

ISSN 3034-4085

Министерство культуры Российской Федерации  
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА  
В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ  
И ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Сборник научных статей

Выпуск VIII

Кемерово 2025

УДК 7  
ББК 85  
В42

**Редакционная коллегия**

**А. В. Шунков**, ректор Кемеровского государственного института культуры, доктор филологических наук, доцент;  
**Н. В. Костюк**, проректор по научной и инновационной деятельности Кемеровского государственного института культуры, доктор педагогических наук, профессор;  
**Н. С. Попова**, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения Кемеровского государственного института культуры, кандидат искусствоведения, доцент (раздел 1);  
**И. В. Воронова**, заведующий кафедрой декоративно-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры, кандидат культурологии, доцент (раздел 2);  
**С. В. Мелкова**, заведующий кафедрой дизайна Кемеровского государственного института культуры, кандидат технических наук, доцент (раздел 3);  
**О. В. Ртищева**, кандидат философских наук, доцент Кемеровского государственного института культуры.

**Ответственный редактор**

**Т. Ю. Казарина**, декан факультета визуальных искусств Кемеровского государственного института культуры, доцент.

**Рецензенты:**

**О. Ю. Астахов**, заведующий кафедрой культурологии, философии и искусствоведения Кемеровского государственного института культуры, доктор культурологии, профессор;  
**Л. И. Нехвядович**, директор института гуманитарных наук, профессор кафедры культурологии и дизайна Алтайского государственного университета, доктор искусствоведения, доцент.

В42 Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве : сб. науч. ст. / под общ. ред. А. В. Шункова ; отв. ред. Т. Ю. Казарина ; ред.: Н. С. Попова, И. В. Воронова, С. В. Мелкова ; пер. О. В. Ртищевой. – Кемерово : КемГИК, 2025. – Вып. VIII. – 284 с. – Текст. Изображение : непосредственные.

*Сборник включает научные статьи, в которых рассматриваются теоретические и практические аспекты изобразительного, декоративно-прикладного искусства, дизайна и искусства медиа в контексте исследования мировых тенденций и национальных традиций в искусстве, проявления региональной специфики.*

УДК 7  
ББК 85

© Авторы статей, 2025  
© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2025

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Современное развитие техники на новом витке глобализации привело к развитию такого нового для региональной культуры явления, как глокализация. В современной гуманитаристике под глокализацией понимается подчинение и опасность уничтожения локальных смыслов в угоду мировым требованиям к сервису и экономической эффективности. В сфере современных визуальных искусств происходит стремительное распространение новых технологий создания и тиражирования объектов, обладающих признаками художественной формы. В условиях влияния технологического развития на сложившиеся процессы в визуальном искусстве научно-исследовательская работа неизбежно идет по пути изучения ключевых аспектов регионального искусства в контексте мирового искусства, а также осмысления роли новых технологий в развитии системы художественного образования.

В сборник научных статей по итогам прошедшей в сентябре 2024 года ежегодной Международной научно-практической конференции «Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве» вошли статьи ученых из городов России и Китая. Ведущие специалисты в области изобразительного, декоративно-прикладного искусства, дизайна и искусства медиа обозначили наиболее актуальные сферы применения теоретических и прикладных исследований.

Первый раздел «Теоретические и практические аспекты современного изобразительного искусства» посвящен исследованию современных процессов в региональном искусстве. Под региональным искусством в условиях глобализации понимается искусство стран, преимущественно опирающихся на национальные традиции художественного образования. Авторы статей сосредоточили свое внимание на творчестве региональных художников как в контексте актуальной повестки мировой художественной культуры, так и в ракурсе сохранения национальных и региональных традиций художественного образования. Также исследователям визуального искусства интересны вопросы формотворческого эксперимента и трансформации женской образности в изобразительном искусстве XX века.

Второй раздел «Теоретические и практические аспекты декоративно-прикладного искусства» посвящен аспектам исследования локальной идентичности, а также особенностям создания произведений декора-

тивно-прикладного искусства – изучение национальных традиций и процессов создания одежды и ее элементов у коренных народов разных регионов России; цифровизация традиционной художественной культуры коренных малочисленных народов; возрождение архаичных элементов в современной художественной керамике Прибайкалья; изучение искусства создания керамической куклы в России; выявление применяемых принципов стилизации в изобразительном, прикладном искусстве и архитектуре. Статьи этого раздела отражают включенность мастеров декоративно-прикладного искусства в художественные процессы технологий культуры и искусства.

Третий раздел «Теоретические и практические аспекты дизайна и искусства медиа» посвящен исследованию исторических и прикладных аспектов в различных видах дизайна и медиа: ландшафтная архитектура в городском пространстве; современные подходы в брендинге; видеоигры как новейшие технокультурные феномены; новые подходы к современным социальным коммуникациям (реклама и PR); исследование диалектического взаимодействия цифровых и аналоговых форм в медиаискусстве; влияние современной фотографии на художественное пространство и др.

Расширяются и укрепляются научные связи Кемеровского государственного института культуры с учреждениями высшего образования Российской Федерации. В конференции принимали участие более 150 человек из России, Китая, Белоруссии и Таджикистана. Широко представлена география городов России и зарубежья – Москва, Санкт-Петербург, Екатеринбург, Тюмень, Омск, Новосибирск, Томск, Кемерово, Прокопьевск, Красноярск, Железногорск, Барнаул, Тулун, Минск, Ханты-Мансийск, Чанчунь, Цицикар, Душанбе, Минск, Бельиничи, Могилев и др.

Участники научно-практической конференции наметили методологические установки в исследовании представленности различных видов визуальных искусств в современном информационном пространстве и обозначили варианты практического применения гуманитарного знания в гуманитаристике, образовательной практике в сфере визуальных искусств и в реализации социокультурных проектов.

*Попова Н. С., кандидат искусствоведения, доцент,  
доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения  
Кемеровского государственного института культуры*

# Раздел 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 730

## ВОЗРОЖДЕНИЕ ИДЕЙ АВАНГАРДА В СОВЕТСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

*Медведева Ангелина Борисовна*, студент 4-го курса кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: angelinamedvedeva1101@gmail.com

Статья посвящена исследованию феномена возрождения идей отечественного авангарда в скульптурном творчестве мастеров второй половины XX века. Определяются ключевые авангардные тенденции скульптуры, переосмысленные в пластике 1950–80-х годов. В качестве причин указываются сходные условия стремительной индустриализации в начале века и постепенно налаживающегося технического прогресса после Великой Отечественной войны, которые приводят художников к поиску новых форм для выражения современного мироощущения. Среди вновь актуальных идей выделяются такие, как обращение к кинетическому искусству и применение техник ассамбляжа. С опорой на труды отечественных исследователей и анализ отдельных скульптурных произведений описываются особенности их переосмысления, в том числе использование последних достижений науки и техники в кинетическом искусстве, тематизация материала и эстетизация руинированного объекта.

**Ключевые слова:** второй русский авангард, скульптура, кинетическое искусство, ассамбляж.

## REVIVAL OF AVANT-GARDE IDEAS IN SOVIET SCULPTURE OF THE SECOND HALF OF THE XXth CENTURY

*Medvedeva Angelina Borisovna*, 4th year student, Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of

Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: angelinamedvedeva1101@gmail.com.

The article studies the revival ideas of Russian avant-garde in the sculptural work of masters of the second half of the XXth century. The author determines the key avant-garde tendencies of sculpture, rethought in the plastic art of the 1950-1980s. The similar conditions of rapid industrialization at the beginning of the century and the gradually improving technical progress after the Great Patriotic War are described as the reasons, which lead artists to search for new forms for expressing a modern worldview. Among the newly relevant ideas, the following are assigned such as: turning to kinetic art and using assemblage techniques. Based on the works of Russian researchers and the analysis of individual sculptural works, the author describes the features of their rethinking, including the implementation of the latest achievements of science and technology in kinetic art, thematization of the material and the aestheticization of the ruined object.

