается мобильное казино с доступом через мобильные устройства, а также онлайн-казино в «Телеграм». Также для привлечения и удержания целевой аудитории онлайн-казино функционируют с использованием технологий VR и AR. В Беларуси также функционируют онлайн-казино, такие как «Интернет-казино Беларусь», «Вулкан» и другие. Однако данный сегмент в Беларуси развивается менее стремительно, что обусловлено конкуренцией со стороны успешных глобальных интернет-компаний в сфере игорного бизнеса. Также пользуются популярностью отечественные онлайн-тотализаторы («Макслайн», «Марафонбет», «Париматч» и другие) и онлайн-лотереи («Суперлото-онлайн», «Беллото» и другие). Сложность оценки тенденций развития интернет-индустрии в сфере игорного бизнеса обусловлена отсутствием открытых для широкого доступа данных о степени интенсивности использования данных ресурсов и объема получаемой прибыли соответствующих компаний.

В сегменте развлекательных интернет-ресурсов особую популярность приобрели онлайн-игры. Самыми успешными играми в 2019 году

с наибольшей прибылью являются «FIFA 19», «Call of duty», «GTA 5» и другие. Самые прибыльные онлайн-игры приносят доход от 500 до 790 млн долларов в год [1]. Таким образом, развлекательный сегмент интернет-индустрии досуга достаточно обширный, в нем успешно развиваются и белорусские интернет-компании, например, компания «Wargaming».

Одним из самых распространенных видов досуговой деятельности выступает общение с близкими, друзьями, единомышленниками. Согласно данным аналитического агентства «We are social» в настоящее время активными пользователями социальных сетей являются 3,8 млрд человек по всему миру, или 49 % населения Земли [7]. Поэтому вторым сегментом интернет-индустрии досуга выступает *коммуникативный*, включающий в себя социальные сети, мессенджеры, чаты, электронную почту, различные форумы и прочее. Самыми популярными социальными сетями в мире являются «Фейсбук», «Ютуб», «Вотсап», «Вичат», «Инстаграм», «Тикток» и прочие [7]. В свою очередь социальные сети различаются по видам социального взаимодействия и тематике. Существует социальная сеть для поддержания и налаживания профессиональных контактов – «Линкед Ин». Участники данного сообщества имеют возможность расширять контакты в деловой сфере, осуществлять поиск компаний, людей, групп по интересам, публиковать профессиональные резюме и осуществлять поиск работы. Также существуют социальные онлайн-сети, предназначенные для отзывов и обзоров. Например, «Форскуэр» предоставляет возможность потребителям, используя геолокацию, отмечаться в различных местах и оставлять отзывы. Социальная сеть «Трипадвизор» дает возможность пользователям делиться впечатлениями о путешествиях, оставлять различные обзоры, обсуждать путешествия с другими участниками сообщества и т. д.

На современном этапе данные ресурсы помимо коммуникации предоставляют пользователям намного более широкие возможности для осуществления досуга. Социальные сети содержат внушительную базу аудиовизуального и текстового материала, включают множество тематических пабликов, игровых приложений. В настоящее время подобные ресурсы выступают площадками для творческой реализации, где любой пользователь может создавать и размещать собственный контент. В связи с этим социальные сети в равной степени могут использоваться с целью коммуникации, развлечения, образования и творчества.

Еще одним видом досуга выступает познавательная деятельность. В связи с этим третьим сегментом интернет-индустрии досуга выступает *образовательный*. К нему относятся ресурсы, предназначенные для обучения и культурного обогащения пользователей, например, сайты для изучения иностранных языков и компьютерных специальностей, занятия по декоративно-прикладному творчеству, курсы кулинарного мастерства, онлайн-музеи и многое другое. Данный сегмент интернет-индустрии досуга представлен образовательными ресурсами различного уровня: от любительских блогов до аккредитованных онлайн-университетов. Последние становятся все более популярными, так как стоимость обучения на таких ресурсах значительно ниже, а также существует возможность получения образования дистанционно. На сайтах многих престижных университетов (Бостонский университет, Стенфордский университет и другие) размещаются целые видеокорсы лекций, которые доступны людям со всего мира.

Творчество выступает одним из самых эффективных видов досуговой деятельности, направленной на всестороннее развитие личности, ее самоактуализацию. Творческая реализация возможна и в ходе использования специальных интернет-ресурсов, что позволяет выделить еще один сегмент интернет-индустрии досуга – *творческий*. К данному сегменту относятся ресурсы, предоставляющие интернет-пользователям возможность открывать или развивать свои таланты как на любительском, так и на профессиональном уровне. Примером могут служить сайты, предназначенные для веб-дизайна, рисования, а также обработки графических, видео- и аудиофайлов. Не менее популярны ресурсы, предназначенные для создания собственных блогов как в видео-, так и в текстовом формате («Ютуб», «Инстаграм», «Телеграм» и прочие).

Активное развитие интернет-индустрии досуга во многом обусловлено определенными преимуществами использования глобальной сети. Осуществление досуга в Интернете позволяет значительно сэкономить время, так как в любую свободную минуту возможен доступ к различным ресурсам через мобильное приложение или персональный компьютер при условии подключения к Сети. Вторым преимуществом выступает экономия средств, так как многие интернет-ресурсы предоставляют бесплатный доступ к контенту, а стоимость товаров и услуг значительно меньше, чем в офлайн-среде. Немаловажным фактором, обуславливающим популярность Интернета, стала возможность круглосуточного доступа к ресурсам.

В такой ситуации человек перестает быть зависимым от графиков работы различных учреждений в офлайн-среде и может осуществлять досуг в любое удобное для него время. Также причиной популярности Интернета в контексте рассматриваемой проблемы является возможность широкого выбора видов досуга. Интернет предоставляет пользователю возможность самому выбирать, что ему интересно, чем он хочет заняться в данный момент, и получить немедленный доступ к этому. Помимо прочего, Интернет предоставляет доступ к уникальным ресурсам, не имеющим аналогов в офлайн-среде. К таким ресурсам относятся многие игры, социальные сети, онлайн-телевидение, журналы и прочее.

**Заключение.** Интернет-индустрия досуга – динамично развивающаяся во всем мире часть индустрии досуга. Основными сегментами интернет-индустрии досуга являются развлекательный, коммуникативный, образовательный, творческий. Особенно активно развиваются мультифункциональные ресурсы, предоставляющие пользователям возможность осуществлять различные виды досуговой деятельности на одном сайте, что обуславливает их широкую популярность.

Учитывая преимущества глобальной сети, интернет-индустрия досуга будет продолжать активно развиваться во всем мире. К сожалению, уровень интернет-коммерции, а значит, и интернет-индустрии досуга в Беларуси значительно ниже не только развитых, но и развивающихся стран. Это во многом обусловлено конкуренцией со стороны мировых лидеров интернет-индустрии. Для развития отечественного сегмента необходимо искать собственные пути, одним из которых может стать создание ресурсов, удовлетворяющих потребности именно белорусской аудитории. Для этого необходимо проводить широкомасштабные исследования, направленные на выявление актуальных тенденций, а также определение недостающих, но потенциально востребованных для белорусской интернет-аудитории ресурсов.

### Литература

1. 10 самых успешных платных игр в 2019 году / ММО13 [Электронный ресурс]. – URL: <https://mmo13.ru/news/post-11438> (дата обращения: 13.08.2020).
2. Аванесова Г. А. Культурно-досуговая деятельность. – М.: Аспект-пресс, 2006. – 234 с.
3. АТЭС – Азиатско-Тихоокеанское сотрудничество (информационные материалы) [Электронный ресурс] / Внешэкономбанк. Банк разви-

- тия. – URL: [www.veb.ru/common/upload/files/veb/analytics/apec20120906\\_1.pdf](http://www.veb.ru/common/upload/files/veb/analytics/apec20120906_1.pdf). (дата обращения: 08.09.2020).
4. Васильева Т. В. Особенности функционирования интернет-компаний в сфере интернет-коммерции // *Инновации*. – 2006. – № 6. – С. 120–122.
  5. Дуликов В. З. Индустрия досуга: к интерпретации понятия // *Вестник МГУКИ*. – 2014. – № 3 (59). – С. 121–127.
  6. Зуев С. Э. Культурные индустрии в условиях глобализации / А. А. Васецкий // *Управленческое консультирование*. – 2010. – № 1. – С. 76–89.
  7. Digital in 2020 [Electronic resource] // We are social. – URL: <https://wearesocial.com/digital-2020> (date of access: 15.08.2020).
  8. The latest insights from the gambling industry [Electronic resource] // H2 Gambling Capital. – URL: <https://h2gc.com/news/general/press-release-covid19-h2-downgrades-2020-global-gambling-forecasts-by-8> (date of access: 10.09.2020).

### References

1. 10 samykh uspekhnykh platnykh igr v 2019 godu / MMO13 [Elektronnyy resurs]. – URL: <https://mmo13.ru/news/post-11438> (data obrashcheniya: 13.08.2020).
2. Avanesova G. A. Kul'turno-dosugovaya deyatel'nost'. – M.: Aspekt-press, 2006. – 234 s.
3. ATES – Aziatsko-tikhookeanskoye sotrudnichestvo (informatsionnyye materialy) [Elektronnyy resurs] / Vneshekonombank. Bank razvitiya. – URL: [www.veb.ru/common/upload/files/veb/analytics/apec20120906\\_1.pdf](http://www.veb.ru/common/upload/files/veb/analytics/apec20120906_1.pdf). (data obrashcheniya: 08.09.2020).
4. Vasil'yeva T. V. Osobennosti funktsionirovaniya internet-kompaniy v sfere internet-kommertsii // *Innovatsii*. – 2006. – № 6. – S. 120–122.
5. Dulikov V. Z. Industriya dosuga: k interpretatsii ponyatiya // *Vestnik MGUKI*. – 2014. – № 3 (59). – S. 121–127.
6. Zuyev S. E. Kul'turnyye industrii v usloviyakh globalizatsii / A. A. Vasetskiy // *Upravlencheskoye konsul'tirovaniye*. – 2010. – № 1. – S. 76–89.
7. Digital in 2020 [Electronic resource] // We are social. – URL: <https://wearesocial.com/digital-2020> (date of access: 15.08.2020).
8. The latest insights from the gambling industry [Electronic resource] // H2 Gambling Capital. – URL: <https://h2gc.com/news/general/press-release-covid19-h2-downgrades-2020-global-gambling-forecasts-by-8> (date of access: 10.09.2020).

## **ФОРМИРОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ СОВРЕМЕННОГО СТУДЕНТА В УСЛОВИЯХ ВИРТУАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕЧНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ**

*Любченко Ольга Анатольевна*, кандидат педагогических наук, заместитель декана факультета обучения иностранных граждан, Витебский государственный университет имени П. М. Машерова (г. Витебск, Республика Беларусь). E-mail: Lybchenko00@mail.ru

В исследовании описываются возможности применения виртуальной библиотечной образовательной среды при формировании информационной компетентности студентов учреждения высшего образования. Новые инновационные возможности могут значительно повысить результативность и качественную сторону данного процесса.

Цель статьи – показать возможности использования виртуальной библиотечной образовательной среды в качестве дополнительного средства формирования информационной компетентности.

В ходе проектирования и подготовки к внедрению в практику разработанной модели формирования информационной компетентности с применением средств виртуальной библиотечной образовательной среды использовались общетеоретические (анализ литературы и нормативной базы, синтез, обобщение, моделирование) и эмпирические (педагогическое наблюдение, анкетирование, педагогический эксперимент) методы, а также методы математической обработки данных и анализа экспериментальных данных.

В результате исследования определены основные направления применения педагогического потенциала виртуальной библиотечной образовательной среды в процессе формирования информационной компетентности студентов учреждения высшего образования. Представлены преимущества использования средового подхода в отношении персонализации информационной подготовки будущего специалиста, что нашло реализацию в разработанном информационно-образовательном сервисе «Smart-библиотека».

**Ключевые слова:** информационная компетентность, информационная подготовка, библиотечная образовательная среда, виртуальная среда.

## FORMING INFORMATION COMPETENCE OF A MODERN STUDENT IN A VIRTUAL LIBRARY EDUCATIONAL ENVIRONMENT

*Olga An. Lyubchenko*, Candidate of Pedagogical Sciences, Deputy Dean of Faculty of Foreign Citizens Training, P. M. Masherov Vitebsk State University (Vitebsk, Republic of Belarus). E-mail: Lybchenkooo@mail.ru

The research describes the possibilities of using a virtual library educational environment whole forming information competence of students of higher education institution. The author states that new innovative opportunities can significantly increase the efficiency and quality of this process.

The aim of the article is to show the possibilities of using the virtual library educational environment as an additional way for forming information competence.

During designing and preparation for implementing the developed information competence model with the use of funds of a virtual library educational environment, general theoretical (analysis of literature and regulatory framework, synthesis, generalization, modeling), empirical (pedagogical observation, questioning, pedagogical experiment) methods and statistical methods of mathematical data processing and analysis of experimental data are used.

As a result of the research, the main directions of using the pedagogical potential for implementing the pedagogical potential of the virtual library educational environment in the process of forming the information competence of students of higher education institution are determined. Moreover, the author presents advantages of using the environmental approach for personification of information training of a future specialist, which has been implemented in the developed information and educational service “Smart Library”.

**Keywords:** information competence, information training, library educational environment, virtual environment.

Успешная профессиональная карьера, востребованность на рынке труда невозможны без готовности специалиста осваивать новые технологии, адаптироваться к условиям труда, постоянно повышать свой профессиональный уровень. Общество знаний ставит перед высшим профессиональным образованием задачу подготовить специалистов, способ-

ных проявлять академическую мобильность, готовых к самообразованию, саморазвитию, свободному определению себя в профессии, которые должны владеть необходимыми знаниями в своей отрасли и умениями их комплексно применять, то есть обладать профессиональной компетентностью. Эффективность профессиональной подготовки напрямую зависит от наличия беспрепятственного доступа к информационным источникам, владения умениями работать с информацией, различной по содержанию и представленной в разных формах. Поэтому одной из основных составляющих профессиональной компетентности признана информационная, и, следовательно, ее развитие является важнейшей задачей высшего образования.

Цель статьи – показать возможности использования виртуальной библиотечной образовательной среды (ВБОС) в качестве дополнительного средства формирования информационной компетентности (ИК).

Апробация и аналитико-экспериментальные исследования результатов внедрения модели формирования информационной компетентности с применением средств виртуальной библиотечной образовательной среды проводились на базе Витебского государственного технологического университета. В ходе проектирования и подготовки к внедрению в практику разработанной модели использовались общетеоретические (анализ литературы и нормативной базы, синтез, обобщение, моделирование), эмпирические (педагогическое наблюдение, анкетирование, педагогический эксперимент) методы, а также методы математической обработки данных и анализа экспериментальных данных.

Проведенный анализ литературных источников позволил сделать вывод, что информационная компетентность – это многоуровневая и многокомпонентная дефиниция, в структуре которой можно выделить необходимые составляющие компоненты, дополняющие друг друга и позволяющие говорить об ИК как о системе, включающей два основных блока: базовый и профессиональный.

Базовый, или инвариантный, блок ориентирован на единую, универсальную для всех категорий пользователей совокупность знаний по сбору, обработке и хранению различных видов информации, что предполагает различную глубину освоения тех или иных информационных ресурсов, аппаратных и программных средств независимо от специфики конкретной профессиональной деятельности. Данный блок формируется при изучении дисциплин общепрофессионального цикла и связан с умением найти, обработать, хранить информацию различных типов, а также использовать

информационно-коммуникационные технологии для решения общенаучных и прикладных задач. Профессиональный, или вариантный, блок – специфический для каждой профессиональной категории пользователей комплекс знаний о специальных видах документов, базах данных, аппаратных и программных средствах, использующихся только в одной или нескольких смежных с ней профессиональных средах, что обеспечивает высокую конкурентоспособность будущего специалиста в узкой сфере его профессиональной деятельности.

В педагогических исследованиях информационную компетентность связывают либо с отдельными специальностями и направлениями подготовки (инженерами, педагогами, юристами), либо с конкретными условиями реализации этой компетентности (в техническом университете, при обучении иностранному языку, в условиях библиотеки). Следует отметить, что формировать информационную компетентность специалистов определенной профессии необходимо с учетом специфики их будущей профессиональной деятельности. В терминах современной педагогической науки речь идет о формировании у выпускников учреждений высшего образования информационной компетентности на специальном уровне.

Для современных студентов информационная компетентность является как необходимым минимумом для жизни в обществе знаний, так и одним из основных инструментов для эффективной образовательной деятельности, которая способствует адаптивности, конструктивности, расширению видов деятельности, самоизменению, творчеству и, следовательно, совершенствованию их профессиональной подготовки.