**Keywords:** second Russian avant-garde, sculpture, kinetic art, assemblage.

В 1953 году, после смерти И. Сталина, начинается «хрущевская оттепель», характеризующаяся относительной либерализацией жизни страны. В атмосфере этого времени ощущаются стремление к переустройству окружающего мира и надежда на светлое будущее. Однако появившаяся у деятелей культуры свобода не была полной, а все искусство начало делиться на «официальное» (в котором сохранялась установка на социалистический реализм) и «неофициальное». Многие представители второго направления прошли через увлечение беспредметным искусством. Источником вдохновения послужили работы абстрактных экспрессионистов и ташистов, представленные на Фестивале молодежи и студентов 1957 года, а также отечественное искусство 1910–20-х годов. М. Я. Гробман даже назвал движение 1950–80-х «вторым русским авангардом». Большое количество современных исследований посвящено этому явлению. Однако зачастую они затрагивают только живопись и графику. Цель же данной работы состоит в том, чтобы рассмотреть преемственность традиций отечественного авангарда именно в скульптурном творчестве мастеров второй половины XX века. В число задач входит определение авангардных тенденций, возрожденных в пластике 1950–80-х годов, а также особенностей их переосмысления.

Развернувшийся в России в начале XX века технический прогресс, нацеленный на преодоление промышленной отсталости страны, знаменовал собой изменение человеческого сознания, а следовательно, и художественной практики. Идейные творцы русского авангарда отошли от изобразительности, а новой эталонной формой стала машина. Эстетика «механизированной жизни» воплотилась в открытой и неприукрашенной конструктивной форме. Художники стали охотно прибегать к трактовке отдельных элементов инженерных сооружений как декоративных мотивов. На этой почве на качественно новый уровень искусство скульптуры выходит в созданных В. Е. Татлиным в 1914–1915 годах «контррельефах» – абстрактных объемно-пространственных композициях из различных «технических» материалов вроде древесины и листового металла. Ранее скульптура использовала как язык выразительности массу и объем, теперь же помимо них применяются и плоскости с линиями.

В это время переход от абстрагированных композиций на плоскости к пространственным конструкциям произошел в творчестве Георгия и Владимира Стенбергов, а также К. К. Медунецкого. Их произведения стали частью экспозиции весенней выставки 1921 года, организованной «Обществом молодых художников». Его представители воспринимали художественную деятельность как форму научно-технического творчества и поэтому стремились к внедрению в него последних достижений инженерии, массового производства и исследований материалов. Создаваемые произведения мыслились как «зримое доказательство логической неопровержимости и внутренней цельности универсальных законов геометрии» [7, с. 275]. На выставке были представлены также «самонапряженные конструкции» К. В. Иогансона из тонких, подвижно соединенных палочек, использующие принцип равновесия, а также работы А. М. Родченко, сконструированные из многократно вписанных друг в друга уменьшающихся геометрических элементов. Для этих произведений была характерна подвижность при касании, что делает их образцом раннесоветского кинетического искусства.

В начале 1960-х годов развитие искусства происходило в подобных началу века условиях. Послевоенная реабилитация научно-технического прогресса, бум жанра научной фантастики и первый полет человека в космос вдохновляли художников на создание уникальных проектов, задействующих последние достижения инженерии. Идеи русского конструктивизма в сфере скульптурного творчества начала XX века возродили представители группы «Движение», во главе которой стоял Л. В. Нусберг.

Сначала они занимались геометрической абстракцией, а затем вышли из плоского пространства листа в трехмерное моделирование кинетических, то есть динамичных, конструкций.

Как уже было отмечено выше, преодолеть традиционную статичность скульптуры пытались еще в начале века. Один из первых опытов по созданию динамической пластики принадлежит И. В. Клыону в его подвесной «Летящей скульптуре» (1915), а в «Памятнике III Интернационалу» В. Е. Татлина (1920) геометрические элементы должны были вращаться по определенной траектории с заданной скоростью. Н. Габо и А. Певзнер в «Реалистическом манифесте» (1920) писали: «Мы утверждаем в изобразительном искусстве новый элемент – кинетические ритмы как основные формы наших ощущений реального мира» [1]. Это новое восприятие, которое художники стремились отразить в кинетических объектах, было вызвано быстрой механизацией жизни, преодолевающей техническую отсталость страны.

Следуя традиции манифестов отечественного авангарда, появляется и «Манифест русских кинетов» (1966), в котором звучат схожие идеи о взаимодействии искусства, науки и техники в рамках синтетических проектов, соответствующих современной космической эпохе. По мнению С. О. Макеевой, ориентация на наследие русского авангарда, стремление к «интермедиальности», идейная направленность и фантастический пафос создаваемых произведений делают творчество участников «Движения» близким к модернистскому утопизму [8]. Поиск эстетического совершенства рациональных форм с помощью универсальных законов природы диктовался особым мироощущением времени, которому присуще желание постичь гармонию космоса.

Для кинетистов метафорой гармонии бесконечной вселенной так же, как и для авангардистов, стали геометрические структуры. В роли главного композиционного и конструктивного элемента зачастую выступали линии, так как их подвижность в пространстве позволяла вывести их из состояния черты в рисунке в состояние стержня пространственного модуля. Особенно часто использовался мотив спирали. Например, в светодинамическом объекте «Начало» (1965) А. Волгина три витка спирали разворачиваются в пространство из ядра, пронизанного крестом; круговое завершение символизирует вечность, а семь отправных точек нитей считаются в библейской культуре числом полноты.

Как и авангардисты, кинетисты экспериментировали с различными новейшими техническими средствами и материалами. В большинстве

композиций продолжают применяться металлизированные объекты – трубы, кольца, ленты, пружины. Но развитие техники не стоит на месте, и в произведения начинают внедряться и более сложные готовые детали механизмов, а также элементы по типу электродвигателей, рычагов и пультов управления, с помощью которых объекты приводятся в движение. Один из ключевых представителей кинетизма в России, В. Ф. Колейчук, в своей книге «Кинетизм» определяет движение как любое изменение и описывает основные приемы кинетического языка [6, с. 20–29]. Среди них – использование зеркальных поверхностей для иллюзии пространства и явления движения отражения. Другой способ кинетического формообразования – применение упругих сил различных материалов. К нему прибегает Б. Стучебрюков в «Мобилере» (1980), где свернутая в двойное кольцо полоска стали трансформируется за счет электромотора.

В творчестве кинетистов нашло отражение повсеместное увлечение советского народа научной фантастикой. Космическая тематика отразилась в ряде произведений участников группы «Движение»: в инсталляции Ф. Инфанте «Галактика» на ВДНХ (1967); в «Космической спирали» (1972) В. Колейчука, В. Степанова и В. Галкина; в «Марсе» Л. Нусберга (1963), представляющем собой металлический каркас, обвязанный черными подвижными нитями; в «Космосе» (1976) В. Колейчука, который состоял из параболического зеркала и элемента из оптического стекла, создающих причудливую игру движения реальных и отраженных объектов.

Утопизм, как феномен урбанизированного мира, ранее присущий конструктивизму, теперь проявляет себя в проектах художников-кинетов, работающих в эпоху, когда «природу планировалось преобразовать в социалистический ландшафт прежде всего за счет тандема человека и машины» [3]. Жизнестроительная сила этого искусства отражалась в разных направлениях. Представители «Движения» занимались оформлением промышленных выставок, среди которых «Электроника-70», «Химия-70». Такое внедрение кинетизма в область экспозиционного дизайна, являющееся по своей сути практическим применением формальных поисков, дало его приверженцам возможность вести легальную деятельность, в отличие от большинства неофициальных художников. Более поздние поиски в сфере пространственных композиций продолжались в рамках дизайна и исследования его исторического пути. Элементы кинетической формы постепенно проникли в область декоративно-прикладного искусства, световой архитектуры, оформления театральных постановок, город-

ских пространств и т. д. Стоит отметить, что подобная ситуация случилась и с конструктивистской скульптурой в начале века. В период после НЭПа, с 1922 года, идеи радикальных мыслителей конструктивизма не нашли отклика у власти. С закатом авангарда в рамках этого направления формируются два направления дальнейшего развития – это научное исследование механизмов формообразования в искусстве и компромиссное практическое приложение разрабатываемых идей. От абстрактных конструкций мастера стали переходить к производству вещей и организации быта художественными методами, что сблизило искусство с дизайном.