С позиции компонента профессиональной подготовки современного студента информационную компетентность можно определить как готовность к самообразованию, способность выявлять пробелы в своих знаниях и умениях при решении новой задачи и оценивать необходимость той или иной информации для своей деятельности, осуществлять информационный поиск и извлекать информацию из различных источников на любых носителях, что позволяет гибко изменять личную траекторию развития. Использование специализированных информационных ресурсов для планирования и осуществления своей деятельности, способность делать аргументированные выводы являются основой принятия осознанных решений с помощью критически осмысленной информации. Результатом освоения содержания ИК должна стать сформированность у студентов ценностного отношения к профессионально значимой информации; знаний специфики отраслевых документных потоков и правовых основ ин-

формационной деятельности; умений осуществлять работу с информационными ресурсами с целью получения профессиональных знаний для решения стоящих перед ними задач в условиях избыточности информации; деятельностной активности при использовании предметно-ориентированных информационно-коммуникационных технологий и осуществлении информационно-психологической защиты.

Главной причиной недостаточной эффективности формирования ИК нам видится отсутствие системности, целенаправленности и целостности в реализации данного направления. По мнению П. Брофи, данный процесс в отношении любого субъекта должен быть интегрирован или полностью погружен в образовательный процесс как непосредственно на учебных занятиях или при подготовке к ним, так и во время самостоятельной работы [2]. Однако в образовательных стандартах, учебных планах и программах необходимость формирования информационной компетентности учтена недостаточно. Блок информационных дисциплин в университете направлен на ликвидацию компьютерной неграмотности и не отличается для различных направлений подготовки дипломированных специалистов. При этом не учитывается информационная насыщенность будущей профессиональной деятельности и производственной отрасли, для которой ведется подготовка. Практически не решается задача развития ИК, так как источниковедческая база, технология информационного поиска, методы аналитической деятельности в каждом курсе охватывают только отдельные специфические источники и алгоритмы.

Очевидно, что в условиях постоянно усложняющейся с технологической точки зрения образовательной среды университета информационная подготовка студентов становится первоочередной задачей университетской библиотеки, в которой накоплен богатый опыт работы в данном ключе. Библиотека развивает способности будущего специалиста выполнять когнитивные и коммуникативные операции информационной деятельности и делает это комплексно по взаимосвязанным направлениям, используя весь спектр методов педагогики и библиотековедения. При этом растущие ожидания университетского сообщества заставляют библиотеку проявлять активность в удовлетворении потребностей пользователей, привлекать профессиональную информацию, создавать сервисы, отвечающие их реальным запросам и одновременно содействующие новым формам коммуникации. Совершенствование деятельности университетской библиотеки осуществляется в контексте современных образо-

вательных тенденций, а именно: массового характера образования и его непрерывности; ориентации образования на нововведения; учета специфики будущей профессиональной деятельности. Кроме этого, технологии доступа к информации развиваются очень стремительно и требуют, чтобы деятельность университетской библиотеки была гибкой и мобильной в отношении происходящих изменений.

Методологическим ориентиром в рамках нашего исследования выступают положения средового подхода в отношении рассмотрения образовательной деятельности современной университетской библиотеки, направленной на формирование информационной компетентности ее пользователей. Основные его положения представлены в исследованиях Г. Ю. Беляева [1], Ю. С. Мануйлова [3], В. И. Слободчикова [5]. При этом подход развивается, с одной стороны, как методологическая система в теории познания, а с другой – как принцип организации практической деятельности. Согласно его основным положениям применительно к деятельности современной библиотеки первостепенную роль в формировании информационной компетентности играет специально созданная библиотекой образовательная среда, в условиях которой реализуется целенаправленное педагогическое взаимодействие между ее субъектами. Формирование ИК студентов средствами библиотечной образовательной среды (БОС) ориентировано на использование потенциальных возможностей ее компонентов при построении информационных моделей изучаемых процессов и явлений. Характер использования среды напрямую зависит от уровня информационной компетентности студентов. Возможность и необходимость постоянно осуществлять осознанный выбор, личностно осмысленное целеполагание, проявление субъектности в обстоятельствах образовательной деятельности, нелинейность движения к результату в условиях многофакторного взаимодействия с окружением, становясь ежедневной обыденной практикой, являются характерными чертами средового подхода [6]. Также в данном подходе подчеркивается роль предметов и явлений, которые выступают в качестве факторов, предоставляя возможность использовать их свойства и качества. Поэтому при проектировании и организации библиотечной образовательной среды нами формировались ее компоненты с заданными свойствами, способствующие решению следующих задач:

– реализация права пользователей БОС на доступ к информации образовательного и научного характера посредством предоставления информационно-библиотечных продуктов и услуг;

– создание благоприятных условий для удовлетворения информационных потребностей студентов, устраняющих элементы информационной дискриминации;

– творческое участие библиотечного персонала и студентов в поддержании высокого качества библиотечной образовательной среды и управлении ею.

Для современной библиотеки жизненной необходимостью становится совмещение виртуальной и физической сред, так как только в этом случае она способна обеспечить требуемый набор информационных ресурсов и сервисов. Формирование фонда на принципах «владения и доступа», реализация таких форм обслуживания, как удаленный заказ, электронная доставка документов, виртуальная справка, виртуальная экскурсия, оповещение и др., позволяют университетской библиотеке создавать модели информационного обслуживания с учетом динамики библиотечной образовательной среды [4]. При этом учитываются такие свойства информации, как содержательность – наличие смысла, значения; целесообразность – способность информации оказывать воздействие на поведение людей; относительная независимость плана содержания от плана выражения; старение – уменьшение ценности сообщения с течением времени; кумулятивность – изложение информации в сжатом, обобщенном виде; неаддитивность – объем информации из разных источников может превышать сумму сведений, содержащихся в каждом отдельном сообщении.

Виртуальная библиотечная образовательная среда, являясь компонентом библиотечной образовательной среды, формируется посредством интеграции традиционных носителей и компьютерных технологий, включающих в себя распределенные базы данных, виртуальные библиотеки, электронные учебно-методические комплексы. В ВБОС входят информационное содержание и коммуникационные возможности локальных, корпоративных и глобальных компьютерных сетей, пользовательские сервисы и инфраструктура сетевого взаимодействия «студент – библиотечный персонал». Инструментом реализации такого взаимодействия в рамках нашего исследования выступил разработанный на базе библиотеки Витебского государственного технологического университета информационно-образовательный сервис «*Smart-библиотека*» (умная библиотека), представляющий собой IT-ресурс, который позволяет организовать должное информационное сопровождение образовательной деятельности сту-

дентов. Предоставление пользователям возможности получить на своем рабочем месте всю необходимую информационную базу с системой оптимально быстрого и удобного извлечения знаний, которая способна анализировать их запросы и осуществить доступ к релевантной, выявляемой информационными потребностями информации. Разработанный с применением технологий распределенной подачи информации и опережающего запроса посредством создания личного рабочего кабинета данный сервис дает возможность гибко управлять информационными услугами и организовать персонифицированное обслуживание, тем самым корректируя ценностно-целевые ориентации студентов при осуществлении информационной деятельности. Личный кабинет, являясь персонифицированным инструментом в процессе построения индивидуальной траектории информационного развития студента, может выступить в качестве единой точки доступа к образовательным ресурсам библиотеки с учетом статуса и полномочий пользователя (студент, магистрант, аспирант и др.). В личном кабинете, где представлен полный спектр оказываемых услуг, осуществляется адресное предоставление информации, основанное на образовательных интересах студента.

Качественные функциональные преимущества нового информационно-образовательного сервиса «Smart-библиотека» мотивируют пользователя к развитию своей информационной компетентности, чтобы иметь возможность его использовать для информационного обеспечения образовательной деятельности. В этом случае студент занимает активную позицию, имея возможность формировать собственный контент и своими информационными потребностями поддерживать в актуальном состоянии виртуальную библиотечную образовательную среду. Насыщенность интеллектуальными образовательными ресурсами Smart-библиотеки, диагностика и последующий мониторинг информационных потребностей, мотивов и уровня знаний, активизация самостоятельной образовательной деятельности студентов на основе использования информационно-коммуникационных технологий оказывают положительное влияние на формирование ИК.

Таким образом, Smart-библиотека интегрирует различные факторы формирования информационной компетентности и направляет данный процесс в требуемом русле, объединив положительное влияние средств образовательного процесса со средствами самостоятельной работы, учитывая уровень сформированности ИК пользователей, а также используя

ресурсный потенциал глобальной сети Интернет. И как результат, студент оказывается вовлеченным в такие ситуации, когда информационная компетентность признается необходимым условием эффективного решения образовательных задач. А виртуальная библиотечная образовательная среда, в свою очередь, представляет собой пространство информационных возможностей, непосредственно связанных с образовательным процессом, что в отношении формирования информационной компетентности обуславливает выбор методов и форм педагогического взаимодействия, создание условий применения знаний и умений информационной деятельности для решения профессиональных задач.

### Литература

1. Беляев Г. Ю. Образовательная среда школы – пространство педагогического взаимодействия / АПСН. – Воронеж, 1998. – С. 430–432.
2. Брофи П. Оценка деятельности библиотек: принципы и методы / науч. ред., пер. Я. С. Шрайберга; [пер. с англ. А. И. Земскова]. – М.: Омега-Л, 2009. – 357 с.
3. Мануйлов Ю. С. Концептуальные основы средового подхода в воспитании // Вестн. Костром. гос. ун-та. Сер. Педагогика. Психология. Социокинетика. – 2008. – № 8. – С. 21–27.
4. Опарина О. Д. Информационная компетентность преподавателя как фактор формирования информационно-образовательной среды вуза / Д. В. Опарин // Информатизация образования – 2010: педагогические аспекты создания информационно-образовательной среды: материалы междунар. науч. конф., Минск, 27–30 окт. 2010 г. / [редкол.: И. А. Новик [и др.]]. – Минск, 2010. – С. 369–372.
5. Слободчиков В. И. Образовательная среда: реализация целей образования в пространстве культуры // Новые ценности образования / под ред. Н. Б. Крылова. – М., 1997. – Вып. 7: Культурные модели школ. – С. 177–184.
6. Тимофеева А. Г. Основные характеристики средового подхода к начальному экологическому образованию // Изв. Саратов. ун-та. Сер. Акмеология образования. Психология развития. – 2010. – Т. 3, № 1. – С. 74–80.

### References

1. Belyayev G. Yu. Obrazovatel'naya sreda shkoly – prostranstvo pedagogicheskogo vzaimodeystviya / APSN. – Voronezh, 1998. – S. 430–432.

2. Brofi P. Otsenka deyatel'nosti bibliotek: printsipy i metody / nauch. red., per. Ya. S. Shrayberga; [per. s angl. A. I. Zemskova]. – M.: Omega-L, 2009. – 357 s.
3. Manuylov Yu. S. Kontseptual'nyye osnovy sredovogo podkhoda v vospitanii // Vestn. Kostrom. gos. un-ta. Ser. Pedagogika. Psikhologiya. Sotsiokinetika. – 2008. – № 8. – S. 21–27.
4. Oparina O. D. Informatsionnaya kompetentnost' prepodavatelya kak faktor formirovaniya informatsionno-obrazovatel'noy sredy vuza / D. V. Oparin // Informatizatsiya obrazovaniya – 2010: pedagogicheskiye aspekty sozdaniya informatsionno-obrazovatel'noy sredy: materialy mezhdunar. nauch. konf., Minsk, 27–30 okt. 2010 g. / [redkol.: I. A. Novik [i dr.]]. – Minsk, 2010. – S. 369–372.
5. Slobodchikov V. I. Obrazovatel'naya sreda: realizatsiya tseley obrazovaniya v prostranstve kul'tury // Novyye tsennosti obrazovaniya / pod red. N. B. Krylova. – M., 1997. – Vyp. 7: Kul'turnyye modeli shkol. – S. 177–184.
6. Timofeyeva A. G. Osnovnyye kharakteristiki sredovogo podkhoda k nachal'nomu ekologicheskomu obrazovaniyu // Izv. Saratov. un-ta. Ser. Akmeologiya obrazovaniya. Psikhologiya razvitiya. – 2010. – T. 3, № 1. – S. 74–80.

## Раздел 4. ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И ФОТОГРАФИЯ: АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ

УДК 77.04

### ПЕРСПЕКТИВНОЕ СОВМЕЩЕНИЕ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРАТЕГИЯ И СПОСОБ ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОЙ РЕПОРТАЖНОЙ ФОТОГРАФИИ (на материале международных фотоконкурсов «35AWARDS»)

*Гук Алексей Александрович*, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры фотовидеотворчества, ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, РФ). E-mail: guk56mai@mail.ru

Объектом данного исследования выступает репортажное фотоискусство, которое понимается автором как фотографическая деятельность, использующая репортажный (документальный) метод съемки. Решающее значение в нем имеет момент, сопряженный с «изящной формой» и соединяющий в себе уникальность происходящего и одновременно его типичность. На материале фоторабот, представленных на международный фотоконкурс «35 AWARDS», исследуются основные фотографические тренды, возникающие в результате использования способа «перспективное совмещение». Констатируется, что в одном случае данный творческий подход приводит к возникновению на фотографиях ироническо-юмористического эффекта, в другом – философского смысла, в третьем – социального подтекста. Автор приходит к выводу, что перспективное совмещение как творческий способ является доминирующей художественной стратегией современного репортажного фотоискусства, несет в себе наиболее высокий уровень фотографической креативности и органично встраивается в пространство современного искусства.

**Ключевые слова:** репортажное фотоискусство, перспективное совмещение, художественная стратегия, творческий способ, международный фотоконкурс «35AWARDS».

**PERSPECTIVE COMBINATION AS AN ARTISTIC STRATEGY  
AND METHOD OF MODERN REPORT PHOTOGRAPHY  
(based on the material of international photo competition “35AWARDS”)**

*Aleksey Al. Guk*, Dr of Philosophical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Photo and Video Creation, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: [guk56mai@mail.ru](mailto:guk56mai@mail.ru)

The object of this research is reportage photography, which is understood by the author as a photographic activity using the reportage (documentary) method of shooting. The decisive importance in it is the moment associated with the “graceful form” and combining the uniqueness of what is happening and at the same time is typicality. On the basis of photographic works presented at the international photo competition “35 AWARDS”, the author studies the main photographic trends arising from the use of the “perspective alignment” method. Also, the author states that this creative approach leads in the first, for emerging an ironic and humorous effect in photographs, in the second, a philosophical meaning, in the third, a social connotation. The author comes to the conclusion that perspective combination as a creative method is the dominant artistic strategy of contemporary reportage photography, carries the highest level of photographic creativity and is organically integrated into environment of modern art.

**Keywords:** reportage photography, perspective combination, artistic strategy, creative method, international photo competition «35AWARDS».

Занятие фотографией, без преувеличения, является самым массовым и самым востребованным увлечением современных людей. В огромном социокультурном пространстве, в котором функционирует современная фотография, есть особая ниша, где обосновалось такое явление, как репортажное фотографическое искусство. Это направление в фотографии берет свое начало с момента изобретения малоформатных камер и высокочувствительных пленок, что позволило фотографам фиксировать мгновения реальной действительности. В начале репортажное фотоискусство развивалось в лоне журналистской фотографии, которое достигло своего апогея в 30–50-е годы XX столетия. Одновременно с этим происходила автономизация самостоятельного направления в документальной фотографии, которое можно определить как репортажное фотоискусство.

Отдельно искусство репортажной фотографии практически не изучалось современными исследователями, если не брать во внимание книгу Анри Картье-Брессона «Воображаемая реальность» [1], составленную из дневниковых записей, мемуаров и эссе, написанных им в разные годы (50–90-е гг.). В нашей стране о публицистической и художественной фотографии, об этапах развития фотопублицистики писали Ю. Богомолов и А. Варганов в сборнике «Фотография: проблемы поэтики» [5]. Кроме этого, о документальной фотографии 1920–1950-х годов шла речь в книге В. Левашова «Лекции по истории фотографии» [3]. Из зарубежных исследователей наибольший вклад в осмысление документальной фотографии и ее искусства внес А. Руйе в своем капитальном труде «Фотография. Между документом и современным искусством» [4]. Свою лепту в этот процесс привнесла и Шарлотт Коттон, рассматривающая особенности современного фотоискусства в книге «Фотография как современное искусство» [2].

Таким образом искусство репортажной фотографии не попало в поле зрения исследователей не только в целом, но и с точки зрения отдельных выразительных приемов, наиболее часто встречающихся в творческой практике. Отсюда сформировалась цель нашего исследования – изучить влияние приема перспективное совмещение на формирование фотографической образности в современном репортажном фотоискусстве. При этом использовался контентный анализ фотографических работ, представленных в течение последних пяти лет на международный фотоконкурс «35 AWARDS».

Прежде чем анализировать практику применения данного творческого способа, обозначим наиболее существенные, на наш взгляд, признаки, характеризующие объект нашего исследования, то есть искусство репортажной фотографии. Это позволит точнее определить границы данного явления и исключить из него определенный пласт фотографий, также использующих репортажный метод.

В данном случае мы будем понимать под искусством репортажной фотографии такое фотографическое творчество, в котором не ставится цель отображать общественно-политические события, то есть формировать общественное мнение в данный момент времени. Этим занимается фотопублицистика или фотожурналистика. Однако это не означает, что в поле зрения творцов репортажного фотоискусства не могут попадать общественно-политические события и факты. Но их содержательно-

смысловое значение при этом выходит далеко за рамки обыденных трактовок, превращаясь в художественное обобщение.

Искусство репортажной фотографии представляет собой некий художественный конгломерат, «живущий» частично в различных сферах фотографического творчества: журналистской фотографии, мобилографии, стрит-фотографии и т. д. Для каждой из них и в целом для искусства репортажной фотографии важны следующие характерные особенности:

1. Это фотографическая деятельность, использующая только *репортажный (документальный)* метод съемки. Постановка и вмешательство в жизненные реалии здесь в принципе недопустимы. В противном случае разрушается важнейший конвенциональный признак репортажного фотоискусства, принятый членами данного фотографического сообщества.

2. Это фотография, в которой решающее значение имеет *момент («решающий момент»)*. Фотохудожник должен оказаться в нужном месте и в нужный «час», иначе его произведение просто не состоится. В этом ему помогает интуиция и случай, которые «работают» только при внутренней заряженности фотографа на удачу.

3. Это фотография, обладающая *«изящной формой»*. Искусство репортажного фотографирования предполагает, что в настоящем произведении искусства сойдутся вместе и сольются воедино и интересный момент, и выразительная форма его представления. В художественной композиции ничего не должно быть лишнего, все должно быть на местах и впечатлять изяществом изображения.

4. Это фотография, соединяющая в себе *уникальность* происходящего и одновременно его *типичность*. В настоящем произведении искусства эти два начала существуют неразрывно. Когда это происходит, восприятие обретает смысловую многомерность. В репортажном фотоискусстве уникальность обеспечивается базовой возможностью фотографической техники, а типичность – ситуативностью, рождающей полифоничность звучания визуальных элементов фотоизображения.

Перспективное совмещение как творческий способ заявил о себе в 30-е годы XX столетия при создании комбинированных кинокадров в процессе съемки постановочно-игровых фильмов. В искусстве репортажной фотографии использование способа перспективного совмещения можно было наблюдать, например, в творчестве Анри Картье-Брессона. Достаточно вспомнить его знаменитые работы, снятые в СССР, на одной из которых мы видим изображение Ленина на фасаде Зимнего дворца,

а на другой – обычного старика с арбузами, который поднимается по лестнице на фоне с перекликающимися рисунками. Способ перспективного совмещения активно использовал в своем творчестве и современный фотограф из Новокузнецка В. Соколаев. Обращает на себя внимание его работа, где женщина несет по улице плакат с надписью «Счастье», а также фотография бригады изолировщиц на фоне заводских труб и фотография кокетливой девушки, возвышающейся за спиной молодого человека.

Суть метода перспективного совмещения – создание на экране или фотографии некой «новой реальности», которая в действительности либо не существовала, либо существовала, но лишь короткое мгновение.

В фотографии и кино есть способ выделения главного (сюжетно важного объекта) в кадре, который называется «масштабный акцент». В этом случае значимый элемент изображения «выносятся» на первый план. Этот способ тоже можно считать перспективным совмещением, но чаще всего он носит формально-композиционный характер, потому что содержательная связь первопланового объекта с элементами фона (среды) достаточно слабая.

Таким образом, перспективным совмещением в контексте наших рассуждений будем считать способ, в результате использования которого в композиции фотокадра образуются *новые смысловые и эмоциональные связи*.

Специфичность данного способа в фотографическом репортажном искусстве заключена в том, что фотограф не придумывает заранее некую изобразительно изощренную композицию, а формирует ее спонтанно, интуитивно, полагаясь на предоставленный ему ситуативный случай.

Контентный анализ фотографий, присланных на международный фотоконкурс «35AWARDS» с 2015 по 2019 годы (номинации – репортажная фотография, стрит-фотография, документальная фотография), дал нам основание утверждать, что перспективное совмещение является одним из трендов современной репортажной фотографии.

Если только в одном фотоконкурсе всего лишь за пять лет встречается такое большое количество фотографий (около 50 работ), активно использующих метод перспективного совмещения, то это, бесспорно, тренд, закономерность, тенденция. Данная выборка представляется нам вполне репрезентативной на фоне общей картины развития искусства репортажной фотографии за последние два десятилетия.

В художественном пространстве современной репортажной фотографии креатизация способа перспективного совмещения проявляется по-разному. В большинстве случаев (более, чем треть фотографий) данный подход вызывает у зрителей *ироническо-гротескный* и *юмористический* характер восприятия репортажных фотографий (фото 1, 2). Способ перспективного совмещения помогает моделировать такие неожиданные фотоконпозиции, в которых реальность как бы «передразнивается». Одни жизненные слои накладываются на другие, «высекая» в изображении иногда абсурдные, иногда иронические, иногда смешные подтексты. В данном подходе просматриваются отголоски постмодернистского художественного дискурса, в котором такие понятия, как «абсурд», «ирония» приобрели особую эстетическую ценность.

Значительная часть фоторабот, использующих метод перспективного совмещения, претендует на определенную *философичность* восприятия окружающей нас жизни, то есть на предельно широкое ее обобщение (фото 3, 4). Визуальный строй такого рода фотографий содержит элементы, сочетания которых метафоричны и неоднозначны. Различные планы в них сами по себе вполне определены в смысловом отношении, но и их пространственное взаимодействие в единой композиции дает возможность активизировать ассоциативное восприятие у зрителей, выходящее за рамки обыденного житейского опыта. Переход в сферу высших человеческих ценностей, вечных истин требует и от фотохудожников, и от зрительской аудитории определенной подготовленности и культуры «общения» с произведениями искусства. Можно сказать, что философичность данной фотографической парадигмы атрибутивно придает ему статус «высокого искусства».

Реализация приема перспективного совмещения способствует выявлению ярко выраженного социального подтекста в современной репортажной фотографии, в которой просматриваются конкретные жизненные проблемы и ситуации (фото 5, 6). В отличие от предыдущего типа фотографичности, искусство социализированного фоторепортажа сохраняет достаточно тесную связь с реалиями общественной жизни. Однако оно ни к чему не призывает и никуда не зовет, то есть ему присуща публицистическая индифферентность. Фотоискусство социализированной интенции скорее ставит перед обществом те или иные проблемы, нежели пытается их разрешить в своих произведениях. Достигается эта цель все тем же способом – «схватыванием» в кадровом пространстве визуальных элементов, способных в своем синтезе проявить социальную значимость.

В целом актуализация способа «перспективное совмещение» как художественной стратегии заключается, на наш взгляд, в том, что вся современная культура и искусство ориентированы сегодня на интенсивную креативность, на необходимость создавать нечто новое, призванное удивлять, а не тиражировать вариативно уже существующие художественные образцы. Современное репортажное фотоискусство, опирающееся на данный способ, обладает в этом смысле наибольшим творческим потенциалом, так как позволяет зафиксировать в одном кадре, одной композиции мимолетные, уникальные сочетания различных элементов визуального мира и их неповторимые состояния, что особо ценится современным обществом.

Из вышесказанного мы можем сделать следующие обобщающие выводы:

1. Перспективное совмещение как творческая методология является одной из доминирующих стратегий современного репортажного фотоискусства.

2. Данная методология (художественная стратегия) несет в себе наиболее высокий уровень фотографической креативности, ориентированной на уникальное, своеобразное, неповторимое.

3. Реализация творческого потенциала способа перспективного совмещения позволяет репортажному фотоискусству достаточно органично встроиться в пространство современного искусства.

Способ перспективного совмещения из всей совокупности художественных стратегий, существующих в пространстве современного репортажного фотоискусства, является далеко не единственным. Если продолжить исследование в этом направлении, то актуальными могут быть и другие творческие способы съемки фотографических произведений. Например, в искусстве репортажной фотографии обращает на себя внимание частая игра света и тени в композиции фотографических снимков или акцентное использование в них цветовых контрастов. Еще одним возможным способом художественно-творческого решения в искусстве репортажной фотографии становится переключка форм и контуров визуальных элементов изобразительной композиции. На новый уровень видения в репортажном фотоискусстве выводит и прием, связанный со съемкой всевозможных визуальных отражений и искажений привычных нам зрительных образов. В любом случае перспективы для дальнейших научных исследований в этой сфере далеко не исчерпаны.

## Литература

1. Картье-Брессон А. Воображаемая реальность. Эссе. – СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2015. – 128 с.
2. Коттон Ш. Фотография как современное искусство. – М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020. – 288 с.
3. Левашов В. Лекции по истории фотографии. – 2-е изд. – М.: ООО «Тримедиа Контент», 2012. – 484 с.
4. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством: пер. с фр. – СПб.: Клаудберри, 2014. – 712 с.
5. Фотография: Проблемы поэтики / сост. В. Т. Стигнеев. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 296 с.

## References

1. Kart'ye-Bresson A. Voobrazhayemaya real'nost'. Esse. – SPb.: Limbus Press, ООО «Izdatel'stvo K. Tublina», 2015. – 128 s.
2. Kotton Sh. Fotografiiya kak sovremennoye iskusstvo. – M.: Ad Marginem Press, Muzey sovremennogo iskusstva «Garazh», 2020. – 288 s.
3. Levashov V. Lektsii po istorii fotografii. – 2-e izd. – M.: ООО «Trimedia Kontent», 2012. – 484 s.
4. Ruyye A. Fotografiiya. Mezhdru dokumentom i sovremennym iskusstvom: per. s fr. – SPb.: Klaudberri, 2014. – 712 s.
5. Fotografiiya: Problemy poetiki / sost. V. T. Stigneyev. – M.: Izd-vo LKI, 2008. – 296 s.

УДК 347.48

### **ТИПЫ ВИДЕООБРАЗОВ В БРЕНДИНГ-ДОМИНАНТАХ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ МАЛЫХ ГОРОДОВ И СЕЛЬСКИХ ПОСЕЛЕНИЙ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ (по работам VI межрегионального фестиваля любительских видеофильмов «Моя Родина – Сибирь»)**

*Хилько Николай Федорович*, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры кино-, фото-, видеотворчества, ФГБОУ ВО «Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского» (г. Омск, РФ).  
E-mail: fedorovich59@mail.ru

В статье рассматривается типология видеообразов, имеющих большое гражданско-патриотическое содержание. Цель исследования: выявить возможности развития различных жанров видеотворчества. Статья выполнена на материале VI межрегионального фестиваля любительских видеофильмов «Моя Родина – Сибирь» (г. Тюкалинск Омской области, 2020 год). В работе используются методы структурно-типологического и содержательного анализа видеороликов. Результатами исследования являются: брендинг-доминанты различных территорий, структура жанров видеотворчества и типология образов культурной среды города, отраженной в фильмах. В шести типах видеообразов культурной среды имеет место разное сочетание ее компонентов, способствующих наиболее полному выражению образа малой Родины в различных вариантах и стилистических направлениях. Во всех жанрах показанных видеофильмов фестиваля имели место все типы видеообразов, которые выражают собой брендинг-доминанты данных территорий: образы малой родины, родной природы, знаковых достопримечательностей, народных традиций и праздников, образы – культурные бренды, образы исторической памяти.

**Ключевые слова:** типы видеообразов, видеотворчество, компоненты культурной среды, образ города, брендинг-доминанты, структурно-типологический подход, изобразительные и выразительные средства, жанры видеотворчества.

**TYPES OF VIDEO IMAGES IN BRANDING DOMINANTS  
OF THE CULTURAL ENVIRONMENT OF SMALL TOWNS  
AND VILLAGE SETTLEMENTS OF WESTERN SIBERIA  
(based on the works of the VI interregional festival  
of Amateur videos “My homeland is Siberia”)**

*Nikolai F. Khilko*, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Film, Photo and Video Creation, F. M. Dostoevsky Omsk State University named (Omsk, Russian Federation). E-mail: fedorovich59@mail.ru

The article considers the typology of video images having great civil and patriotic content. The aim of the study is to identify the possibilities for developing various genres of video production. The article is based on the material of the VI interregional festival of amateur videos “My Homeland is

Siberia” (Tyukalinsk, Omsk region, 2020). The work uses methods of structural and typological and meaningful analysis of videos. The author presents the following results of the study such as: branding dominates of various territories, the structure of the genres of video production and the typology of images of the cultural environment of the city reflected in films. The author analyses six types of video images of the cultural environment, having different combination of its components, which contribute to the fullest expression of the image of the small homeland in various versions and stylistic directions. Moreover, the author states that all genres of the video films presented at the festival, there were all types of video images that express branding dominants of these territories: images of a small homeland, native nature, iconic sights, folk traditions and holidays, images – cultural brands, images of historical memory.

**Keywords:** video types, video-making, components of cultural environment, city image, branding-dominants, structural and typological approach, visual and expressive means, genres of video-making.

В основу нашего исследования мы берем понятие «образ» в философии и истории, который понимается как «образ прошлого» и сегодня часто используется для обозначения представлений о наиболее значимых исторических событиях, закрепленных в общественном сознании в форме устойчивого набора символов [6, с. 124].

При этом структура исторического образа (образа прошлого) как абстрактно-символьной модели прошлого включает такие базовые элементы, как имя (знак) и форму (текстовую, иконографическую, аудиовизуальную) [5, с. 45].

Согласно теории К. Линча, *образ города* – воспринимаемая часть городской культурной среды, складывающаяся по отношению к окружающему человека пространству и «окружению, связанному с ним цепочками событий и памятью о прежнем опыте» [4, с. 15].

Дифференциация возможных образов каждого города (пригорода) по многим позициям согласуется с методологией Ю. Р. Гореловой, согласно которой «соответственно содержательно-генетическому признаку можно различить образы, ядро которых составляют *ландшафтно-географические феномены* (например, Омск – город на слиянии рек; город-сад; равнинно-степной город) и образы, связанные со значимыми событиями (Омск – город ссылки, Омск – столица России при Колчаке)

и/или *личностями* (в случае с Омском к таким культурным героям можно отнести И. Д. Бухгольца, Ф. М. Достоевского» [1].

Итак, *образ города* – это дифференцированная характеристика современного и исторического восприятия и художественного воспроизведения городской культурной среды, сосредоточенная вокруг его ядра. В свою очередь, образ малого города или сельского поселения позиционируется нами как локально дифференцированная характеристика восприятия и его видения как в реальности, так и в произведениях искусства, формирующая его *брендинг-доминанты*. В связи с этим можно сказать, что методологические основы изучения гражданско-патриотического содержания исторических и современных видеообразов, отражающих культурную среду малых городов и сельских поселений, заключаются в соединении анализа структуры культурной среды и характерных особенностей видов изобразительных средств в типах изучаемых видеообразов. Таким образом, перед нами *структурно-типологический подход* в исследовании культурного пространства и его содержания через видеолюбительство. Выявляемые в этом случае типы как раз и выражают брендинг-доминанты малого города или сельского поселения.

Для исследования гражданско-патриотического содержания видеообразов любителей мы обращаем внимание на тот факт, что общая черта для лент инициативных кинолюбителей прошлого и авторов современных видеороликов – это воплощение документально достоверных образов в адекватной художественной форме. Об этом справедливо говорят С. И. Ильичев и Б. Н. Нащекин: «Кинолюбители, движимые самыми благородными намерениями, способны найти для этого адекватную художественную форму. Они еще раз продемонстрировали, что их ленты – мощное орудие агитации и пропаганды, массовой культурно-просветительной работы, воплощающие в кинолентах интересный жизненный материал: портреты замечательных людей: ветеранов войны и труда, передовиков производства, изобретателей, общественников и т. д.» [3, с. 34].

По мнению А. А. Гука, видеотворчество современников – это «актуальная форма медийной коммуникации и творческого самовыражения в новых жанрово-видовых образованиях и новой социально-культурной роли и перемещением в виртуальное» [2, с. 97].

Жанры видеороликов, представленных на VI межрегиональный фестиваль любительских видеофильмов «Моя Родина – Сибирь» (май 2020 года) весьма разнообразны. Среди них можно выделить следующие: фотовидеохроники, видеоочерки, фильмы-размышления, видовые фильмы и видеорепортажи. В каждом из них преобладают те или иные компоненты культурной среды, а также определенные изобразительные и выразительные средства (см. табл. 1).