Помимо увлечения кинетизмом, в позднесоветское искусство вернулась и другая авангардная идея – ассамбляж. Ассамбляж представляет собой композицию, собранную на плоскости из объемных деталей или готовых предметов, отчего по сути является развитием приемов коллажной техники в трехмерном пространстве. К нему обратились многие художники, связанные с кубофутуризмом. Например, И. А. Пуни в своей «Композиции с гармоникой» (1914) на живописную плоскость помещает объемные деревянные элементы, а Л. С. Попова в «Кувшине на столе» (1915) деформирует изображение согнутыми окрашенными лентами картона. И. В. Клюн, используя дерево, керамику и металл, собирает из цветных геометрических фигур «Пробегающий пейзаж». Для идейных творцов авангарда к 1910-м годам скульптура в узком ее понимании оказывается неактуальной, поэтому они создают свои произведения на грани живописи и пластики. Появление в 1910–1920-х годах таких промежуточных форм искусства А. В. Рыков связывает с общей редуционной тенденцией модернизма [9]. О пограничном характере видového дифференцирования художественной культуры XX века говорит также и Е. В. Сидорина, отмечая взаимопереходы между произведениями живописи, скульптуры и архитектуры [10, с. 205]. Это отражается в том, как техники и языки произведений искусства смешиваются, рождая в живописной скульптуре иррациональную игру различных поверхностей, в которой неуловимой становится грань между реальным и иллюзорным.

Особенно тонкой становится эта грань в произведениях, задействующих фрагменты реального мира вещей. Такие элементы обозначали сами себя, ничего не изображая, что стирало бы границы реальности и искусства, как в «Белом шаре» (1915) И. А. Пуни, где акцент был сделан на трехмерном бытовом предмете. К. К. Медунецкий «собирал» свою скульптуру из промышленных деталей, которые теряли свой привычный смысл в новом визуальном тексте символического техницизированного

объемного коллажа. Работы Татлина, которые он сам называл материальными подборками, также ничего конкретного не обозначали, но при этом представляли собой новую реальность как неограниченную поверхность материи случайных предметов, в которой растворяется искусство. В этом можно увидеть новое отношение к материалу в скульптуре. Как отмечает Б. Е. Гройс, «многие модернистские скульпторы тематизируют материал, из которого созданы их скульптуры, а не скрывают его за видимостью скульптурной формы» [4]. Экспрессивность пластики теперь обуславливается именно особенностями используемого материала, его фактурой или, если в роли сырья выступают готовые предметы, его ассоциативными и смысловыми свойствами.

Со второй половины 1970-х годов к смешанным техникам прибегает В. Н. Немухин. Особое внимание мастер уделяет фактуре, внедряя в свою живопись элементы коллажа (часто через мотив игровой карты) и тем самым стирая грань между вещью как таковой и ее изображением. Для художника характерно стремление оторваться от плоскости и выйти в пространство через простые геометрические фигуры и эстетизацию фактуры. Е. А. Бобринская замечает, что увлечение ассамбляжной техникой в 1950–60-е годы, как и в начале века, совпадает с «поисками выходов за границы модернистского проекта культуры», связанными с мировыми войнами и недоверием к проекту «современности» [2, с. 83]. Особенно ярко это явление отражается в серии работ скульптора В. А. Сидура «Гробы». В них художник емкости разных форм и размеров наполняет металлическими деталями – от частей автомобилей до инструментов, лопат и труб, которые напоминают человеческие останки. Тема смерти возникает под впечатлением от катастроф XX века (войны, концлагеря, ядерные бомбардировки и т. д.). При этом, как отмечает А. К. Якимович, Сидур соединяет противоположные по смыслу вещи: идея смертности реализуется через долговечные материалы – железо, сталь, бронзу [12, с. 373]. Одновременно с этим разрабатывается проблема человека и машины, выживания в новом техногенном мире с помощью их симбиоза. Части машины в скульптуре мастера внедряются в человеческое тело, а механизмы, наоборот, приобретают антропоморфные черты.

Скульптор-нонконформист М. Е. Архангельский тоже работает в металле и использует предметы быта. Он переосмысляет их пластически в абстрактные конструкции, лишая обыденного смысла крышки, банки, обломки труб и чайников. К причинам популярности подобного сырья, помимо идейных (Сидур «спасал» лес, собирая в нем ненужный металл)

и формальных поисков, можно отнести и чисто практический смысл. Советский скульптор мог приобрести необходимые материалы и отлить свою работу через официальные органы. Независимому же мастеру приходилось искать другие пути для создания композиций. Поэтому конструкции собирались в мастерских из добытого производственного утиля и деталей бывших в употреблении механизмов.

Как отдельную тенденцию в позднесоветской скульптуре можно выделить эстетизацию руинированного объекта. В живописных скульптурах классического русского авангарда часто встречаются старые, потертые предметы и материалы со следами их бытования. Однако в тот момент тема повреждения еще не была четко сформирована и использовалась, чтобы подчеркнуть материальность мира. По утверждению В. Дегтярева, «если руины говорят о принципиальной неполноте мира, то коллаж – о его принципиальной бессмысленности» [5]. В ассамбляже и близким ему по форме произведениям обе эти идеи воплощаются одновременно. Этот мотив наблюдается в творчестве В. А. Сидура, создающего в своей пластике изувеченные тела. В манифесте «Гроб-арта» он писал: «... все убыстряющееся развитие человечеством науки и техники приводит к постепенному исчезновению пространства и времени...» [11]. В этом случае использование неправильных форм, ржавых металлов и изношенных предметов передает уже не вещественность, а, напротив, зыбкость современного мира.

В схожей эстетике работал и Л. Л. Берлин. Он создавал подвижные кинетические скульптуры, но состоящие из руинированных, ветхих элементов. Сваренные вместе обломки выброшенных на свалку кусков железа, как продукты распада социально-индустриальной советской утопии, выстраиваются в образы ангелов, людей и животных. В «Ангеле» (1974–1991) эмоциональная интенсивность достигается в момент, когда зритель снимает с чаши перед ангелом железные зубы, а тот опускает голову. Скульптуры Берлина, как и Сидура, проникнуты ощущением катастрофы и боли времени, которое подчеркивается деформированным металлом, трещинами и ржавчиной. Если в конструктивизме и кинетизме машина была воспета в своем совершенном виде с жизнестроительным пафосом, то в этой линии искусства свое художественное воплощение нашла ее распадающаяся форма, обусловленная пессимистичным взглядом на неустойчивость окружающего мира.

Таким образом, научно-технический прогресс во второй половине века приводит к возрождению идей первой четверти столетия. Конструк-

тивисты и кинетисты создают объемно-пространственные композиции, построенные на сочетании линий и плоскостей. Геометрические структуры становятся способом постичь рациональные законы Вселенной. Кинетизм продолжает развитие принципов движимых объектов, берущих начало еще в конструктивизме. Мастера используют новейшие технологии и материалы (обычно металл, стекло) для отражения духа времени. Работки в сфере абстрактной скульптуры находят применение в промышленном дизайне. В живописной скульптуре (или ассамбляже) футуристы экспериментируют с фактурой и объемом, включают в живописи готовые объекты, стирая грань между реальностью и искусством. Нонконформисты во второй половине века обращаются к тем же принципам формообразования, однако теперь использование предметов быта и их ветхое состояние не только диктуются поисками нового языка, но и символизируют собой катастрофу современной жизни.

### Литература

1. Аксенова Ю. Искусство в движении [Электронный ресурс] // Лаврус: [сайт]. – URL: <https://lavrus.tretyakov.ru/publications/iskusstvo-v-dvizhenii/> (дата обращения: 12.12.2024).
2. Бобринская Е. А. Русский авангард: границы искусства. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 304 с.: ил.
3. Голубев А. В. Вещная жизнь: материальность позднего социализма / пер. Т. Пируская. – М.: Новое литературное обозрение, 2022. – 328 с.
4. Гройс Б. Е. Частные случаи / пер. А. Матвеевой. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2020. – 220 с.: ил.
5. Дегтярев В. Память и забвение руин. – М.: Новое литературное обозрение, 2023. – 256 с.
6. Колейчук В. Ф. Кинетизм / ред. А. И. Морозов. – М.: Галарт, 1994. – 160 с.: ил.
7. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы // пер. с англ. А. Матвеева, К. Кистяковская, А. Обухов. – М.: Художественный журнал, 2003. – 320 с.
8. Макеева С. О. Рождение инсталляции. Запад и Россия. – М.: Новое литературное обозрение, 2023. – 400 с.
9. Рыков А. В. Политика авангарда. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 208 с.
10. Сидорина Е. Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 656 с.

11. Сидур В. А. Памятник современному состоянию. Миф. – М.: Вагриус, 2002. – 512 с.
12. Якимович А. К. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. – М.: Искусство-XXI век, 2009. – 464 с.: ил.