**Таблица 1 – Компоненты культурной среды в жанрах видеороликов**

<b>№</b>	<b>Жанры видеороликов</b>	<b>Изобразительные и выразительные средства</b>	<b>Компоненты культурной среды</b>
1.	Фотовидеохроники	Иконография	Мемориальные комплексы, видеоархивы воспоминаний, кинохроники
2.	Видеоочерки о малой Родине	Видеорепортаж, интервью, песни военных лет	Архивы фотографий, аудиозаписей воспоминаний ветеранов, топонимика поселения, кинохроники
3.	Фильмы-размышления	Интервью, иконография, инструментальная музыка, фото и видеопанорама	Природные достопримечательности; клубы, библиотеки, музеи
4.	Видовые гражданско-патриотические фильмы	Натурные сюжеты, интервью, иконография, макросъемка	Природные достопримечательности, архивные кинофотодокументы
5.	Видеорепортажи	Видеорепортаж, песни военных лет, иконография	Образы исторической памяти, мемориальные комплексы

Как видно из табл. 1, в пяти жанрах видеороликов, представленных на фестиваль, содержится восемь различных компонентов культурной среды малых городов и сельских поселений. Это позволяет нам выявить содержание видеообразов и их типологию (см. табл. 2).

**Таблица 2 – Содержание видеообразов фильмов  
VI межрегионального фестиваля «Моя Родина – Сибирь»**

<b>№</b>	<b>Населенный пункт</b>	<b>Название фильма</b>	<b>Содержание видеообразов</b>
1.	п. Новый Шарап Ордынского района Новосибирской области	Храм. Возвращение к жизни	Свидетельства очевидцев, установление традиции Крестного хода, Поклонного креста
2.	п. Крутинка Омской области	Моя малая Родина – Крутинка	Стелла и мемориал землякам – участникам Великой Отечественной войны, образ родной природы
3.	п. Русская поляна Омской области	Мое родное п. г. т.	Образы степной шири, заката, фауны и флоры, памятник целинникам, макросъемка
4.	с. Элита Москаленского района Омской области	Навеки живые	Образы исторической памяти: сельского памятника воинам Великой Отечественной войны на селе и матери, потерявшей двух сыновей на войне
5.	с. Венгерово Новосибирской области	Минувших лет живая память	Музеефицированные образы сибиряков-героев тыла, воспоминаний воинов-фронтовиков, тружеников тыла, фотолетопись сельхозартелей, шествие Бессмертного полка
6.	с. Куликово Калачинского района Омской области	Жили-были в Куликово. Живая память в наших сердцах	Воспоминания односельчан, вахта памяти молодежи у Вечного огня, шествие Бессмертного полка в селе
7.	с. Васисс Тарского района Омской области	Васисс – моя малая Родина	Показ красоты родной природы Тарского Прииртышья, фотолетописи села
8.	г. Куйбышев Новосибирской области	Бараба. Прошлое. Настоящее. Будущее	История старинного Каинска (XIX в.): Барабинская степь, публичная библиотека, пребывание в городе цесаревича Николая

№	Населенный пункт	Название фильма	Содержание видеообразов
9.	с. Мамонтово Алтайского края	Память озер	Показ провинциальности в сакральных видеообразах гармонии и простора родной природы, заповедных, романтических и бытовых мест
10.	п. г. т. Щербакуль Омской области	Вечная память героям	Образы исторической памяти: памятник воинам-землякам, погибшим в годы Великой Отечественной войны, символы воинов-щербакульцев, вахта памяти у Вечного огня, высеченные имена, извлечение капсулы времени в 2018 году

1. *Фотовидеохроники* представлены двумя фильмами: «Навеки живые» из с. Элита Москаленского района Омской области и «Минувших лет живая память» с. Венгерovo Новосибирской области. Оба ролика посвящены теме 75-летия Победы в Великой Отечественной войне. В первом фильме соединение в сценарии образов исторической памяти, запечатленных в облике сельского памятника воинам Великой Отечественной войны на селе и реального персонажа матери, потерявшей двух сыновей на войне, показывает в игровой форме горечь и слезы советских людей, отстаивавших жизнь и свободу.

Во втором ролике в одну сюжетную линию объединяются хроникальные кадры недавнего репортажа парада Бессмертного полка в селе Венгерovo с образами сибиряков-героев тыла в музейных видеороликах. В архивных видеозаписях музея села содержатся уникальные воспоминания воинов-фронтовиков, тружеников тыла. Фильм также сопровождается иконографией фотолетописи сельхозартелей, занимавшихся поставкой продовольствия на фронт, сбором теплых вещей, выполнявших тяжелую ручную работу в родном селе. Таким образом, здесь задействованы три компонента культурной среды: мемориальные комплексы, видеоархивы воспоминаний и кинохроники. Изобразительным средством здесь является исключительно смонтированная иконография.

2. В качестве *видеоочерков о малой Родине* на фестивале был показан фильм «Храм. Возвращение к жизни», снятый видеолюбителями п. Новый Шарап Ордынского района Новосибирской области. Ностальгия

по ушедшему выражается в этом фильме через разговор с духовным отцом – настоятелем местного храма и через историю жизни прихожан. В фильме активно используются свидетельства очевидцев, которые говорят о фактах превращения церкви в Дом культуры, рассказывают о возрождении храма как подворья монастыря. В картине показано, как звонят в колокола, дается панорама деревни с колокольни. Особое значение придается возвращению к традиции Крестного хода и установке Поклонного креста в поселке. Образы сельских прихожан в фильме представлены как духовные свидетельства любви к малой Родине, своей Отчизне.

В двух работах из с. Куликово Калачинского района Омской области: «Жили-были в Куликово» и «Живая память в наших сердцах» – сравнивается панорама культурной жизни односельчан в прошлом веке и в настоящее время. Здесь в качестве основных берутся хроникальные кадры патриотической акции сельского Бессмертного полка в 2019 году и вахты памяти молодежи у Вечного огня, восприятие которых многократно усиливается за счет показа кадров воспоминаний односельчан. Ветераны помнят село преображенным, в цветочных оранжереях, с сельским клубом и своим духовым оркестром. В фильме звучит некоторая доля ностальгии по старому культурному советскому прошлому.

Этим мотивам созвучны также образы героической топонимики как совокупности образов, запечатленной в памятниках и названиях улиц, которыми наполнены фильмы «Его звали Кон Кобыч», «Улица Карбышева», «Улицы поселка Кормиловка Омска», представленные на фестиваль «Светлое Кино» [7, с. 99]. Итак, в видеоочерках присутствуют три компонента культурной среды поселения: архивы фотографий, аудиозаписей воспоминаний ветеранов; топонимика поселения; кинохроники. Изобразительные средства здесь дополняются выразительными: видеорепортажем, интервью и песнями военных лет.

3. В качестве *фильма-размышления* на фестивале поразил зрителей замечательный философский видеоролик «Память озер» из с. Мамонтово Алтайского края, в котором показ провинциальности сопровождался сакрализацией видеообразов гармонии и простора родной природы, заповедных, романтических и бытовых мест. Чувство ансамбля «тихих, поистине заповедных провинциальных уголков», «величественного собора природной красоты», «обители мироздания» (Егоров В. Е.) дополняется демонстрацией местной традиции прогулок по озерам этой «Алтайской Венеции» в сопровождении лирической музыки Е. Доги. Красота природ-

ных достопримечательностей этого замечательного уголка усиливается показом незатейливой архитектуры клуба, библиотеки, музея, школы и других зданий села. В этом жанре имеет место большее количество изобразительных и выразительных средств, помогающих раскрыть замысел автора: важную часть здесь занимает фото- и видеопанорама, наряду с интервью и иконографией звучит инструментальная музыка.

4. В свою очередь *видовые гражданско-патриотические фильмы* делают акцент исключительно на природных достопримечательностях, на фоне которых показывается локальная история культуры малого города или поселения. При этом основной пафос таких лент – любовь и преданность к малой Родине, выражаемых в чувствах истинных патриотов своей Отчизны.

В этом смысле характерны два фильма: «Васисс – моя малая Родина» с. Васисс Тарского района Омской области и «Бараба. Прошлое. Настоящее. Будущее» г. Куйбышева Новосибирской обл. В фильме показана красота родной природы и представлена фотолетопись села: клуб, возникший в годы войны, праздничные обряды народов СССР в детском саду. Второй фильм рассказывает зрителям историю старинного Каинска (XIX век): Барабинской степи, возникновения в нем публичной библиотеки, пребывания в городе цесаревича Николая.

Следующие два фильма связаны с мирной жизнью. Фильм «Моя малая Родина – Крутинка» видеолюбителей п. Крутинка Омской области схож по своей стилистике с видеороликом «Мое родное п. г. т. » поселка Русская поляна Омской области. Если в первом малая Родина ассоциируется с образами стеллы и мемориала землякам – участникам Великой Отечественной войны, то во втором образ малой родины выражается в образах степной шири, заката, фауны и флоры, памятника целинникам. Метафорически более сильным является первый фильм в синкретичном образе малой родины автора Дарьи Дедюшиной, который выглядит как «трех озер чистейшие сердца». Изобразительными и выразительными средствами здесь послужили: натурные видеосюжеты, интервью, иконография, макросъемка, соединенные с выразительным чтением авторского произведения.

Таким образом культурная среда в такого рода фильмах представлена сочетанием показа природных достопримечательностей и архивных кинофотодокументов.

5. Жанр *видеорепортажа* присущ и фильму «Вечная память героям», снятому видеолюбителями п. г. т. Щербакуль Омской области. Образы исторической памяти отражены в памятнике воинам-землякам, погибшим в годы Великой Отечественной войны, символах воинов-щербакульцев, показаны опосредованно через вахту памяти у Вечного огня, высеченные имена. Основное содержание фильма – это извлечение капсулы времени в 2018 году, заложенной в год 50-летия ВЛКСМ (1968). Звучит обращение к молодому поколению. Из письма-обращения комсомольцев 60-х годов прошлого века к нынешней молодежи выясняется их вклад в формирование культурной среды поселка: закладка аллеи комсомольцев, строительство клубов, создание молодежных агитбригад, высаживание деревьев, работа уголков боевой и трудовой славы, красных уголков, постройка памятников и обелисков фронтовикам, работа отрядов красных следопытов, военно-патриотического клуба «Поиск», военно-спортивного клуба «Подвиг». Набор изобразительных и выразительных средств здесь скромный, но вполне достаточный для раскрытия замысла авторов фильма: видеорепортаж, песни военных лет, иконография. При этом культурная среда в данном фильме показана в двух компонентах: образах исторической памяти и мемориальном комплексе поселка.

Проанализировав соотношение компонентов культурной среды, сосредоточенных в различных видеобразах (табл. 3), мы пришли к следующим выводам.

**Таблица 3 – Типология видеообразов культурной среды**

<b>№</b>	<b>Типы видеообразов (брендинг-доминанты)</b>	<b>Компоненты культурной среды</b>
1.	Образы малой родины	Красота природных и исторических достопримечательностей, архитектура учреждений культуры
2.	Образы родной природы	Показ природных достопримечательностей
3.	Образы знаковых достопримечательностей	Природные и исторические достопримечательности, топонимика поселения
4.	Образы народных традиций и праздников	Видеоархивы воспоминаний и кинохроники, архивы фотографий, аудио-записи воспоминаний ветеранов

№	Типы видеообразов (брендинг-доминанты)	Компоненты культурной среды
5.	Образы – культурные бренды	Топонимика поселения
6.	Образы исторической памяти	Мемориальные комплексы, видеоархивы воспоминаний и кинохроники, архивы фотографий, аудио-записи воспоминаний ветеранов

В шести типах видеообразов культурной среды имеет место быть разное сочетание ее компонентов, способствующих наиболее полному выражению образа малой Родины в различных вариантах и стилистических направлениях. Таким образом во всех жанрах показанных видеофильмов фестиваля имели место все типы видеообразов, которые представляют собой брендинг-доминанты данных территорий: образы малой родины, родной природы, знаковых достопримечательностей, народных традиций и праздников, образы – культурные бренды, образы исторической памяти.

### Литература

1. Горелова Ю. Р. Образ города в восприятии горожан [Электронный ресурс]: монография. – М.: Институт Наследия, 2019. – 154 с. – URL: <http://heritage-institute.ru>
2. Гук А. А. Эволюция современного фото- и видеолюбительства и развитие социальной активности людей информационного общества // Вестник Кемеров. гос. ин-та культуры и искусств. – 2019. – № 48. – С. 97–103.
3. Ильичев С. И., Нащекин Б. Н. Кинолюбительство: истоки и перспективы. – М., 1986.
4. Линч К. Образ города / пер. с англ. В. Л. Глазычев; ред. А. В. Иконников. – М.: Стройиздат, 1982. – 156 с.
5. Мазур Л. Н. Образы сельской истории в советском художественном кинематографе 1920–1991 гг. Опыт количественного анализа [Электронный ресурс]. – URL: [https://roii.ru/dialogue/43/roii-dialogue-43\\_20.pdf](https://roii.ru/dialogue/43/roii-dialogue-43_20.pdf), с.45
6. Образ // Философский словарь [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.onlinedics.ru>
7. Хилько Н. Ф. Обновление культурной среды и развитие туризма в малых городах и поселениях Омского региона: монография. – Омск: Амфора, 2020.

## References

1. Gorelova Yu. R. *Obraz goroda v vospriyatii gorozhan* [Elektronnyy resurs]: monografiya. – M.: Institut Naslediya, 2019. – 154 s. – URL: [http:// heritage-institute.ru](http://heritage-institute.ru)
2. Guk A. A. Evolyutsiya sovremennogo foto- i videolyubitel'stva i razvitiye sotsial'noy aktivnosti lyudey informatsionnogo obshchestva // *Vestnik Kemerov. gos. in-ta kul'tury i iskusstv.* – 2019. – № 48. – S. 97–103.
3. Il'ichev S. I., Nashchekin B. N. *Kinolyubitel'stvo: istoki i perspektivy.* – M., 1986.
4. Linch K. *Obraz goroda / per. s angl.* V. L. Glazychev; red. A. V. Ikonnikov. – M.: Stroyizdat, 1982. – 156 s.
5. Mazur L. N. *Obrazy sel'skoy istorii v sovetskom khudozhestvennom kinematografe 1920–1991 gg. Opyt kolichestvennogo analiza* [Elektronnyy resurs]. – URL: [https://roii.ru/dialogue/43/roii-dialogue-43\\_20.pdf](https://roii.ru/dialogue/43/roii-dialogue-43_20.pdf), s.45
6. *Obraz* // *Filosofskiy slovar'* [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://www.onlinedics.ru>
7. Khil'ko N. F. *Obnovleniye kul'turnoy sredy i razvitiye turizma v malykh gorodakh i poseleniyakh Omskogo regiona: monografiya.* – Omsk: Amfora, 2020.

УДК 791.43/.45; 791.1; 791.4

**ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ КУРСОВЫХ  
И ДИПЛОМНЫХ ФОТО- И ВИДЕОПРОЕКТОВ СТУДЕНТОВ  
КАФЕДРЫ ФОТОВИДЕОТВОРЧЕСТВА КЕМЕРОВСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ И СТУДЕНТОВ  
КАФЕДРЫ КИНО И ТЕЛЕОПЕРАТОРСКОГО МАСТЕРСТВА  
И ФОТОГРАФИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ  
ТЕАТРАЛЬНОГО И КИНОИСКУССТВА  
ИМЕНИ КРЪСТЬО САРАФОВА  
(Г. СОФИЯ, БОЛГАРИЯ)**

*Светлакова Елена Юрьевна*, кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой фотовидеотворчества, ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, РФ). E-mail: [luna-65@list.ru](mailto:luna-65@list.ru)

*Стоичков Красимир Панев*, ассистент Национальной академии театрального и киноискусства имени Кръстьо Сарафова (г. София, Болгария), ассистент-стажер специальности «Операторское мастерство» Кемеровского государственного института культуры (г. Кемерово). E-mail: [krasi@manifatura.eu](mailto:krasi@manifatura.eu)

Статья посвящена опыту, тенденциям и перспективам развития в области кино- и фотообразования и связана с вопросами жанровых особенностей дипломных фото- и видеопроектов студентов кафедры фотовидеотворчества КемГИК и студентов кафедры кино и телеоператорского мастерства и фотографии Национальной академии театрального и киноискусства имени Кръстьо Сарафова. Основная задача и теоретическая значимость работы состоит в сборе и выявлении доминирующих жанровых тенденций в создании курсовых и дипломных фото- и видеопроектов.

В результате совместной работы установлены контакты между молодыми фотографами и кинематографистами наших стран, а также определены направления совместного творческого развития. Практическая значимость работы заключается в возможности использования ряда положений для дальнейшего исследования поставленной проблемы. Предмет исследования – тенденции жанрового развития в области кино- и фотообразования.

Авторы статьи имеют непосредственное отношение к практике обучения студентов, поэтому и к самоописанию деятельности и рефлексии собственного опыта, а также перекрестному анализу, в результате которого выявлены особенности системы подготовки профессиональных кадров для сферы кино, телевидения и фотографии, выявлены схожие направления и принципиальные различия в образовательных практиках наших вузов.