УДК 73.04

## ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В СКУЛЬПТУРАХ ГОРОДА КЕМЕРОВО

*Мотовилова Юлия Алексеевна*, студент 3-го курса кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: moot\_853@mail.ru

На протяжении всей истории развития искусства образ женщины воплощался в метафоричных изображениях, тем самым придавая загадочность произведениям искусства, которые имели неоднозначную трактовку. В современном мире образ женщины постепенно отходит от традиционных ролей, переходя в новую фазу. На примерах монументальных скульптур города Кемерово автором статьи рассматривается, является ли отход от образа хрупкой дамы современной тенденцией или же женский образ всегда был многогранен и глубок.

**Ключевые слова:** женский образ, скульптура, природа, стихия, модернизм, городская монументальная скульптура.

## THE IMAGE OF A WOMAN IN THE SCULPTURES OF KEMEROVO

*Motovilova Yuliya Alekseevna*, the 3rd year student, Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: moot\_853@mail.ru

Throughout the history of art development, the image of a woman in art has been embodied in metaphorical images, thereby giving a mysterious and ambiguous interpretation to a work of art. In the modern world, the image of a woman is gradually moving away from traditional roles, moving into a new phase. The author considers whether the departure from the image of a fragile

lady is exactly a modern trend, or whether the female image has always been more complex and deeper, using the examples of monumental sculptures of the city of Kemerovo.

**Keywords:** female image, sculpture, nature, element, modernism, urban monumental sculpture.

Образ женщины в искусстве присутствовал всегда, и интерпретации его с самых ранних времен были самые разнообразные. В современной культуре развивается идея о том, что женский образ не должен быть априори нежным и говорящим о некой легкости жизни. Однако искусство обладает полноценной свободой в передаче смысла, заложенного в образ женщины. В нашем случае это скульптура. Целью статьи будет рассмотрение нескольких скульптур города Кемерово, для того чтобы выявить особенности женского образа. Как именно скульпторы применяют женскую фигуру, в каком образе у них предстает женщина, и почему выразить ту или иную стихию можно посредством женского образа.

Мы рассмотрим монументальные скульптуры, которые созданы не в реалистичной манере и воссоздают не образ женщины как женщины, а образ более глубокий, природный. Соответственно, скульптуры по стилистическому периоду будут относиться к модернизму, где основным визуальным приемом была декоративность. Начнем со скульптуры, посвященной самой большой реке Кузбасса, – «Труженица Томь» (скульптор Вольт Блинов, установлена на Притомской набережной в 1982 году). Героиней визуального воплощения является река Томь, что понятно из названия.

То, что река преобразилась в женщину, имеет одну большую причину – многовековые художественные традиции. Со времен греческой мифологии была тенденция придавать антропоморфный облик какой-либо стихии или чувству. Можно вспомнить Эроса и Психею как олицетворение любви и души, Урана и Гею, как небо и землю и т. д. [6]. Придавать вид человека природным силам или ощущениям было давней и вполне успешной традицией. Таким образом люди находили объяснение тому, что с логической точки зрения в свое время объяснить были еще не в силах. То есть человек олицетворял непонятные явления в целях адаптации в мире природы, чтобы было комфортнее с ней взаимодействовать и в ней жить.

Обычно в живописном изобразительном искусстве для воплощения сил природы создавались сюжетные композиции, где олицетворенные моря и земли взаимодействовали друг с другом, показывая зрителю уро-

вень своих отношений. Картины на подобные темы есть у Питера Пауля Рубенса, например «Союз Земли и Воды», где, по задумке самого художника, женский образ воплощает собой реку Шельду, на которой расположен город Антверпен. Позже в картину был вложен образ греческих богини плодородия Кибелы и бога морей Нептуна, то есть фигуры обменялись стихиями.

Французский скульптор Аристид Майоль изображал в виде женщин огромное количество абстрактных понятий, даже если казалось, что силуэт юной девушки подобный смысл вряд ли передаст [3]. Даже заказанные ему памятники Клоду Дебюсси и Полю Сезанну скульптор сделал по своему разумению: изваял не скульптуры музыканта и художника, а женские фигуры [5]. Подобная любовь к аллегорическим образам зародилась от восторга по отношению к греко-римскому наследию. Приехав на раскопки в Грецию, Аристид Майоль увидел в скульптурах родство со своими работами, что стало для мастера своеобразным подтверждением видения различных элементов природы в виде женских силуэтов. Река, кстати говоря, в творческом списке Майоля тоже есть – одна из последних его работ «Река» (1939).

Есть человекоподобные реки и в исполнении русского скульптора Ивана Прокофьева – терракотовая скульптура «Соединение рек Волхова и Невы» («Волхов и Нева») [2], которая находится в Санкт-Петербурге. Скульптура была аллегорией на связь новой приморской столицы, Санкт-Петербурга, с водными путями Центральной России (скульптура была создана по заказу Петра I). То есть здесь похожая ситуация с картиной Рубенса «Союз Земли и Воды» – о связи реки и города. В случае со скульптурой Вольта Блинова «Труженица Томь» прослеживается связь с рекой Томью. Здесь фигура одинока, компаньона у нее нет. Это не аллегория, а скорее памятник, дань уважения самой большой реке Кузбасса за ее роль в грузоперевозках. В прошлом Томь была транспортной магистралью региона. Известно о движении по ней малых речных судов в начале XVII века от пограничного Кузнецка до Томска. Перевозились сельскохозяйственные грузы, пассажиры, сплавливались деревья, строительные материалы, каменный уголь. Сейчас этот статус река потеряла, но память о ее роли остается свежа.

Перейдем к визуальному облику скульптуры. Первое, что бросается в глаза, это ее стиль: манера исполнения декоративная, без мягких перекатов. Создается ощущение, что скульптура вырублена, однако грубости в ней нет. Перекаты скульптуры не округлые, будто это сама стихия, кото-

рую воплощает девушка. Помимо самой человеческой фигуры, в ее «волнах» можно заметить рыбок, а в волосах – летящую птицу. Волосы выглядят небесным полотнищем над рекой, которое плотной вуалью покрывает голову, а ноги представляют воду, где пару набегающих волн скульптор решает с помощью пластов, которые накидываются на бедра и икры. Что же касается животных, то, скорее всего, животные были добавлены для лучшего соотношения образа реки и девушки для будущих зрителей. В конце концов, даже сейчас многие называют скульптуру «Русалочкой», не зная о том художественном образе, который вложил в нее автор.

Кстати, у скульптуры с 2018 года обнаружены места разрушения, и не где-нибудь, а именно на ногах, что делает второе название «Труженицы Томи» – «Русалочка» – более значимым, даже с осязаемой, физической точки зрения. Одной из главных особенностей маленькой русалочки Г. Х. Андерсена было то, что ей было больно ходить по земле: ноги ее будто пронзали кинжалы. Так и здесь, в скульптуре Вольта Блинова ноги понемногу разрушаются, и создается впечатление, что на земле ей места нет.

Однако это все совпадения, которыми можно связать Русалочку и Томь. Образ Труженицы Томи более суровый, в нем нет юной наивности и жажды теплых чувств. Женщина в исполнении Вольта Блинова сурова, уверена в себе, о чем свидетельствует ее вальяжная поза полулежа. Она смотрит вперед, указывая рукой путь далее тем, кто с ее помощью перевозит грузы.

Скульптура, возведенная в честь реки, самоуверенным женским образом напоминает скульптурки и тотемы, которые возводились для благосклонности стихии к человеку, который совершал свои дела, пытаясь заручиться поддержкой этой самой стихии.

Тема стихии, сокрытой в теле женщины, прослеживается и в скульптурах, которые мы рассмотрим далее. Начнем со скульптуры, которая относится к вечной теме – отношениям женщины и мужчины, как может показаться на первый взгляд. Скульптурная группа «Двое в пространстве» Алексея Павловича Хмелевского установлена в 1985 году. Расположена она чуть дальше главного входа здания филармонии. У ее подножия находятся цветочные клумбы, по бокам – деревья. Надо сказать, что скульптура является собственностью самого Хмелевского – у города не нашлось средств ее установить, поэтому автор сделал это сам (этот случай будет не единственным в его практике).