**Ключевые слова:** документальное кино, жанры кино и фотографии, кинематограф, дипломный проект, творчество, автор, кинообразование, видеопроизводство, очерк-портрет, искусство кино и фотографии, цифровые технологии

**GENRE PECULIARITIES OF COURSE AND DIPLOMA PHOTOS  
AND VIDEO PROJECTS OF STUDENTS OF THE DEPARTMENT  
OF PHOTO AND VIDEO CREATION (KEMEROVO STATE  
INSTITUTE OF CULTURE) AND STUDENTS OF KR'STO SARAFOV  
NATIONAL ACADEMY OF THEATER AND FILM ARTS  
(SOFIA, BULGARIA)**

*Elena Ur. Svetlakova*, head of the Department of Photo and Video Creation, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: luna-65@list.ru

*Krasimir P. Stoichkov*, assistant, Kr'styo Sarafov National Academy of Theater and Film Arts (Sofia, Bulgaria), trainee assistant in the field of cinematography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo). E-mail: krasi@manifaktura.eu

The article considers the experience, tendencies and prospects for further development in the field of cinema and photo education. Also the authors study the issues of genre features of graduation photos and video projects of students of the Department of Photo and Video Creation of Kemerovo State Institute of Culture and students of the Department of Cinema and Cameraman's Skills and Photography of Kr'sto Sarafov National Academy of Theater and Cinematography.

As a result of joint work, the authors established contacts between young photographers and filmmakers of our countries. Moreover, the directions for joint creative development were determined. The practical significance of the article is a possibility for using the defined statements for further research on this problem. The subject of the research is the trends of genre development in the field of cinema and photography.

The authors have an experience of teaching students, self-description and reflection. While implementing cross-analysis, the features of training specialists for cinema, television and photography are revealed. Similar directions and fundamental differences in educational practices between Russian and Bulgarian institutes are identified.

**Keywords:** documentary films, cinema and photography genres, cinematography, graduation project, creativity, author, film education, video production, sketch-portrait, cinema and photography art, digital technologies.

В современных условиях развития фото, кино и телеиндустрии важную роль играет организация образовательной деятельности для подготовки профессиональных кадров в этих областях культуры. Технологическое развитие сферы фотовидеотворчества происходит стремительно, активно развиваются процессы производства аудиовизуальной продукции, именно поэтому образовательный процесс в этой области должен соответствовать современным тенденциям.

В 1974 году, когда создавалась кафедра кинофотомастерства в Кемеровском государственном институте культуры, основой для создания программ и перечня дисциплин стали программы факультета операторского мастерства Всесоюзного государственного института кинематографии. Жанры итоговых курсовых и дипломных проектов предопределились еще тогда – по образу и подобию ВГИКовских. Разумеется, основой операторского мастерства является владение азами фотографии, и точно также как во ВГИКе, на первых семестрах студенты Кемеровского института культуры овладевали знаниями в области фототехники, фотокомпозиции и фотоосвещения. Затем, в течение нескольких лет, вырабатывался определенный алгоритм выполнения учебных заданий – от простого к сложному, который во многом был схож с практикой выполнения творческих проектов базового центра кинообразования страны – ВГИКа.

С одной стороны, съемка курсовых фото- и видеопроектов должна привить будущим специалистам конкретные умения и навыки, то есть стать школой мастерства, а с другой – явиться «полигоном», где происходит испытание творческих возможностей каждого студента, раскрытие его сильных сторон и качеств в сложном комплексе разнообразных профессий, составляющих сферу фото- и видеопроизводства.

Курсовые фото- и видеопроекты разрабатываются на кафедре фотовидеотворчества всесторонне и многогранно, то есть с точки зрения сценарно-драматургической, режиссерской, операторской и т. д. Осуществление данных видов творческой деятельности проводится под руководством преподавателей кафедры на основе единых скоординированных действий. Весь цикл практической деятельности студентов максимально реализует принцип жанрового разнообразия, который позволяет каждому студенту ощутить возможности того или иного вида экранного творчества. Съемочные работы студентов на первых этапах обучения носят ярко выраженный этюдный характер и усложняются от семестра к семестру по мере освоения ими основ фото- и видеопроизводства. Курсовой и ди-

пломный фото- и видеопроjekt снимается студентами главным образом индивидуально. В отдельных случаях допускается коллективное творчество студентов над единой съемочной видеоработой. Такой подход позволяет решать более сложные творческие задачи и добиваться более качественного их воплощения. Каждая видеоработа с 1-го по 7-й семестры обсуждается и защищается на открытом просмотре в присутствии всех студентов и преподавателей кафедры.

Сегодня итоговые семестровые задания изменились незначительно по сравнению с 1974 годом и выглядят традиционно следующим образом.

По кино это:

1-й семестр – натурный этюд,

2-й семестр – игровой этюд,

3-й семестр – видеожурнал,

4-й семестр – учебный или презентационный фильм,

5-й семестр – документальный очерк,

6-й семестр – анимация,

7-й семестр – реклама.

На 2-м курсе студенты кафедры фотовидеотворчества осваивают азы телевизионной журналистики. Вот уже 10 лет в КемГИК работает телевизионная студия, которая является отличной базой практики, во время которой студенты снимают сюжеты различных жанров – от репортажных до сюжетов-портретов.

На 3-м курсе студенты знакомятся с образной документалистикой, с историей, теорией и практикой неигрового кино и его основными направлениями, осваивают язык и технологию съемок документального фильма.

По направлению, связанному с фотографией, студенты в процессе обучения последовательно осваивают жанры портрета, пейзажа, натюрморта, стрит и репортажной фотографии, фотоочерка.

Дипломный проект выполняется студентом по выбору – это может быть фильм, или дипломная фотовыставка, представленная в самых разных жанрах (от коллекции фотографий до фотоочерка).

Преподавателями кафедры разработаны методические рекомендации по съемке итоговых курсовых работ.

Сегодня приоритетным направлением в выборе жанров дипломных проектов по-прежнему остается авторская документалистика, чаще всего студенты выбирают документальные жанры кино и фотографии – очерки-

портреты, проблемные исследования. Последнее время повысился интерес к анимации, мокьюментари, а также к экранизации. В меньшей степени по определенным причинам снимаются на кафедре фотовидеотворчества игровые фильмы.

Стоит отметить, что в настоящее время наблюдается тенденция расширения границ жанров. Очень распространенными в последнее время стали жанры, которые возникли на стыке документальной и цифровой реальности. Так, в 2020 году студентка очного отделения гр. ФВТ-161 Анастасия Кондрина разработала уникальную научную теорию, посвященную термину и жанру документальной анимации и воплотила ее в своем дипломном проекте. Документальная анимация рождена на стыке противоположных, взаимоисключающих направлений, а значит, в этом тонком зазоре между ними есть художественная перспектива. И она изучается прямо сейчас, в наше время, на наших глазах.

Кроме классических жанров в качестве дипломных фотопроектов, студентов последнее время явно интересует направление «Гонзо журналистика», для которого характерен глубоко субъективный стиль повествования от первого лица, когда фоторепортер выступает как непосредственный участник событий, используя свой личный опыт, открыто выражая эмоции.

Тем не менее, традиционная, классическая документалистика является по-прежнему основным направлением в выборе студентами жанра дипломного проекта. Примечательным явлением стал совместный дипломный проект студентки кафедры фотовидеотворчества Олеси Пахтаевой и ассистента факультета экранных искусств НАТФА Кр. Сарафова Красимира Стоичкова – документальный очерк-портрет «Ферма моей мечты» об американском фермере, поселившемся на Алтае, Джастасе Уолкере. Это был позитивный опыт создания совместного фильма, который стал призером Международного фестиваля «Артпроспект».

Надо сказать, что в отличие от ВГИКа и Санкт-Петербургского института кино и телевидения, где разработан огромный спектр локальных направлений подготовки в самых разных областях кино и фотографии, кафедра фотовидеотворчества КемГИК готовит специалистов очень широкого профиля. В результате обучения подразумевается, что выпускник кафедры фотовидеотворчества владеет всеми процессами кинопроизводства. Наше обучение нацелено на развитие думающего, рефлексизирующего автора, способного визуально выражать свои мысли и эмоции с помощью

кинокамеры и фотоаппарата. Возможно, поэтому выпускник кафедры фотовидеотворчества востребован на рынке труда, в основном на телевидении, потому что в итоге обучения он может снимать, монтировать, вести журналистскую работу, снимать фото- и кинопроекты самых различных жанров, в том числе новейших [1, с. 110].

Одной из наиболее крупных и успешных фото- и киношкол в Болгарии является Национальная академия театрального и киноискусства имени Кръстьо Сарафова (г. София).

Факультет экранных искусств НАТФА был образован почти в то же время, что и кафедра фотовидеотворчества в КемГИК, – в 1973 году. С 2016 года на факультете экранных искусств НАТФА Кр. Сарафова (София), была введена новая учебная программа, кардинально отличающаяся от существующей. Была внедрена модульная система обучения, объединяющая 10 профильных областей в бакалавриате. Автором новой программы стал ректор НАТФА профессор Станислав Семерджиев.

Кафедра режиссуры и анимации кино и телевидения включает в себя следующие специальности:

- Режиссура кино и телевидения.
- Монтаж фильмов и телевидения.
- Звук кино и телевидения.
- Дизайн фильмов и телевидения.
- Производство фильмов и телевидения.
- Анимация.

Кафедра кино и телевидения, кинематографии и фотографии обучает по двум специальностям:

- Кино и телевизионный кинематограф.
- Фотография.

На кафедре кинематографии и драмы студенты изучают специальности:

- Драматургия.
- Экранные исследования и журналистика.

После конкурсных вступительных экзаменов по отдельным специальностям студенты начинают двухнедельное обучение по модулю «Основы аудиовизуального производства». За этот период все студенты получают базовые знания и навыки по работе с видеокамерой, фотоаппаратом, работе со звукозаписывающей аппаратурой, знакомятся с монтажной

программой, посещают кинопоказы, лекции и дискуссии по истории кино. Они знакомятся друг с другом и формируют команды, в которых работают в последующих упражнениях.

В первый год обучения студенты получают базовые знания и навыки по всем специальностям кинопроизводства. Эта необходимость связана с тем, что в средней школе практически не преподается искусство кино и фотографии.

Модули с теоретическими лекциями и упражнениями для приобретения определенных способностей чередуются. Студенты делятся на группы, причем каждый проходит все дисциплины специальности по заранее заданным алгоритмам. Каждый модуль завершается тестом и коллоквиумом с итоговыми съемочными упражнениями. В ходе коллоквиума каждый студент получает от преподавателя подробный анализ своей съемочной работы, в зависимости от того, в какой роли он выступал – режиссера, оператора, художника-реквизитора, звукорежиссера, режиссера монтажа, продюсера.

В течение учебного года каждый студент получает оценки за тесты и упражнения от своих коллег и за совместную работу по следующим критериям: качество, количество, общение, коллегиальность.

В случае неудовлетворительных оценок студент имеет право сдать корректирующий экзамен. В случае невыполнения корректирующего экзамена студент немедленно прекращает обучение.

По результатам, полученным в конце первого учебного года, комиссия предлагает каждому студенту возможность профилирования. Например, студент, который подал заявку и был принят по одной специальности, но показал лучшие результаты по другой, продолжает обучение в той специальности, где он преуспел.

В течение следующих трех лет студенты, специализирующиеся на кино- и телевизионном кинематографе, начинают обучение по общим направлениям и по специализированным – профессиональным.

Существуют общие направления для всех студентов. Это курсы по истории кино – российское, европейское, американское и др.; детская психология, социальная психология, психология зрительного восприятия, философия, эстетика и т. д.

Профессиональные направления связаны с цифровыми технологиями, художественным освещением, оптикой, кинетической композицией, специальным операторским оборудованием, цветокоррекцией и т. д.

В процессе обучения модули формируются таким образом, чтобы затрагивать основные виды кинематографа – документальный и игровой с их разными жанрами. Студенты-драматурги пишут сценарии в определенном жанре, студент-продюсер формирует команду и следит за реализацией проекта. Используется голливудская модель производства. Все время оператор работает в команде с режиссером и художником (декор, костюм, реквизит). Обычно формируются тандемы, которые работают на протяжении всего периода обучения и создают общий итоговый видео-проект.

Жанры, которые осваивает студент на 2-м курсе, следующие: эротика, этюд с детьми – римейк, этюд с трюками – драка, триллер.

Третий и четвертый год обучения студенты посвящают изучению телевизионного кинематографа, они снимают реалити-шоу во время студенческой кампании кандидатов НАТФА, а также приобретают знания о подводной камере и фотографии и съемке дрессированных и диких животных. Обычно за три съемочных дня снимается документальный фильм – 24 минуты. Также студенты осваивают съемки музыкального клипа, социальную и коммерческую рекламу.

Далее идет съемка художественного романа – 24 минуты; телевизионной адаптации – 120 минут; сериала – 4 серии / 45 мин.

Студенты имеют возможность изучать разные жанры документального и игрового кино и получают возможность творческого развития в соответствии с их индивидуальными интересами.

Несмотря на то что учебная программа является новой и пока мало исследованной, в 2020 году студенты 3-го курса создали документальный фильм «Танда» по сценарию Павлы Котовой под руководством Теодоры-Косары Поповой, кинооператора Ребекки Найденовой, финалистки конкурса на студенческий Оскар.

В результате анализа жанрового разнообразия съемочных работ студентов КемГИК и НАТФА можно выделить общие черты обучения на кафедре фотовидеотворчества КемГИК и на факультете экранных искусств НАТФА:

1. Студенты наших вузов являются участниками Болонского процесса, поэтому требования к образовательному процессу во многом схожи.

2. Программа обучения направлена на практику, все студенты обязаны снимать фотопроекты и короткометражные фильмы самых разных жанров.

3. Студенты имеют большой объем практических заданий, отрабатывая каждый этап работы над фильмом или фотопроектом.

При этом для студентов кафедры фотовидеотворчества КемГИК характерен ориентир на авторское, независимое, документальное кино, которое часто снимается в одиночку, студенты факультета экранных искусств НАТФА Кр. Сарафова работают в команде над игровым видеопроектом по голливудской модели кинопроизводства. Также студенты НАТФА обучаются по модульной системе.

Анализ опыта работы с целью выявления роли разнообразия жанров курсовых и дипломных фото- и видеопроектов позволяет сформировать новую оптику для восприятия и дальнейшего изучения практических работ студентов КемГИК и НАТФА. Именно по этой причине важно изучать и очерчивать границы новых явлений в области кинообразования. Совместные творческие проекты КемГИК и НАТФА способствуют развитию международных отношений в области кино, исследовательской деятельности, интеграции преподавателей и студентов в международном обмене.

### **Литература**

1. Алексеева П. А., Будилов В. М., Данилов П. В. Анализ рынка подготовки кадров для сферы кино и телевидения в России // Петербургский экономический журнал. – 2019. – № 1. – С. 103–117.
2. Официальный сайт НАТФА [Электронный ресурс]. – URL: <http://natfiz.bg/>.

### **References**

1. Alekseyeva P. A., Budilov V. M., Danilov P. V. Analiz rynka podgotovki kadrov dlya sfery kino i televideniya v Rossii // Peterburgskiy ekonomicheskij zhurnal. – 2019. – № 1. – S. 103–117.
2. Ofitsial'nyy sayt NATFA [Elektronnyy resurs]. – URL: <http://natfiz.bg/>.

УДК 791.43/.45; 791.1; 791.4

## **МОТИВ ЕДЫ В КИНЕМАТОГРАФЕ**

*Канзычакова Юлия Анатольевна*, преподаватель кафедры фотовидеотворчества, ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, РФ). E-mail: [julia\\_kan2312@mail.ru](mailto:julia_kan2312@mail.ru)

В статье рассматривается еда как огромная часть культуры. Многие пословицы и поговорки обращаются к этой теме. Конечно, важен не только биологический аспект, но и культурный. Целью исследования является обзор художественного использования мотива еды в искусстве, особенно в кинематографе.

Объектом исследования выбраны фильмы, в которых еда является важным художественным элементом. Предмет исследования – мотив еды в объекте исследования.

Научная новизна исследования состоит в том, что в специализированной литературе для кинематографистов практически нет освещения мотива еды и его роли в развитии сценария. Теоретическая значимость исследования состоит в том, что это, по сути, первая попытка рассмотреть еду как художественный элемент в кинематографе. Подобные труды есть, но в других видах искусства – живописи, литературе, а также в науке – психологии и истории.

Практическая значимость этого исследования заключается в том, что может обогатить инструментарий не только сценариста, но и режиссера или художника в кино. Задумавшись над ролью еды не только в жизни человека, но и в историческом, культурологическом контексте, авторы смогут еще глубже продумать мир своего фильма.

**Ключевые слова:** кинематограф, еда, мотив, мотив еды, сценарий, культура, художественная функция.

## THE FOOD MOTIVE IN CINEMA

*Yuliya An. Kanzychakova*, Lecturer, Department of Photo and Video Creation, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: julia\_kan2312@mail.ru

Food was necessary for people thousands of years ago, and this has not changed now. This is a huge part of culture, and a lot of proverbs are connected with this theme. Of course, not only the biological aspect is important, but also the cultural one. The aim of the study is to review the artistic use of the food motive in art, especially in cinema.

The object of the research is films describing food as an important artistic element. The research subject is the food motive in the research object.

The scientific novelty of the study is absence of the specialized literature for cinematographers describing the food motive and its role in script development. The theoretical significance of the study is to consider food as an artistic element in cinema. There are similar works, but in other types of art-painting, literature, as well as in science – psychology and history.

The practical significance of the research is aimed at enriching the tools of not only the screenwriter, but also the Director or artist in cinema. Analysing the role of food not only in human life, but also in the historical and cultural context, the authors will be able to think even more deeply about the world of their film.

**Keywords:** cinema, food, motive, food motive, script, culture, artistic function.

Еда в жизни человека – это не просто способ существования или ежедневный ритуал, это и показатель культуры, и характера человека, его привычек и взглядов на мир. Однако, в отличие от реальной жизни, в фильме ни один элемент не должен быть случайным или неосознанным. Каждый элемент картины выполняет какую-то функцию. Если, например, о внешнем виде героев, их речевых характеристиках, цветах сцены, ритме кадров задумываются практически все авторы, то об одном обыденном, но важном элементе, многие забывают. Этот элемент – еда.

Кинематограф всегда разнообразен по целям и по художественному воплощению, разные фильмы показывают разных людей и затрагивают разные темы. Сейчас у авторов есть уникальная возможность с помощью разнообразия еды в нашем реальном мире сделать более разнообразным мир своего кино.

Роль еды в истории не ограничивается кулинарными спорами о том, кто придумал то или иное блюдо. С едой были связаны и куда более глобальные события мировой и отечественной истории, среди которых – народные бунты, кровавые трагедии и даже террористические акции. Об этом пишет журналист Мария Березовская [1]. От мяса дикого кабана, поджаренного на костре, до пищевого пластыря и «еды в стакане»: как человек менялся вместе со своим рационом в историческом контексте в своих статьях рассматривала редакция газеты «Вокруг света» [4]. Паола Волкова в книге «Мост через бездну» в пятой главе «Пир» высказывает теории о зарождении европейской цивилизации и философии путем социально-обязательного ритуала – античного пира [2].

Для любого существа биологически необходима пища, это единственный способ поддержания жизни на нашей планете. Очевидно, что человеку на уровне физиологии еда не менее необходима для выживания. Однако в цивилизации, в сложном социуме, в котором живет человек, будучи существом социальным, еда восходит с биологического уровня на уровень культуры.

Гиппократ говорил: *«Мы ешь то, что мы едим»*. С точки зрения общества, о нас, действительно, можно многое сказать по содержимому тарелки – достаток, предпочтения, характер, настроение и многое другое. Помимо таких очевидных вещей, как идентификация себя в этом мире через призму еды, следует отметить, что сама еда является культурным кодом, который незримо влияет на нашу жизнь.

Паола Дмитриевна Волкова – искусствовед, историк культуры – посвятила целую главу «Пир» в книге «Мост через бездну. Книга 1. Комментарий к античности», где высказала интересную мысль о том, что именно античный пир стал колыбелью европейской цивилизации. Но как? Мы же привыкли думать о пире как о вакханалии и изобилии. Но именно древнегреческий пир олицетворял ценности той эпохи – ясность мысли, умение размышлять и формулировать новые идеи [2].

В том обществе не почитали чревоугодие и гедонизм, на столе были скудные угощения: сухие лепешки, закуски из оливок, сушеный виноград и кислое разбавленное вино. А каким еще можно было представить пир, если он «не был развлечением и утешением, он был испытанием» [2]. Лучшим мужам Греции запрещено было говорить на пиру о бытовых проблемах, новостях, политике. Предметом для разговора служили сосуды на столах, а точнее, сюжеты на них – мифологические, исторические и спортивные. Каждый из пирующих говорил, высказывал свое суждение, импровизировал, цитировал Гомера или других поэтов, дискутировал, то есть диалогически участвовал в историко-литературном диспуте на «главные», а не житейско-проходящие темы [2]. Благодаря строгим правилам того социума именно Греция стала родиной философии, риторики, «диалога об истинных вещах», именно греческое отношение к обычной трапезе стало фундаментом для развития демократии.

Во времена язычества коммуникация с высшими силами происходила через жертвоприношения, часто в виде готовой еды или специально убитых животных, что отражает логику человека того времени, для которого на стадии выживания было просто необходимо добывать пищу, есть

и делать запасы. У тюрков, например, обряд кормления огня (то есть богини огня От-Ине) был совершенно будничным, его совершали перед каждым приемом пищи, ведь кочевники осознавали как важно делиться с духами пищей, чтобы они не прогневались и не лишили этой пищи в будущем. Это не был вопрос религии, это отражало мировоззрение людей того времени, их картину мира. До развитой цивилизации с ее изобилием человек и не думал, что высшее существо может быть нематериально или существовать по другой, отличной от человеческой, логике жизни.

Конечно, еда часто отражает культуру. Путешественник, будучи в другой стране, обязательно будет пробовать национальную кухню, чтобы ближе познакомиться с ее культурой и традициями. Этот факт неоспорим, ведь у эскимосов Севера со строганиной из сырой рыбы и племени каравай из Папуа-Новой Гвинеи культура будет иметь разные черты и особенности. Намечается тенденция, при которой еда заменяет культурные связи в обществе потребления.

*«Иные люди живут, чтобы есть, а я ем, чтобы жить»*, – говорил Сократ. В постиндустриальном обществе изобилия еда превращается в суррогат этих культурных связей. Таким суррогатом являются, например, глобальные продовольственные корпорации, которые вытесняют с рынков почти всех стран локальный общепит. Подобным суррогатом является и культ еды. Сложно представить, как люди в древности ели одно и то же, сейчас человек может потреблять килограммы разнообразной пищи, не прикладывая к этому почти никаких усилий, не борясь за выживание, не вкладывая в пищу, ее производство и приготовление никакого смысла, а значит, и ценности.

Еда в визуальном выражении, а не в книге – это совершенно не новшество XX века и фотографии, и уж точно не XXI века с Инстаграмом и фуд-фотографией. Если обратиться к живописи, какого бы периода она ни была, можно найти множество сюжетов, где за простыми изображениями различной снеди скрываются неожиданные истории.

Наскальная живопись тоже о таких вот простых историях – охота, собирательство, животные, которые станут едой. Конечно, первобытные люди не думали о художественной ценности своих работ, однако они хорошо отражают благоговейное отношение к пище, ведь на изображения животных молились, их почитали, так как от них зависело выживание.

Термин «натюрморт» происходит от голландского *stilleven*, что означает «застывшая жизнь» [3]. В европейской живописи на холсте отображали неодушевленные предметы, в которых угадывается простейший

религиозный подтекст: хлеб, вино, рыба – символы Христа, нож – символ жертвы, лимон – символ жажды богатства; орехи в скорлупе – душа, скованная грехом; яблоко – напоминание о грехопадении.

Часто еда выступает символом принадлежности к социальному слою. Знаменитая работа Винсента Ван Гога «Едоки картофеля» символизирует тяжелый и честный труд крестьян, показывая, как они поедают картофель теми же натруженными руками, что копали землю. «Завтрак аристократа» П. А. Федотова – напротив, несет иное послание – о праздности, роскоши, более того художник посмеивается над аристократом. Он изображен один, а европейская культура не одобряет одиночные трапезы: едой следует делиться.

В пределах рамы живописной картины живут обеды, трапезы, созданные художниками различных эпох. Понимание масштаба замысла художественного произведения приходит через объяснение метафор, собственных культуре в целом, то есть выстраивается образный ряд, включающий реальные и символические образы и фигуры.

На заре кинематографа в конце XIX века братья Люмьер любили снимать житейские сценки из жизни своей семьи, часто это были совместные обеды, пикники на природе. Затем на первый план вышли комедии положений, которым недостаток звука было проще всего превратить в достоинство. Зрителей увлекло количество действия в кадре. На еде был «вскормлен» целый выводок комедийных гэггов: это и танец булочками Чарли Чаплина или сцена в его же «Золотой лихорадке» (1925), где он от голода уплетает шнурки и кожаные ботинки, будто изысканное блюдо. Был у немой комедии и свой гастрономический лейтмотив: пышные торты смачно врезались в растерянные физиономии.

С самого первого российского фильма тема еды и трапезы присутствовала почти в каждом. Первой картиной стала «Понизовая вольница» Владимира Ромашкова, картина 1908 года повествует историю, в которой возлюбленная Разина подписывает себе смертный приговор за то, что постоянно устраивает гулянки с выпивкой и едой, замедляя ватагу в бегах. Есаулы подставляют праздную барышню, и Стенька сам ее убивает.

Другой хрестоматийный образ создал Сергей Эйзенштейн. Причиной бунта матросов Черноморского флота в картине «Броненосец “Потемкин”» (1925) стало червивое мясо, которым их пытались накормить. Продовольственное предательство высшего офицерского состава оборачивается катастрофой с множеством смертей невинных людей. Упомянем

и «Чапаева» (1934) братьев Васильевых, где стратегия боя разъясняется с помощью картофеля.

В первом звуковом российском фильме «Путевка в жизнь» (1931) Николая Экка беспризорников, ворующих яблоки, вместо тюрьмы для малолетних обучают рабочим профессиям, чтобы ребята могли прокормиться благодаря своему труду, а не воровству.

Уже эти примеры из классики свидетельствуют, что еда в кино уже почти никогда не бывает нейтральной. Важно, что едят, как и с какими культурными ассоциациями. За столом или на кухне как нигде ярко проявляется конфликт героев, который на самом деле не что иное, как конфликт темпераментов и культур. Еда также может служить не просто деталью, но и символом, и стержнем драматургического конфликта.

В кинематографе любой элемент очень важен. Любая деталь способна создать образ или его разрушить. Речевая характеристика героя, его внешний вид, декорации, музыка – над этими элементами работают разные люди: сценаристы, художники, композиторы, режиссеры, операторы. Общая картина и образ фильма складывается из мелочей, над которыми трудятся профессионалы. Еда в кадре может стать такой мелочью, а может и концепцией фильма, для этого нужно, чтобы еда играла одну из главных ролей.

«Повар, вор, его жена и любовник» – фильм, в котором еда играет такую роль. Сценарное решение фильма полностью связано с ней, действие происходит в ресторане и на кухне, герои едят, говорят о еде, спорят о еде. Кажется, что это описание кулинарного шоу, но это то, что мы видим в одном из лучших художественных фильмов режиссера Питера Гринуэя. Дело в том, что в умелых руках еда в фильме может стать сценарным решением для концепции всей картины, эпизодов, сцен, героев и диалогов. В этом фильме еда присутствует, а точнее, играет свою роль на каждом уровне.

Вся картина будто пропитана ароматами устриц, вин и соусов. Пока гангстер Альберт Спика чревоугодствует, его жена Джорджина изменяет ему в стенах этого же ресторана с библиотекарем, которого интересуют умные книги, а не меню (единственной книгой, которую уважает Альберт). Оттого месть вора сопернику-интеллекту так страшна – Альберт закармливает его до смерти страницами книг. Джорджина наказывает своего мужа-садиста и обжору не менее экстравагантно, она делает из него настоящего каннибала, заставив съесть блюдо из тела своего любовни-

ка. Таким образом, еда здесь и символ жизни, и символ смерти. Не зря повар говорит следующее: «Люди любят напоминать себе о смерти, есть черную пищу, это как потреблять смерть. Словно говоря – Смерть, я съем тебя! Черные трюфели – самое дорогое и черная икра. Смерть и рождение, конец и начало».

В сатирической картине «Большая жратва» (1973) Марко Феррери еда выступает как концепт постиндустриального общества потребления, где удовольствия человека, его желания, цели, смыслы и вся жизнь связаны напрямую только с пожиранием ресурсов. Сюжет в картине следующий: четыре товарища, которые без ума от французской кухни, погрязнув в бессмысленном существовании, собираются совершить совместное самоубийство путем переедания. Марко Феррери не оставляет ни капли жалости к героям, ведь тут становится понятно, что «жратва» является мотивом и символом существования современного общества. В конечном счете, еда как избыточность, чрезмерность и бесконтрольность становится не ресурсом к выживанию, а могильной плитой для общества, которому суждено пожрать себя изнутри.

Если Марко Феррери в своей картине выносит «приговор» такому обществу, то «Скромное обаяние буржуазии» – оscarоносная лента испанского сюрреалиста Луиса Бунюэля – скорее ставит на повестку следующий вопрос: «Что волнует современное общество?». По сюжету группа представителей высшего общества старается отобедать за одним большим столом, но всякий раз их застолье то прерывается самым неловким образом, то вообще отменяется из-за различного рода недоразумений. Степенно протекает жизнь беззаботных буржуа, они не гнут спины на заводе, не перебирают бумажки в офисе. Все, на что они способны, – это зарабатывать деньги любыми способами (законными и незаконными), для того чтобы их хватало на вовсе не скромные аппетиты. Несомненно, Бунюэль критически подошел к оценке такого общества, но автор ничего не пророчит и не предрекает, заканчивая фильм дорогой в бескрайнее поле, куда вместе идут его герои.

В кинематографе, помимо этих трех картин, существует целый ряд фильмов, где еда играет роль антагониста, «плохого парня», от которого все беды в округе. Конечно, авторы предлагают воевать не с копченой индейкой, например, а с тем, что конкретно в фильме представляет собой эта индейка. В мистории Федерико Феллини «Сатирикон» (1969) избыточные яства, обжорство, распущенность римлян напрямую связаны с падением великой империи.

Картина венгерского режиссера Дьердя Пальфи «Таксидермия» (2006) далека от помпезности мистерии, это мрачная мизантропическая картина, где еда играет уж совсем безобразную роль – натуралистическая разделка свиной туши, соревнования в обжорстве и смачное опустошение желудка, «море» жира, кормление кошек маргарином и прочие гастрономические ужасы. Однако нестандартная гротескная картина всего лишь рассказывает историю о трех поколениях мужчин и их пороках, травмах семейных и исторических. Это очень своеобразная рефлексия венгерского автора о разлагающемся строе стран социалистического лагеря, которая начинается с войны, а заканчивается самоубийством и мумифицированием.

Конечно, еда – это важная часть жизни, а она может быть разной, как и сами взгляды на пищу. Не всегда и не во всех фильмах еда играет роль отрицательную, призванную шокировать, возмутить, вызвать неприятие, отвращение. Еда в кадре – всего лишь инструмент сценариста и режиссера в достижении художественных целей. Сейчас мы рассмотрим фильмы, в которых художественное решение фильма раскрывается через позитивное восприятие еды, то есть те, где еда – положительный персонаж.

Швед Лассе Халлстрем в Голливуде снял один из самых «вкусных» фильмов в истории кинематографа – «Шоколад» (2000). Сюжет повествует о молодой женщине Виенн, которая приезжает в провинциальнейший французский городок и открывает там кондитерскую. Местные жители-пуритане не признают ее, а магазин считают верхом вычурной роскоши и либертинажа. Однако со временем горожане проникаются любовью и к сладостям, и к самой Виенн, а за общим столом границы и барьеры и вовсе стираются, так шоколадница с помощью вкуснейших сладостей возвращает людям забытое ощущение счастья. Шоколад, конечно же, это не просто быстрый углевод, в этой картине – это целый микрокосм, основанный на ручном труде, заботе об окружающих, любви к своему делу жизни.

Оскароносный «Пир Бабетты» доказывает, что помпезный пир может быть не только негативным явлением гедонизма и греховности, все зависит от призмы видения автора. В небольшой рыбацкой деревушке лютеранский проповедник организовал из своих прихожан суровую и аскетическую секту. Его дочери и после его смерти продолжили приходские собрания, а еще помогли француженке Бабетте, бежавшей из революции

онного Парижа, устроив ее домоправительницей, хотя аскетичным женщинам вовсе не требовалась кухарка. Меланхоличное и неземное кино о трапезе как жертвоприношении – настоящий памятник французской кухне и христианским добродетелям. Немудрено, что эта картина – любимый фильм папы римского.

Не так важно, как авторы относятся к еде, какую моральную роль ей приписывают – положительную или отрицательную. Важно, что, выбирая еду как концепцию для фильма, как художественное решение картины, нужно понимать, что роль эта должна быть главной.

Задумавшись над ролью еды не только в жизни человека, но и в историческом, культурологическом контексте, авторы смогут еще глубже продумать мир своего фильма. Вот так, банальный и обыденный элемент волей автора сможет выполнять различные функции в художественном произведении, привнося в него новые смысловые пласты. Еда в кадре сможет справиться с этим не хуже, чем костюм героя, преобладающий цвет сцены, диалог или композиция.

Несомненно, еда в кадре должна иметь значение для обретения статуса оправданности. В умелых руках такой, казалось бы, не первостепенный элемент может иметь невероятную силу и смысл, так как без еды персонаж не сможет жить, а значит, обеспечивающий ему жизнь сценарный элемент способен значить очень многое. И если вернуться к современной трактовке культуры как к описанию связей, то процесс написания сценария – это конструирование связей между элементами этого сценария в единое целое. И то, как еда в жизни может стать связующим звеном между людьми и целыми обществами, так и в сценарии еда может стать той нитью, которая соберет все художественные элементы «за один стол».