Главные герои скульптурной группы – женщина и мужчина. В руках женщины – скрипка, у мужчины – книга, и именно по этим двум атрибутам мы можем выявить замысел каждой из фигур. Скрипка символизирует искусство в его общем понимании – мелодия льется из музыкального инструмента, иногда возникает спонтанно и хаотично. Также музыку, как и любое искусство, нужно почувствовать, а понимание всегда разное у разных людей. То есть скрипка символизирует хаос, непредсказуемую силу искусства. Книга же, напротив, олицетворяет разум, четкость, структурность мыслей, да и в целом всегда была символом ума. Не зря многие монархи в прошлом имели портреты с книгой в руках: таким образом создавалось впечатление правителя строгого, умного и справедливого. Текст книги четко излагает мысль, и выдумывать ничего не нужно, остается лишь понять, тогда как музыку нужно услышать и прочувствовать.

Возникает вопрос: почему же скрипка, символизирующая хаос, в руках у женщины, а книга, олицетворяющая порядок, – у мужчины? В связи с этим можно вспомнить один из самых знаменитых символов – Инь и Янь, представляющий собой круг, поровну разделенный на две дугообразные капли белого и черного цвета. В каждой из частей присутствует маленькая круглая частичка противоположного цвета. Этот символ является олицетворением женской и мужской энергии, хаоса и порядка, где женщина есть хаос, а мужчина – порядок [4]. То есть даже в таком древнем символе есть распределение двух противоположных сил между женщиной и женщиной.

Немного разберемся с названием скульптурной группы – «Двое в пространстве». Фигуры отвернуты друг от друга, смотрят в разные стороны, но все же сидят рядом, сосуществуют вместе в пространстве. А что такое пространство в отношении двух противостоящих друг другу сил? Мир. Мир, в котором живут бок о бок хаос и порядок. Хаос – это природа, она дикая, необузданная, у нее свои правила, которые хочется понять, структурировать. Порядок же – это сам человек, пытающийся преобразовать хаос природы в нечто более понятное для него самого. А значит, «Двое в пространстве» – это скульптура о гармонии в мире, о сосуществовании двух противоположностей.

Вернемся к фигурам. То, что женщина олицетворяет здесь свободу творчества, а мужчина – строгий разум, можно увидеть еще и в их позах, в арках, которые обрамляют фигуры. Для дальнейшего рассуждения назовем фигуры «Скрипачка» (так, кстати, называют эту работу в народе) и «Ученый» (поскольку его атрибутом является книга как символ разума).

«Скрипачка» сидит более расслабленно, но с ровной осанкой; поза с выставленной вперед ногой, еще пара секунд на размышления – и она встанет, используя руку на сидении для того, чтобы оттолкнуться. Она не заключена в рамки, над ее головой – округлая высокая арка, позволяющая ей встать во весь рост и начать творить музыку. Перейдем к «Ученому» – он слегка ссутулился, руки держит на бедрах, не позволяя себе хоть мгновенного послабления. Его арка похожа на настоящие рамки, которые сдерживают его, словно сдерживая холодный рассудок от лишнего хаотичного подъема.

Искусствовед Андрей Ткаченко в своей статье, посвященной творчеству Алексея Хмелевского [7], отмечает, что главная идея данной работы – разобщенность людей в обществе, о чем красноречиво говорят фигуры, отвернутые друг от друга. Далее автор статьи также обращает внимание на разный язык тела двух фигур, аргументируя этим главенствующую роль женщины в современном обществе, что проявляется в полукруглой арке и более легкой на подъем позиции, тогда как мужчина зажат своей аркой. Скульптура была сделана в 1985 году, и главенствующая роль женщины в те годы вполне объяснима: в послевоенное время многие женщины оставались главами своих семейств, что накладывало на них определенные обязанности и эмоциональные роли, где слабости больше не было места, что сделало женщин сильнее. Сила эта начала подавлять мужчин, которые воспитывались новым поколением мам и бабушек, и по итогу роль его снизилась. Подобная концепция сохраняется до сих пор, что делает скульптуру актуальной и на данное время.

Последней рассмотренной нами работой будет скульптурная композиция А. П. Хмелевского «Экология» (1997), установленная перед главным входом в здание Центральной детской школы искусств. Фоном для скульптуры является цветочная клумба. Скульптура представляет собой две женские фигуры, сидящие на металлической конструкции спиной друг к другу. По сравнению с ранее рассмотренной работой Хмелевского, эта имеет размер гораздо меньший. Возможно, изначально эта работа была камерной, не предназначенной для большой улицы, в конце концов ее установил сам автор. Тема экологии [1], то есть взаимодействия организмов в окружающей среде, здесь выражена через две женские фигуры. По словам самого Алексея Хмелевского, в этой скульптуре он хотел отобразить Природу живую и Природу раненую, то есть ту, что пострадала от вмешательства человека. В целом образ природы именно как матери нередко находит свое отражение в изобразительном искусстве: мать сыра

земля в русских народных сказках, греческая богиня Деметра как воплощение плодородия и т. п.

Фигура, повернутая к школе, имеет аккуратный вид, напоминает античный образ. Легкая ткань платья, практически невесомого, украшение на лбу и прическа, схожая с прическами статуй греческих богинь. В одной руке удерживает подол платья, и, по словам некоторых местных жителей, на этой же руке раньше располагалась маленькая птичка. Поза открытая, выражает полное доверие и даже снисхождение: она смотрит на человека внизу, как добрая мать. Противоположной кажется другая женская фигура.

Все те же легкие складки платья, но теперь оно не аккуратно оседает на изящной фигуре, а выглядит рваным. Подол так же удерживается рукой, однако теперь не легонько, а как бы в страхе, что он упадет. Другая рука спрятана за голову, волосы будто подхватил ветер. Фигура передает чувства опасения и страха. Теперь ее опущенный вниз взгляд говорит не о снисхождении, а о том, как бы ее не тронули те, кому когда-то она предложила свою руку. Эта фигура повернута к клумбе, разглядеть ее полноценно можно, чуть отойдя от края клумбы.

Обе фигуры не касаются ногами своего постамента, они будто парят в воздухе, что вновь отсылает нас к нечеловеческой природе данного образа. Почему же скульптура «Экология» установлена напротив школы? Любой ребенок должен видеть, как его действия влияют на окружающую среду. Эта двуликая скульптура показывает подрастающему поколению, как важно помнить о доброте Природы и не злоупотреблять ей.

Итак, можно подвести итог, что тема стихии представлена в женских образах в городских скульптурах Кемерово. В целом скульпторы придерживаются одной концепции, согласно которой нечто большое и масштабное скрывается в облике женщины. Женский образ в скульптурах вбирает в себя силу стихии, часто первородной, необузданной. Женские изваяния красивы, но вместе с тем отражают скрытую силу и эмоции, через которые можно лучше понять то природное явление, которое эти скульптуры представляют.

## Литература

1. Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: <https://old.bigenc.ru/biology/text/4926964?ysclid=m1pxoe3m6a484535980> (дата обращения: 09.09.2024).
2. Виртуальный Русский Музей [Электронный ресурс]. – URL: [https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/sculpture/18\\_20/sk-422/index.php?ysclid=m1pxsuoivr209813958](https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/sculpture/18_20/sk-422/index.php?ysclid=m1pxsuoivr209813958) (дата обращения: 09.09.2024).

3. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.pushkinmuseum.art> (дата обращения: 09.09.2024).
4. Жукова Л. С. Инь и Ян [Электронный ресурс]. – URL: <https://arzamas.academy/micro/symbol/16?ysclid=m1pxj5g0eu459887575> (дата обращения: 09.09.2024).
5. Мастер XX века – Аристид Майоль [Электронный ресурс] // Любители искусства: журнал. – URL: <https://lovers-of-art.livejournal.com> (дата обращения: 10.09.2024).
6. Кун Н. А. Легенды и мифы Древней Греции. – Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1992. – 320 с.
7. Ткаченко А. В. Монументальные произведения в творчестве кузбасского скульптора А. П. Хмелевского в 70–80-х годах XX века [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/monumentalnye-proizvedeniya-v-tvorchestve-kuzbasskogo-skulptora-a-p-hmelevskogo-v-70-80-h-godah-hh-veka/viewer> (дата обращения: 10.09.2024).

УДК 75.046

### **ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В РОСПИСЯХ ЗНАМЕНСКОГО КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА ГОРОДА КЕМЕРОВО**

*Анциферова Полина Алексеевна*, студент 3-го курса кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры, преподаватель Детской школы искусств № 46 г. Кемерово (г. Кемерово, РФ). E-mail: [polina4365@mail.ru](mailto:polina4365@mail.ru)

*Алексеева Лариса Сергеевна*, кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры теологии и религиоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [alekslora@mail.ru](mailto:alekslora@mail.ru)

Монументальная живопись всегда являлась неотъемлемой частью христианского храма. Любая православная церковь будет содержать внутри себя целые главы Священного Писания. С самого зарождения христианства иконопись служила вспомогательным аспектом, освящая сюжеты для тех, кто не имел возможности прочитать Заветы Божии. Со времен

гонения на христиан до Торжества Православия апологетами сформирован иконописный канон, а также выстроена четкая система живописного оформления храма. Иконопись становится достаточно эмоциональным полноценным жанром искусства. На протяжении веков эсхатологические представления христиан вызывают особые эмоции, переживания и чувства. Соответственно, сюжет Страшного суда, в котором представляются элементы пришествия Христа и загробной жизни, является одним из выразительных и насыщенных сюжетов храмовых росписей. Общепринятое мнение говорит о том, что данный сюжет является одной из постоянных составных частей византийской системы храмовой росписи, иконописного канона. Однако далеко не во всех известных нам стенописях имеется изображение Страшного суда, либо же они отходят от канонического повествования.

Зачастую сюжет Судного дня располагается на западной стороне православного храма. В этом есть логика: когда человек входит во храм, он символически попадает в обитель Божью. Выходя из храма, он должен понимать, что житейские будни могут его захватить, но христианин должен помнить, что, отказавшись от каких-то мирских увлечений, в загробной жизни он может пребывать в райских кущах. Таким образом, сюжет Страшного суда напоминает о том, что следует задуматься о собственных грехах и их искуплении.

В данной статье представлен иконографический анализ композиции «Страшный суд» на примере росписи Знаменского кафедрального собора г. Кемерово.

**Ключевые слова:** христианство, православие, монументализм, храмовая живопись, иконопись, эсхатологический сюжет.

## **MODERN MURALS OF ORTHODOX CHURCHES ON THE EXAMPLE OF KEMEROVO ZNAMENSKY CATHEDRAL**

*Antsiferova Polina Alekseevna*, the 3rd year student, Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture, teacher at Children's Art School No. 46, Kemerovo (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: polina4365@mail.ru

*Alekseeva Larisa Sergeevna*, Candidate of Cultural Studies, Senior Lecturer, Department of Theology and Religious Studies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: alekslora@mail.ru

Monumental painting is always an integral part of a Christian church. Any Orthodox church will contain whole chapters of Holy Scripture within itself. From the very beginning of “Christianity” as a religion, iconography has served as an auxiliary aspect, thereby sanctifying subjects for those who did not have the opportunity to read the covenants of God. Since the time of the so-called “Persecution of Christians”, many things have gained a new kind of existence, for example, temples appear instead of catacombs. Painting also acquires a new character. Icon painting is becoming a full-fledged genre of art, quite emotional. Thus, the plot of “The Last Judgment” is one of the expressive and rich murals in temples. The generally accepted opinion suggests that this plot is one of the permanent components of the Byzantine temple painting system, which is called “canonical”. However, not all the wall paintings we know have an image of “The Last Judgment”, or it will depart from its canonical narratives.

The authors present an iconographic analysis of the composition “The Last Judgment” on the example of the painting of Kemerovo Znamensky Cathedral.

**Keywords:** Christianity, Orthodoxy, monumentalism, temple painting, icon painting, eschatological plot.

Иконопись привлекала и привлекает к себе внимание искусствоведов, художников и обывателей своей необычностью, загадочностью и возвышенностью. В частности, таким неповторимым и очаровательным явлением стала русская православная икона. Еще во времена Византии зарождается осознание смысла и функций иконописи в храмах. Позже данную традицию продолжают в Древней Руси. Искусство Византии и Древней Руси обладает рядом функций: дидактическая, символическая, сакрально-мистическая, литургическая и художественная [1]. Дидактическая функция дает почву для развития иллюстративного аспекта, образуя канонические схемы изображения Священного Писания, то есть выработки иконографического канона. Изображение должно выполнять не только художественную функцию, но и сакрально-мистическую, давая обывателю или прихожанину приблизиться к возвышенным образам. Каждый из аспектов, которыми наделен иконографический образ, работает только в соподчинении друг другу. Визуальный образ, изображенный художником, должен отражать сакрально-метафизическую сущность. Иконопись – это определенная знаковая система, которая так или иначе отражает смысл Священного Писания. Главная задача художника-иконописца – при

помощи символов донести до простого обывателя тот или иной сюжет, прописанный в Заветах Божьих.

Мотивы Судного дня также используются в художественных, литературных, музыкальных произведениях, кинофильмах и театральных постановках и т. д. в качестве основы для творчества. Исследование этих произведений поможет проникнуть в глубинные аспекты человеческого существования, этики и морали и изучить различные точки зрения. Таким образом, изучение композиции Страшного суда остается актуальным и интересным для различных областей знания и искусства и представляет собой важный объект анализа и исследования.

Целью нашей статьи является исследование сюжета росписи «Страшный суд» в пространстве Знаменского собора города Кемерово. Для выполнения поставленной цели мы изучили, как этот сюжет представлен в Священном Писании, а также выполнили искусствоведческий анализ отдельных фрагментов росписи.

Подбор литературы можно разделить на две категории: научные исследования и священные тексты.

Изучение научных текстов проводилось по критерию отсылки на содержание Библии. Например, работа В. В. Бычкова «2000 лет христианской культуры» затрагивает становление православия на Руси со времен распространения византийской культуры. Автор проводит некую «красную нить» всего периода образования христианского сообщества в Древней Руси: как видоизменялись те или иные византийские традиции, подчиняясь русскому менталитету [10]. Также в исследовании задействован труд Ю. Г. Боброва «Малая история культуры» [1]. Данный источник предназначен для студентов-реставраторов, которые сталкиваются с многообразием образов в православной культуре. Ю. Г. Бобров дает систематизацию изображений в храмовом пространстве, рассматривает предпосылки символизма в монументальных произведениях.

Священное Писание (Ветхий и Новый Заветы, Апокалипсис) и другие святоотеческие труды являются обязательным аспектом, так как на основе священных текстов строится образ сюжета, который изображают художники-иконописцы.

Изучение иконописного сюжета «Страшный суд» остается актуальным до сегодняшнего дня из-за своей давней истории развития, сложного сюжета и многочисленных интерпретаций. Эсхатологические представления присутствуют в различных религиях и культурах и являются одной из важнейших тем в исследованиях религиозной философии и культуроло-

гии. Поэтому изучение самого сюжета помогает понять различные аспекты веры, морали, справедливости и беспокойства за совершение тех или иных поступков при жизни земной.

Одной из главных проблем изучения сюжета и темы Страшного суда являются различия в их интерпретации в различных источниках, например в Ветхом и Новом заветах. Описания данного сюжета могут различаться в зависимости от религиозной традиции, школы или конкретного повествователя. Также к проблематике изучения можно отнести моральные и этические аспекты. Некоторые видят в данном сюжете божественное наказание за грехи, другие – возможность для исправления своих поступков и достижения спасения. Различные точки зрения на соотношение милосердия и справедливости Бога также становятся предметом обсуждения. Как и многие другие сюжеты из Священного Писания, сюжет Страшного суда имеет глубокие корни в культуре и истории религиозного сообщества, поэтому его изучение позволяет лучше понять культурные традиции и ценности, которые легли в его основу.