### Литература

1. Березовская М. Еда в истории: от пищевых бунтов до кондитерского терроризма. [Электронный ресурс] // URL: <https://lady.mail.ru/article/476782-eda-v-istorii-ot-pishhevyh-buntov-do-konditerskogo-terrorizma/> (дата обращения: 11.09.2020).
2. Волкова П. Д. Мост через бездну. Книга 1. Комментарий к античности. – М.: АСТ, 2015. – 340 с.
3. Пугач В. А. Развитие творческого воображения студентов начальных курсов на занятиях живописью натюрморта. – Таганрог: Изд-во Южн. федерал. ун-та, 2017. – 152 с.

4. Эволюция еды: история человечества, разложенная по тарелкам [Электронный ресурс] // Вокруг света. – URL: <http://www.vokrugsveta.ru/article/300393/> (дата обращения: 11.09.2020).

### References

1. Berezovskaya M. Eda v istorii: ot pishchevykh buntov do konditerskogo terrorizma. [Elektronnyy resurs] // URL: <https://lady.mail.ru/article/476782-eda-v-istorii-ot-pishhevykh-buntov-do-konditerskogo-terrorizma/>. (data obrashcheniya: 11.09.2020).
2. Volkova P. D. Most cherez bezdnu. Kniga 1. Kommentariy k antichnosti. – M.: AST, 2015. – 340 с.
3. Pugach V. A. Razvitiye tvorcheskogo voobrazheniya studentov nachal'nykh kursov na zanyatiyakh zhivopis'yu natyurmorta. – Taganrog: Izd-vo Yuzhn. federal. un-ta, 2017. – 152 s.
4. Evolyutsiya edy: istoriya chelovechestva, razlozhennaya po tarelkam [Elektronnyy resurs] // Vokrug sveta. – URL: <http://www.vokrugsveta.ru/article/300393/> (data obrashcheniya: 11.09.2020).

УДК 791.43

## ОТОБРАЖЕНИЕ ОБРАЗОВ ДЕКАБРИСТОВ В КИНЕМАТОГРАФЕ И НА ТЕЛЕВИДЕНИИ В КОНЦЕ XX И НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

*Баженов Александр Степанович*, преподаватель кафедры фотовидеотворчества, ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, РФ). E-mail: [recnbrb@yandex.ru](mailto:recnbrb@yandex.ru)

В данной статье рассматривается и анализируется тема декабризма в отечественном кинематографе и на телевидении в конце XX и начале XXI века. Модель «человека-декабриста» сформировала в общественном сознании тип нового человека – носителя всего прогрессивного и передового, готового пожертвовать своей жизнью во имя свободы, равенства и братства. Декабризм – знаковое явление в истории России, которое нашло отражение во многих областях культуры и искусства. Идеализация идей декабристов требует более полного и внимательного отражения, дабы не нарушить исторической правды, целостности данного явления как приме-

ра самого яркого общественно-политического явления первой половины XIX века. Цель настоящей статьи – рассмотреть влияние декабризма на судьбу последующих поколений и формирование декабристской политической культуры, провести культурологический анализ этого явления на примерах отечественного кинематографа и телевидения. Автор анализирует основные приемы, с помощью которых были интерпретированы образы декабристов, их верных жен и возлюбленных, друзей и соратников в российском кинематографе и на телевидении в конце XX – начале XXI века. Основной вывод: творческий потенциал создателей рассмотренных ниже примеров теле- и кинематографических произведений, уникальность художественных решений авторов, масштабность биографий декабристов и их окружения позволяет утверждать, что их образы не забыты, они не утратили своей актуальности и являются интересными и достойными изучения в современном мире.

**Ключевые слова:** новый тип русского человека, историческая правда, тайные общества, социокультурный аспект идей декабризма, видеоряд, культурное поле.

## **PICTURING THE IMAGES OF DECEMBRISTS IN CINEMA AND ON TELEVISION AT THE END OF THE 20TH AND THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY**

*Alexander St. Bazhenov*, Lecturer, Department of Photo and Video Creation, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: recnbrb@yandex.ru

This article discusses and analyzes the theme of Decembrism in Russian cinema and on television at the end of the 20th and the beginning of the 21st century. The model of “Man-Decembrist” has formed in the public consciousness the type of a new man – bearer of everything progressive and ready to sacrifice his life in the name of freedom, equality and fraternity. Decembrism is a significant phenomenon in the history of Russia, which is reflected in many areas of culture and art. The idealization of the ideas of the Decembrists requires a more complete and careful reflection so as not to violate the historical truth, the integrity of this phenomenon as an example of the most striking social and political phenomenon of the first half of the 19th century.

The aim of the article is to consider the influence of Decembrism on the fate of subsequent generations and the formation of Decembrist political culture, to conduct a cultural analysis of this phenomenon using the examples of Russian cinema and television. The author analyzes the basic techniques by which the images of the Decembrists, their faithful wives and lovers, friends and associates in Russian cinema and on television were interpreted in the late 20th – early 21<sup>st</sup> centuries. The main conclusion is the ingenious potential of the creators of the examples of television and cinematographic works discussed below, the uniqueness of the authors' artistic solutions, the large-scale biographies of the Decembrists and their environment allows concluding that their images are not forgotten, they have not lost their relevance and they are interesting to study.

**Keywords:** a new type of Russian man, historical truth, secret societies, social and cultural aspect of the ideas of Decembrism, video sequence, cultural field.

В декабре 2020 года исполнится 195 лет с момента декабрьского восстания на Сенатской площади, которое вошло в историю как первое открытое общественное выступление против самодержавной власти. За это время выросло не одно поколение россиян, но для всех декабристы остаются примером невероятного мужества, смелости, отваги, сумев бросить вызов царской власти. Декабрьское восстание обозначило новую веху в историческом развитии нашей страны – оно прочно вошло во все области культурной жизни, стало ярким общественно-политическим и социокультурным явлением. Влияние идей декабризма и личностей самих декабристов нашло отклик в творчестве самых ярких представителей литературы, изобразительного искусства, музыки. Их идеями восхищались современники – А. С. Пушкин, А. С. Грибоедов, М. Ю. Лермонтов – и те, кто родились через пятьдесят, сто и более лет после восстания. Помнят о декабристах и в наше время, их идеи и поступки вдохновляют наших современников – представителей литературы, культуры и искусства. Особенно широкое отражение идеи декабризма нашли в кинематографе, на телевидении, в документалистике. В современном мире глобальных информационных процессов медиапространство пронизывает все сферы нашей жизни, но именно кинематограф и телевидение занимают ту особую нишу, которая интересна и востребована людьми разного возраста,

социального статуса, уровня образования. Кино и телевидение имеют удивительную, парадоксальную особенность – удивлять и объединять, приносить радость и взывать к самым лучшим человеческим качествам.

При исследовании экранных искусств и визуального творчества проблемы жанровых характеристик изучаемого материала возникают всегда, когда речь заходит о систематизации обширной информационной совокупности, создаваемой различными авторами на протяжении больших промежутков времени, размещаемой в различных информационных средах. Так, Н. И. Вакурова и Л. И. Московкин в работе «Типология жанров современной экранной продукции», под редакцией Р. А. Борецкого, отмечают: «Развитие телевизионных жанров, детализация их структуры и дивергенция вариантов позволяет наглядно продемонстрировать, насколько эклектично-богатым конгломератом изобразительных средств владеет телевидение, включающее чисто журналистскую деятельность, сближающую его с прессой и тем породившее понятие “электронные СМИ”, и художественно-творческую деятельность, сближающую его с театром и кино» [2, с. 18].

Воплощение образов декабристов в культуре и искусстве – благодатная тема. Ее актуальность – вне времени и пространства. В данной работе автор обозначает актуальность этой темы для современного общества как одного из ярких примеров воспитания любви и гордости за свое Отечество, формирования гуманистических идеалов социальной справедливости, нравственно-психологических и историко-культурных ценностей. На примере того, как данная тема представлена в кинематографе, на телевидении, автор рассматривает и анализирует приемы и методы, которые были использованы в разное время при создании популярнейшего цикла телепередач о русском дворянстве и декабристах (80-е годы прошлого века), художественного фильма «Звезда пленительного счастья» (1975 год) и художественного фильма «Союз спасения» (2019 год).

**Образы декабристов на телевидении.** Декабристы, по мнению Юрия Михайловича Лотмана – всемирно известного ученого-литературоведа, культуролога, были молодостью и гордостью русского освободительного движения. В конце 1980-х годов Юрий Михайлович Лотман создал серию познавательных передач под названием «Беседы о русской культуре», которая имела огромный зрительских успех. Эти телепередачи собирали у экранов миллионы зрителей, в них Ю. М. Лотман в популярной форме рассказывал о жизни русского дворянства и не мог обойти

вниманием идею зарождения движения декабристов. В дальнейшем на основе этого телевизионного цикла была составлена книга «Беседы о русской литературе», которая выдержала не одно издание и на сегодняшний день является одним из интереснейших литературных произведений, погружающих читателя в дворянскую эпоху XVIII – начала XIX века. Наследие Ю. М. Лотмана в настоящее время получило глубокое и широкое освещение и представляет большой интерес для современной культурологии. В книге «Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)» в разделе под названием «Декабрист в повседневной жизни» Ю. М. Лотман благодаря разнообразию привлеченных документальных источников, широте обобщений и доступности изложения дает наиболее полную характеристику декабризму как одному из ярких социокультурных и общественно политических явлений в России начала XIX века. «Декабристы были в первую очередь людьми действия. В этом сказалась и их установка на практическое изменение политического бытия России. В этом проявился и личный опыт большинства декабристов как боевых офицеров, выросших в эпоху общеевропейских войн и ценивших смелость, энергию, предприимчивость, твердость, упорство не меньше, чем умение составить тот или иной программный документ или провести теоретический диспут... Бытовое поведение не менее резко, чем формальное вступление в тайное общество, отгораживало дворянского революционера не только от людей “века минувшего”, но и от широкого круга фрондеров, вольнодумцев и “либералистов”. Такая подчеркнутость особого поведения, противоречащая идеи конспирации, не смущала молодых заговорщиков... В высшей мере декабристу были свойственны культ братства, основанного на единстве духовных идеалов, экзальтация дружбы» [4, с. 499, 547]. Несмотря на свои личные симпатии как к личностям декабристов, так и к их идее преобразования существующего строя, Ю. М. Лотман тем не менее не скрывает того, что в деятельности тайных обществ было немало ошибок, поспешных действий, которые в результате привели к подавлению восстания. И сами декабристы были людьми очень разными, со своими привычками, неоднозначными поступками, особенностями характера, стилем поведения.

Особенно интересным в данном контексте может послужить сборник мемуаров, выпущенный в издательстве «Молодая гвардия» к 150-летию декабрьского восстания «Декабристы рассказывают...», в котором приводится немало интересных мнений и оценок самих декабри-

стах о событиях 14 декабря 1825 года и их последствиях, он повествует также об основных этапах формирования и развития этого восстания. Основная часть книги – дневники, воспоминания, отрывки из литературных произведений, где без прикрас и с предельной честностью декабристы рассказывают о своих друзьях, возлюбленных, о душевных сомнениях и чувстве долга. На широкий круг читателей подобные издания не могли претендовать, тема декабризма детально изучалась лишь специалистами – литературоведами, историками, искусствоведами. В бытовом значении мемуарная литература значительно уступала зарубежным детективам и приключенческой литературе. Заслуга Ю. М. Лотмана как культуролога заключается в том, что он способствовал очищению идей декабризма и, в частности, образов самих декабристов от излишнего идеологического, пропагандистского «грима», доносил до зрителей самую суть этого яркого исторического явления, не давая политических оценок и не внося никаких корректировок в трактовку этого явления в угоду действующей власти. В своих телевизионных лекциях он давал очень точное и правдивое описание той эпохи, положившей начало политическим преобразованиям в России. «Конечно, каждый из декабристов был живым человеком и вел себя неповторимым образом... Без изучения историко-психологических механизмов человеческих поступков мы неизбежно будем оставаться во власти весьма схематичных представлений» [4, с. 498–499]. Он сделал эту темой открытой и доступной для массового зрителя – к телеэкрану во время его телевизионных лекций притягивали инженеры и доярки, студенты и пенсионеры, домохозяйки и школьники. Юрий Михайлович Лотман был одним из первых популяризаторов идей прогрессивной русской мысли, который через реалии повседневной жизни XVIII – начала XIX века доходчиво рассказывал зрителю о том героическом времени. Цикл телевизионных лекций Ю. М. Лотмана о декабристах, бесспорно, можно рассматривать как один из ярких примеров популяризации идей декабризма за счет удивительного дара рассказчика, его умения в доступной и увлекательной форме донести до сознания зрителей колоссальный объем информации, используя визуальные возможности телевидения того времени.

**Образы декабристов в кинематографе XX века.** В многовековой истории России найдется не так много тем, которые по степени популярности и изученности могли бы соперничать с темой декабризма. Историки, литературоведы, культурологи вновь и вновь обращают свое внимание на восстание декабристов как на событие, всколыхнувшее огромную Рос-

сийскую империю. Большой интерес эта тема вызывала и вызывает у кинематографистов. Причиной тому является современное состояние культурного поля, которое в значительной степени расширилось благодаря современным техническим возможностям кинематографа. Декабристы, по мнению Ю. М. Лотмана, были любимыми детьми романтизма. Романтизм, как художественное направление, является благодатной почвой для создания больших кинематографических работ, о которых в дальнейшем и пойдет речь. С появлением кино в 1895 году, с первых кадров фильма «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» братьев Люмьер, который положил начало развитию кинематографа, к теме декабрьского восстания на Сенатской площади неоднократно обращались как отечественные, так и зарубежные кинематографисты. Одним из первых отечественных фильмов, воспроизводящим эпизоды декабрьского восстания, был фильм «Декабристы» режиссера Александра Ивановского, появившийся в 1926 году. Снятый как историко-биографическая драма, 99-минутный фильм воссоздает историю возникновения движения декабристов, организации дворянских обществ и кружков, крестьянских мятежей. Но также на фоне политических коллизий в фильме присутствует и любовно-лирическая линия – отношения декабриста Ивана Анненкова и француженки Полины Гебль.

Спустя пятьдесят лет на студии «Ленфильм» режиссером Владимиром Мотылем будет снят фильм «Звезда пленительного счастья» (1975), в котором также найдет отражение эта сюжетная линия. В историю отечественного кинематографа этот фильм вошел как один из ярких примеров исторической мелодрамы, повествующей о событиях 1825–26 годов, включая восстание декабристов, суд, казнь, а также испытания, выпавшие на долю жен и возлюбленных декабристов, отправившихся за своими мужьями на каторгу и на поселение в далекую Сибирь. Этот фильм – о благородстве, мужестве, верности и чести. И, конечно, о настоящей любви. Бесспорно, романтическая линия взаимоотношений кавалергарда Ивана Анненкова и француженки-модистки Полины Гебль является украшением фильма, придает ему особую лиричность и романтизм. Судьбы жен декабристов, выбравших своей долей крайне опасное путешествие на сибирскую каторгу вслед за своими мужьями и любимыми – одна из самых романтических и увлекательных тем, мимо которой не смогли пройти режиссер и сценарист Владимир Мотыль и сценарист Олег Осетинский при подготовке фильма. Сюжет фильма во многом перекликается с кни-

гами Марии Марич «Северное сияние» и Арнольда Гессена «Во глубине сибирских руд». В центре повествования – судьба декабриста Ивана Анненкова, роль которого в фильме блестяще исполнил начинающий актер Игорь Костолевский, и его возлюбленной – француженки Полины Гебль в исполнении польской актрисы Эвы Шиккульской. Также наравне с этой сюжетной линией в центре фильма находятся судьбы Марии Волконской в исполнении актрисы Наталья Бондарчук и Екатерины Трубецкой (актриса Ирина Купченко) и их борьба за право ехать за своими мужьями в Сибирь.