Если обратиться к Священному Писанию, мы сможем понять, что привычное название «Страшный суд» не сразу проникает в обиход церковно-служебных текстов. Но упоминание самого образа «Суда» и представлений о том, как он случится, можно встретить в книгах ветхозаветных пророков и в апокрифических текстах. Например, апокалиптический текст присутствует в ветхозаветной Книге Еноха: «...И я взглянул и увидел в нем возвышенный престол; его вид был, как иней, и вокруг него было как бы блистающее солнце и херувимские голоса. И из-под великого престола выходили реки пылающего огня, так что нельзя было смотреть на него. И Тот, Кто велик во славе, сидел на нем; одежда Его была блестящее, чем само солнце, и белее чистого снега. Ни ангел не мог вступить сюда, ни смертный созерцать вид лица самого Славного и Величественного. Пламень пылающего огня был вокруг Него...» [6]. Ранний образ Апокалипсиса также встречается в Книге пророка Даниила: «И многие из спящих в прахе земли пробудятся, одни для жизни вечной, другие на вечное поругание и посрамление. И разумные будут сиять, как светила на тверди, и обратившие многих к правде – как звезды, вовеки, навсегда... А ты иди к твоему концу и упокоишься, и восстанешь для получения твоего жребия в конце дней» [7]. Также формированию образа сопутствует Евангелие от Матфея: «Когда же придет Сын Человеческий во славе Своей и все святые Ангелы с Ним, тогда сядет на престоле славы Своей, и соберутся пред Ним все народы; и отделит одних от других, как пастырь

отделяет овец от козлов; и поставит овец по правую Свою сторону, а козлов – по левую» [3]. По праву можно считать, что тот образ, который мы можем встретить в православном христианском храме, наследует тексты из Нового Завета, написанные Иоанном Богословом: «И я увидел великий белый престол и Сидящего на нем, от лица которого бежали земля и небо, и места не было им. Я увидел мертвых, великих и малых, стоящих перед престолом. И книги были раскрыты, и другая книга была раскрыта, которая есть книга жизни. И были судимы мертвые, согласно написанному в книгах, по делам своим» [9].

Согласно христианскому учению, Страшный суд предварят гонения на верующих, распространение ложных религиозных учений, торжество греха в обществе, войны, бедствия, природные катаклизмы и пр. Непосредственно перед Страшным судом произойдет воскресение мертвых и сошествие с неба Иисуса Христа в сопровождении ангелов и святых. Несмотря на множество предсказаний, пришествие Христа станет для большинства людей внезапным. На суд предстанут все без исключения люди – и христиане, и язычники, и неверующие. Нехристиане будут судимы в соответствии с законом совести и естественным нравственным законом. Предстанут на суд и падшие ангелы. По учению православной Церкви, Страшный суд нужен не Богу, который все знает, а людям для осознания их нравственного состояния. После суда человечество будет разделено на праведников, наследующих вечное блаженство с Богом, и грешников, вместе с дьяволом и падшими духами обреченных на вечное страдание, связанное с лишением общения с Богом. Затем наступит вечное Царство Божие.

На основании вышесказанного можно отметить, что изучение иконописных сюжетов важно. Проблематика составляет многогранный и междисциплинарный аспект, который также требует систематизации.

Настенная живопись занимает отдельное место в храмовом пространстве. Еще во времена Средневековья складывается определенный канон по распределению росписей в храме. Изображения на стенах нельзя рассматривать, как случайный набор библейских сюжетов. Православные фрески представляют из себя модель Вселенной, являясь одной монументальной композицией, которая отражает замысел Божий. Основные принципы росписи православного храма сформировались к IX веку, с тех времен набор сюжетов и иконографических схем остался неизменным. Если искусство и богословие развивается и сегодня, то основные элементы монументальной храмовой живописи не изменяются.

Изображения в храме располагаются в соответствии с иерархией сакральных пространств, которая строится сверху вниз, от небес к земле. Эти символические зоны отделяются друг от друга орнаментальными поясами или линиями разгранок. Православный храм всегда ориентирован по сторонам света. Восточная стена алтарной части символизирует собой Горнее место – место пребывания Христа. От посторонних эта сакральная часть храма скрыта за иконостасом. В алтаре находится престол, где происходит главная часть литургии – таинство пресуществления хлеба и вина в Тело и Кровь Христовы, которыми причащаются христиане. По сторонам от центральной части алтаря располагаются вспомогательные помещения – жертвенник и диаконник. На северной и южной стенах представлены евангельские события и чудеса. Небо, или же купольно-потолочная часть храма, является одной из самых значимых частей для изображения сюжетов Священного Писания. Зона евангельских событий относится также к одной из значимых частей, после небосвода, по степени сакральности. В зоне перехода от куполов к сводам (трюмпы, паруса), самих сводах и верхних частях стен располагаются события евангельской истории. Нижние зоны интерьера храма представляют земной мир. Обычно здесь помещаются изображения святых, и в эту же зону попадает человек, находящийся в храме. Самый нижний ярус фресок – это так называемые полотенца, декоративные изображения драгоценных тканей. В византийских храмах эти зоны облицовывались мрамором, либо на них изображались декоративные завесы. Они присутствуют в нижней части росписей многих русских соборов.

Рассмотрим стену с изображением сюжета Страшного суда. Так, западная часть православного храма часто бывает занята пророческой композицией «Страшный суд». На этой фреске верующие видят момент второго пришествия Христа и Его суда над миром. Художественные сюжеты эсхатологических представлений берут свое начало с катакомбного периода христианства, а к VIII веку эти эпизоды представляли собой единую композицию, которую вместе с православием переняла Русь.

По своей композиции «Страшный суд» включает в себя множество действующих лиц, как положительных, так и отрицательных, здесь же представлены ад и рай. Рассмотрим живопись Страшного суда на примере главного храма Кузбасса – Знаменского кафедрального собора.

Внутреннее убранство Знаменского кафедрального собора является постоянной заботой настоятеля и прихода. Фресковая роспись стен ведется в соборе частями. История росписи Знаменского кафедрального собора

многогранна. Так, в 1993–1994 годах в Георгиевском храме проводилась роспись стен группой художников во главе с выпускником Строгановского художественного училища А. С. Работновым. Он продолжал руководить и росписью собора по 2004 год. Сюжетами жития преподобного Серафима Саровского была расписана и трапезная собора. С 2007 года росписью собора занимаются томские художники из ТРОО «Союз монументалистов, скульпторов, дизайнеров» под руководством А. М. Крюка по технологии, позволяющей смывать осаждающуюся копоть. Реставрационные работы проводились Иконописной мастерской, действующей при Кемеровской Епархии Русской Православной Церкви [2].

Сюжет Апокалипсиса появляется в храмовом пространстве в период с 2005 по 2007 годы. Разработкой программы и ее воплощения занимались приглашенные томские иконописцы из ТРОО «Союз монументалистов, скульпторов, дизайнеров». Объединение художников работает в сербско-византийских традициях: особенности сложившихся в ту эпоху канонов отслеживаются по цветовому решению, пластичности фигур и общей композиции. Также сюда относятся фоны глубокого синего или голубого цветов, использование грубых ступенчатых градиентов и орнаментального сопровождения. Эти традиции видны при рассмотрении внутреннего убранства Знаменского кафедрального собора, например, орнамента мерцающих звезд в мандорлах во всех росписях.

Техническая составляющая тоже была подстроена под особенности храма. Материалы использовались абсолютно разные: эмали, акриловые красители и темперные краски. А после просушки роспись закрепились воском, что позволило ей сохранить свой исходный вид по сей день. Новшество, введенное приглашенными художниками, – это золочение нимбов (покрытие поталью, сусальным золотом). У томских иконописцев более техничный подход к росписи храма, нежели у А. С. Работнова, который писал вручную. Художники использовали трафареты, это проследивается в однотипности фигур, например в изображении серафимов. Для них создавался трафарет, и по нему уже выбивались образы ангельского чина.

Иконография «Страшный суд» в некотором отходит от своего составленного представления, так как пространство, отведенное ей на западной стене, достаточно ограничено. По сложившимся канонам, сюжет Апокалипсиса должен полностью занимать западную стену, но из-за особой планировки Знаменского собора изображение расположено только на нижней ее части, в зоне придела. Это создало дополнительные трудности

для художников-иконописцев из ТРОО «Союз монументалистов, скульпторов, дизайнеров». В частности, об этом говорит то, что они объединяли некоторые отдельные части в сюжете в единое изображение: «Земля и вода отдают своих мертвецов», трубящие ангелы, что предшествовали началу Апокалипсиса, которые также могут быть четырьмя Великими Архангелами: Михаилом, Гавриилом, Рафаэлем и Уриэлем.