Однако фильм «Звезда пленительного счастья» не только о любви. Это не просто любимая всеми мелодрама, а исторический фильм, повествующий о знаковом для русской истории и культуры явлении. До появления декабристов история России не знала подобных тайных офицерских обществ, состоящих из молодых представителей самых влиятельных дворянских семей, способных открыто бросить вызов власти. Как известно, главной идеей преобразований, за которые выступали декабристы, было реформирование государственной власти, упразднение абсолютной монархии. Но слабым звеном движения декабристов было отсутствие идейного единства. Всем известные «Северное» и «Южное» общества имели разные точки зрения и каждое по-своему решало судьбу будущего государственного устройства России. Все это также нашло отражение в фильме «Звезда пленительного счастья», вышедшем на широкие экраны в 1975 году, к 150-летию восстания декабристов. Необходимо отметить, что попытка авторов воссоздать дух ушедшей эпохи, рассказать о важных исторических моментах и лирических сценах в двух сериях – задача не из легких. Хотелось бы обратить внимание на основные моменты композиционного строения фильма, позволившие режиссеру успешно справиться с поставленной задачей. В первой части фильма зрители впервые видят героев – Волконский прощается с женой, Трубецкого уводят на допрос, Полина Гебль просит разрешения встретиться с возлюбленным Анненковым. Все ситуации показаны через воспоминания главных героев: это достигается благодаря операторским приемам – расплывчатости кадра, легкой дымке, «плавающей» съемке. Далее следуют кадры ключевых моментов сюжета – самого восстания, следствия, казни декабристов, которые также сопровождаются лирическими отступлениями. Надо признать мастерство режиссера, который при таком рваном монтаже сумел создать единую картину мира, например, показав само восстание «глазами» кня-

гини Трубецкой. Этот прием придает фильму тревожно-щемящую окраску, так как переводит увиденное ею из разряда политического явления в личное событие, заставляет тем самым зрителя сопереживать и героине, и всем тем, кто вышел на площадь.

Вторая часть фильма – путь осужденных и их жен на каторгу. И в этой части есть много сцен, когда красивые кадры русской природы перемежаются с картинами жуткого холода, ужасных бытовых условий, в которых оказывается красавец-кавалергард Анненков, лишившийся чинов, богатства, положения в обществе и оказавшийся на каторге. Яркие картинки стремительно меняются на серые, размытые, усиливая трагический эффект от судьбы декабриста Анненкова и его соратников по восстанию. Этому способствует также игра света и тени, цветовая гамма фильма, музыкальное сопровождение. Великолепные костюмы, величественные интерьеры, живописные полотна – все это в фильме «Звезда пленительного счастья» представлено исторически точно и позволяет позиционировать фильм как лучшее историко-романтическое полотно, повествующее о декабрьском восстании 1825 года и посвященное подвигу жен декабристов, последовавших за своими мужьями на каторгу в Сибирь, созданное отечественными кинематографистами в XX веке.

**Образы декабристов в современном кинематографе.** Социокультурный аспект современного кинематографа в наши дни является предметом серьезных культурологических исследований. Искусствовед Ирина Владимировна Гожанская в своей диссертации «Кино как объект культурологического исследования» пишет: «Кино, как известно, является одной из наиболее значимых культурных форм с точки зрения видимого, воображаемого, виртуального... Кино, как самое массовое из искусств, становится элементом нового пространства – пространства масс-медиа» [3]. Кинематограф заставляет людей не только грустить или веселиться, но и помогает заглянуть в прошлое, глубже понять настоящее и попробовать представить себе будущее. Кинематограф прочно вошел в нашу жизнь и наш быт, став наиболее востребованным видом искусства. Он стал неотъемлемой частью информационной культуры и предметом изучения информационной культурологии. «Информация в ее идеальной и материальной формах в совместно с технологиями и способами социально-культурной деятельности представляется основой и главным “субстратом” феномена культуры. Развитие информационной концепции культуры

уже стало предметной областью нового направления исследований культуры – информационной культурологии» [5, с. 295–296].

О премьере нового масштабного фильма теперь сообщают радиостанции, телевидение, интернет-порталы и другие средства массовой информации. Именно таким способом отечественному зрителю было сообщено о премьере российского фильма «Союз спасения», снятом при участии Первого канала режиссером Андреем Кравчуком в декабре 2019 года. Эта масштабная историческая картина повествует о том, как готовилось декабрьское восстание на Сенатской площади. Фильм задолго до выхода на широкий экран позиционировался как главный отечественный исторический фильм года. Уже за несколько первых дней показа стало понятно, что его посмотрела огромная многомиллионная аудитория, он вырвался в первую тройку лидеров проката, наряду с такими ожидаемыми фильмами, как фантастический блокбастер «Вторжение» режиссера Федора Бондарчука и жанровая комедия «Холоп» Клима Шипенко. И тот факт, что этот исторический (не развлекательный!) фильм сумел собрать огромную аудиторию, лишний раз подтверждает – тема декабрьского восстания на Сенатской площади по-прежнему актуальна и интересна для российского зрителя.

Фильм «Союз спасения» – это попытка создания достоверного, почти документального кино посредством кинематографа. Создатели фильма предприняли попытку рассказать историю декабрьского восстания в деталях, по частям, подписывая каждый эпизод скупыми титрами. В целом получился набор исторических эпизодов, связанных между собой общими действующими лицами. Режиссеры и сценаристы намеренно избегают оценок в поведении декабристов и представителей другого лагеря – и заговорщики, и царское окружение выглядят достойно, здесь нет карикатурно злого царя и подобострастной свиты. Каждый персонаж этой исторической драмы выписан и сыгран актерами с большим достоинством и вызывает если не симпатию зрителя, то сострадание или уважение. «Союз спасения» – это мужское кино, так как в нем большую часть экранного времени занимают батальные сцены, снятые с предельной достоверностью. Надо отдать должное создателям – фильм получился масштабным, спецэффекты, компьютерные съемки, костюмы, декорации выполнены профессионально, на уровне лучших мировых стандартов. Хочется отметить также отличную работу художников по костюмам, гримеров, операторов, потрясающие компьютерные съемки, а также подбор актеров. В целом фильм смотрится на одном дыхании, завораживает своей

масштабностью, но в итоге так и не дает ответа на вопрос – во имя чего восстали представленные в фильме успешные, богатые и знаменитые офицеры? Во имя каких великих целей они обагрили Сенатскую площадь кровью храбрых солдат Семеновского, Преображенского и других прославленных полков? Неискушенному в истории декабрьского движения зрителю, в частности представителям молодого поколения, фильм «Союз спасения» не дал ответов на многие вопросы.

Исходя из поставленной задачи, проанализировав два фильма, повествующие об одном и том же историческом событии – восстании декабристов на Сенатской площади 14 декабря 1825 года – с разницей в сорок пять лет, снятых в разных веках и разных тысячелетиях, хотелось бы отметить несколько основных отличий:

1. «Звезда пленительного счастья» – лирический фильм, до краев наполненный романтикой декабризма, где заговорщики показаны героями, ставшими жертвами самодержавия. Царь Николай Александрович в прекрасном исполнении Бориса Ливанова – жестокий, безжалостный правитель, вызывающий у зрителя бурю негативных эмоций. В «Союзе спасения», напротив, декабристы показаны очень разными, растерянными, между ними нет согласия, а подчас и внятного понимания того, что необходимо делать, какие действия предпринимать. Царь Николай I в исполнении Ивана Колесникова, в противовес своему экранному двойнику в исполнении Бориса Ливанова, предстает перед зрителями глубоко ранимым человеком, вынужденным принять непростое для себя решение – учинить кровавое подавление бунта или простить заговорщиков и предстать пред русским народом добрым, но слабым самодержцем.

2. В фильме «Звезда пленительного счастья» батальные сцены представлены в минимальном объеме, большая часть экранного времени отводится мелодраматическим сюжетным линиям, в фильме превалирует женская тема. В «Союзе спасения», напротив, много батальных кровавых сцен с перестрелками, конными атаками, пушечной стрельбой. Здесь подробно, почти документально представлены все этапы восстания, братоубийственной бойни, когда друзья и приятели по прежней жизни, оказавшиеся по разные стороны в этом противостоянии, вынуждены стрелять друг в друга.

3. Визуальные и технические средства, которыми располагали создатели фильма «Звезда пленительного счастья», были значительно скромнее использованных в фильме «Союз спасения». К явным плюсам первого

фильма можно отнести музыку и романс «Кавалергарда век недолог» композитора Исаака Шварца, получившие невероятную популярность после показа фильма. В фильме «Союз спасения» помимо использования массовых «живых» сцен с привлечением большого числа актеров и статистов в огромном количестве использованы компьютерные технологии, позволившие перекрасить Эрмитаж, «состарить» часть зданий, расположенных по соседству с Сенатской площадью. Для музыкального сопровождения фильма были использованы известные мелодии группы «Наутилус Помпилиус», «Мумий Тролль», композиция «Сансара» репера Василия Вакуленко (Басты) в новых аранжировках, что не сделало звуковой ряд фильма особенно запоминающимся.

При всех явных отличиях двух кинокартин – «Звезда пленительного счастья» и «Союз спасения» – у них есть одно объединяющее начало – обе картины бесспорно войдут в историю отечественного кинематографа как образец яркого эпического кино с многосторонним отражением исторических событий и человеческих судеб. По мнению искусствоведа В. Ю. Балахниной, “эпоха декабризма”, отошедшая в прошлое и откристаллизовавшаяся, способна скорректировать наши представления о современном состоянии идей, идеалов, о векторе поиска возможностей и способов построения просвещенного общества и воспитания граждански и нравственно зрелого человека. Декабристы были носителями таких гражданских и нравственно-психологических концептов, как «совесть», «честь», «долг», «жертва во имя России», становящихся актуальными в настоящее время, которое артикулирует перед современным поколением проблему самоопределения в пространстве служения Отечеству» [1].

Картины, сделанные творчески, публицистично, на высоком профессиональном уровне, имеют долгую экранную жизнь. В особенности это касается фильмов на историческую тему, ведь его создателям важно не только «воскресить» то или иное событие, но и сделать сюжет, зародившийся в прошлых эпохах, актуальным и интересным для современного зрителя. За последние двадцать лет производство фильмов сильно изменилось под влиянием стремительно развивающихся цифровых технологий, которые способны создавать на экране изображение более высокого качества. Развитие киноискусства происходит непрерывно, открывая перед зрителями новые возможности кинематографа, жанры и направления, делая тем самым мир кино более многообразным, захватывающим и увле-

кательным. Основной вывод: творческий потенциал создателей рассмотренных выше примеров теле- и кинематографических произведений, уникальность художественных решений авторов, масштабность биографий декабристов и их окружения позволяют сделать заключение о том, что их образы не забыты, они не утратили своей актуальности и являются интересными и достойными изучения и в современном мире.

### Литература

1. Балахнина В. Ю. Декабрист как социокультурный тип человека [Электронный ресурс]. – Комсомольск-на-Амуре, 2005. – URL: <http://cheloveknauka.com/dekabrist-kak-sotsiokulturnyy-tipcheloveka#ixzz6Atsvku1Y> (дата обращения: 12.01.2020).
2. Вакурова Н. И., Московкин Л. И. Типология жанров современной экранной продукции. – М.: Ин-т современного искусства, 1997. – С. 62.
3. Гожанская И. В. Кино как объект культурологического исследования: дис. ... канд. культурологии / Саратов. гос. техн. ун-т. – Саратов, 2006. – С. 166.
4. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 608 с.
5. Урсул А. Д. Культура как информационный феномен // Философская мысль. – 2013. – № 8. – С. 295–355.

### References

1. Balakhnina V. Yu. Dekabrist kak sotsiokul'turnyy tip cheloveka [Elektronnyy resurs]. – Komsomol'sk-na-Amure, 2005. – URL: <http://cheloveknauka.com/dekabrist-kak-sotsiokulturnyy-tipcheloveka#ixzz6Atsvku1Y> (data obrashcheniya: 12.01.2020).
2. Vakurova N. I., Moskovkin L. I. Tipologiya zhanrov sovremennoy ekrannoy produktsii. – M.: In-t sovremennogo iskusstva, 1997. – S. 62.
3. Gozhanskaya I. V. Kino kak ob'yekt kul'turologicheskogo issledovaniya: dis. ... kand. kul'turologii / Saratov. gos. tekhn. un-t. – Saratov, 2006. – S. 166.
4. Lotman Yu. M. Besedy o russkoy kul'ture: Byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII – nachalo XIX veka). – SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2019. – 608 s.
5. Ursul A. D. Kul'tura kak informatsionnyy fenomen // Filosofskaya mysl'. – 2013. – № 8. – S. 295–355.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Предисловие</b> .....	3
<b>Раздел 1. Теоретические, практические и методические аспекты исследования изобразительного и декоративно-прикладного искусства</b> .....	6
<i>Грибов С. С.</i> Архитектура генеративного искусства в публичном пространстве города.....	6
<i>Мурина Л. Р.</i> Искусство в городе: из опыта работы с локальной историей.....	13
<i>Попова Н. С.</i> Абстрактное искусство в творчестве сибирских художников.....	21
<i>Прокудина Е. С., Астахов О. Ю.</i> Традиции авангарда в истории изобразительного искусства Кузбасса 1980–90-х годов.....	31
<i>Пешков Е. Ю.</i> Типология тем пейзажей Ф. С. Торхова из собрания Государственного художественного музея Алтайского края.....	40
<i>Смолина М. Г.</i> Критика современного искусства Ж. Бодрийяра.....	51
<i>Кайгородов В. А.</i> Художественные коллекции в учреждениях образования и культуры: информационный потенциал, роль, значимость, методика изучения.....	62
<i>Казарина Т. Ю., Казарин С. Н.</i> Внедрение цифровых технологий в изобразительное искусство.....	73
<i>Еськов В. Д.</i> Значение изобразительной деятельности для всестороннего развития ребенка младшего школьного возраста.....	82
<i>Спекторова Н. А., Миненко Л. В.</i> Особенности орнаментального искусства в технологии кемеровской росписи.....	87
<b>Раздел 2. Теоретические, практические и методические аспекты исследования современного дизайна</b> .....	92
<i>Елисеенков Г. С.</i> Графический дизайн в структуре визуальной коммуникации.....	92
<i>Алексеев А. Г.</i> Алогизм в дизайне как прием эмоционально-психологического воздействия.....	99
<i>Черданцева А. А.</i> Дизайн в контексте формирования региональной идентичности.....	105
<i>Буханов Г. В.</i> Каллиграфия. Леттеринг. Проектное мышление.....	113

<i>Качелкова Т. С., Воронова И. В.</i> Особенности формирования логотипов в проекте «Экспресс-дизайн» студии Артемия Лебедева.....	122
<i>Ткаченко Л. А., Мхитарян Г. Ю.</i> История и перспективы развития международной биеннале «Золотая пчела».....	132
<i>Панченко О. В.</i> Принципы интеграции в современном дизайне.....	141
<i>Бабикина В. В., Лисецкая Е. В.</i> Некоторые подходы к проблеме развития креативности личности средствами дизайна.....	150
<i>Ковалева О. М.</i> Современные проблемы в развитии системы обучения компьютерной графике в высших образовательных учреждениях.....	156
<b>Раздел 3. Медийная культура и искусство в информационном пространстве.....</b>	<b>189</b>
<i>Гендина Н. И., Мелкова С. В.</i> Информационная и визуальная культура личности как основа развития креативных способностей современного специалиста.....	189
<i>Валялина А. С.</i> Визуализация как сущностная характеристика электронного путеводителя.....	203
<i>Савкина С. В.</i> Технологии создания мультимедийных продуктов для учреждений культуры (г. Кемерово).....	208
<i>Косик Ю. А.</i> Интернет-индустрия досуга: социокультурный аспект.....	214
<i>Любченко О. А.</i> Формирование информационной компетентности современного студента в условиях виртуальной библиотечной образовательной среды.....	223
<b>Раздел 4. Экранные искусства и фотография: актуальные тенденции и направления развития.....</b>	<b>233</b>
<i>Гук А. А.</i> Перспективное совмещение как художественная стратегия и способ искусства современной репортажной фотографии (на материале международных фотоконкурсов «35AWARDS»).....	233
<i>Хилько Н. Ф.</i> Типы видеообразов в брендинг-доминантах культурной среды малых городов и сельских поселений Западной Сибири (по работам VI межрегионального фестиваля любительских видеофильмов «Моя Родина – Сибирь»).....	240
<i>Светлакова Е. Ю., Стоичков К. П.</i> Жанровые особенности курсовых и дипломных фото- и видеопроектов студентов кафедры фотовидеотворчества Кемеровского государственного института культуры и студентов кафедры кино и телеоператорского мастерства и фотографии Национальной академии театрального и киноискусства имени Кръстьо Сарафова (г. София, Болгария).....	251
<i>Канзычакова Ю. А.</i> Мотив еды в кинематографе.....	260
<i>Баженов А. С.</i> Отображение образов декабристов в кинематографе и на телевидении в конце XX и начале XXI века.....	270

Научное издание

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА  
В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ  
И ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Сборник научных статей

Выпуск 5

Редактор *В. А. Шамарданов*

Автор предисловия *А. А. Гук*

Редактор аннотаций на английском языке *О. В. Ртищева*

Дизайн обложки *С. Н. Казарин*

Компьютерная верстка *Я. А. Кондрашова*

Подписано в печать 17.12.2020. Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная.

Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 15,7. Усл. печ. л. 16,5.

Тираж 500 экз. Заказ № 16.

---

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,

ул. Ворошилова, 17. Тел. 73-45-83.

E-mail: [izdat@kemguki.ru](mailto:izdat@kemguki.ru)