Если ориентироваться на каноническое повествование данного иконописного сюжета, то в самой верхней части должен размещаться Бог-Отец или же символы, отражающие Саваофа и Царствие Небесное, но в росписи Знаменского собора эта часть повествования отсутствует. Начальная точка, за которую можно ухватиться, – изображение Христа Спасителя в белых одеждах, восседающего на престолах. Данный цвет одеяния символизирует победу над грехом и смертью. Иисус находится в сине-красной мандроле. По правую и левую стороны от него расположены двенадцать апостолов, за спинами которых стоят ангелы. У каждого из учеников Иисуса Христа в руках находится книга-кодекс с инициалами их имен. Подле ног Спасителя находятся праотцы человечества – Адам и Ева в коленопреклоненной позе. Первого в пяту жалит змий мытарств, что символизирует первородный грех, на который соблазнились первые люди. Тело змея опоясывают грехи. В росписи Знаменского собора изображены не все прегрешения, а только выбранные художниками-иконописцами. Хвост змия тянется из гиены огненной – символа ада.

Так же интересная деталь, введенная томскими иконописцами в рассматриваемую нами композицию, – изображение полотна, возлежащего на Этимасии. По каноническому решению, оно должно быть девственно-белого цвета, но в изображении Страшного суда в пространстве собора ткань красно-багряного оттенка. Данную деталь также можно отнести к сербско-византийской традиции – порфирородный (багряно-родный цвет) [8], что, в свою очередь, подчеркивает власть и решимость в суде Сына Божьего. Под Этимасией расположен постамент, на котором стоит сосуд, символизирующий веру. Иногда данная деталь используется в орнаментальном решении храмового пространства, например на колоннах. Также этот сосуд может считаться символом Евхаристии.

В целом роспись Знаменского кафедрального собора транслирует русско-византийские традиции. Этот стиль характеризуется использованием крестово-купольного плана, массивных стен и маленьких окон, а также декоративных элементов в виде орнаментов и мозаик. Росписи собора выполнены с использованием различных техник, включая фреску

и мозаику. Они представляют собой уникальное произведение искусства, которое отражает богатую историю и культуру Русской Православной Церкви.

Подводя итог, можно отметить, что росписи, выполненные в традиционном для православного искусства стиле, отличаются своеобразной цветовой гаммой, детальной проработкой образов и глубоким символическим содержанием. Синкретизм стилей дал начало чему-то новому, сохраняя наследие предков, что приветствуется в современной монументальной храмовой живописи. Росписи кемеровского собора коррелируют с историей православной церкви, Сибири и Кузбасса. Многие сюжеты связаны с жизнью и деятельностью святых, с распространением христианской веры, историей освоения Сибири и развития угольной промышленности региона.

Изучение региональной монументальной живописи на конкретном примере позволяет проанализировать влияние этого вида искусства на архитектурную среду, местную культуру и историю. Росписи Знаменского кафедрального собора являются ценным культурным и историческим памятником, отражающим духовную жизнь и развитие региона. Они демонстрируют связь между сложившимися традициями и новаторскими идеями в современной живописи Русской Православной Церкви.

### Литература

1. Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. – 1-е изд. – СПб.: Мифрил, 1995. – 256 с.
2. Вехи истории. Летопись полная [Электронный ресурс] // Знаменский кафедральный собор. Кемерово. – URL: <https://zsoborkem.serkov.ru/letopis-polnaya/> (дата обращения: 24.08.2024).
3. Евангелие от Матфея. Новый Завет. Азбука Веры [Электронный ресурс]. – URL: <https://azbyka.ru/biblia/?Mt.25&r> (дата обращения: 24.04.2024).
4. Игорь Александрович Кремлёв. Интервью с руководителем иконописной мастерской при Кемеровской Епархии. 22.04.2024 г.: вела П. А. Анциферова // Личный архив П. А. Анциферовой.
5. Исход, главы 32-33. Ветхий завет. Азбука Веры [Электронный ресурс]. – URL: <https://azbyka.ru/biblia/?Ex. 32-33> (дата обращения: 24.04.2024).
6. Книга Еноха. Историко-критическое исследование. Русский перевод. Азбука Веры [Электронный ресурс]. – URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Aleksandr\\_Smirnov/kniga-enoha/](https://azbyka.ru/otechnik/Aleksandr_Smirnov/kniga-enoha/) (дата обращения: 24.04.2024).

7. Книга пророка Даниила. Ветхий Завет. Азбука Веры [Электронный ресурс]. – URL: <https://azbyka.ru/biblia/?Dan.1&r> (дата обращения: 24.04.2024).
8. Словарь иностранных слов (Чудинов А. Н., 1910) // Наука. Творчество. Величие [Электронный ресурс]. – URL: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/foreign-words-chudinov/index.htm> (дата обращения: 24.04.2024).
9. Текст Апокалипсиса. Откровение Иоанна Богослова. Об эсхатологии без эсхатофобии. Азбука Веры [Электронный ресурс]. – URL: <https://azbyka.ru/apokalipsis/otkrovenie-svyatogo-ioanna-bogoslova-apokalipsis/> (дата обращения: 24.04.2024).
10. 2000 лет христианской культуры sub specie aethetica / В. Бычков. – М.; СПб.: Университет. кн., 1999 (Российские Пропилеи). – Т. 1: Раннее христианство. Византия. – 1999. – 575 с.

УДК 7.067

## **ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ В АБСТРАКТНОМ ТВОРЧЕСТВЕ С. М. ОДИНЦОВА**

*Корнева Виктория Алексеевна*, студент 3-го курса кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [cornevika@yandex.ru](mailto:cornevika@yandex.ru)

Статья посвящена исследованию эволюции женского образа в абстрактном наследии кемеровского художника-монументалиста и графика Сергея Михайловича Одинцова. Представлен анализ художественных приемов, использованных при создании абстрактного образа. В публикации освещена проблема принятия региональной абстракции в национальном художественном поле. Было уделено внимание монументально-декоративному творчеству художника. Опыт работы с витражами оказал влияние на живописное и графическое наследие художника. Представлен образно-стилистический анализ картин, составляющих творческий путь С. М. Одинцова в прочтении образа женщины. Сделан вывод об особенностях уникального языка абстракции в художественном наследии мастера.

**Ключевые слова:** абстрактная живопись, образ женщины, позднесоветское искусство, искусство Кузбасса.

## THE EVOLUTION OF FEMALE IMAGE IN ABSTRACT CREATIVITY OF S.M. ODINTSOV

*Korneva Victoria Alekseevna*, the 3rd year student, Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: [cornevika@yandex.ru](mailto:cornevika@yandex.ru)

The article studies the evolution of female image in the abstract heritage of Sergei Mikhailovich Odintsov, the Kemerovo muralist and graphic artist. The author presents an analysis of the artistic techniques used to create an abstract image. The study highlights the problem of adopting regional abstraction for the national artistic field. Also, the author, pays attention to the monumental and decorative work of the artist. The experience of working with stained glass windows influenced the artist's pictorial and graphic heritage. Moreover, the article presents an imaginative and stylistic analysis of the paintings, which constitute the creative way of S.M. Odintsov for interpreting the female image. The author concludes about the features of the unique language of abstraction in the artistic heritage of the master.

**Keywords:** abstract painting, the image of a woman, late Soviet art, Kuzbass art.

Советское абстрактное искусство явилось неким протестом соцреалистическому политическому натиску со стороны прогосударственного заказа. Подобная практика обобщения и универсализации авторства произведений искусства отталкивала художников. Также вездесущая стигматизация особенностей художественного высказывания налагала особый отпечаток на творчество советских мастеров. Нон-фигуративное искусство зачастую сталкивалось с массовым непониманием даже на столичных выставках страны. Обобщение основного предмета изображения стало камнем преткновения в советской живописной традиции. Так, беспредметное искусство позднесоветского периода стало скорее каналом для выхода творческой энергии и уникального художественного метода. Особенно в данном ремесле себя показали региональные художники, формировавшие одновременно самобытную и в то же время отталкивающую идентичность. В качестве примера можно взять сибирскую неоархаику, опирающуюся на достаточно объектную символику, но имеющую в своем определении и абстрактные корни. Особенностью регионального языка абстракции является его камерность и уникальность интерпретации. Од-

ним из представителей беспредметной живописи является С. М. Одинцов. Художник известен в первую очередь своим монументально-декоративным творчеством. Мастер много лет работал со стеклом и создал немало действительно искусных витражей для Кемерово. Специфика создания изделий из стекла предполагает ориентацию на объект изображения. Именно поэтому монументальное творчество С. М. Одинцова действительно имеет некий реалистический базис с элементами советского соцреализма. Однако живописное наследие мастера после его смерти не было обнародовано, поэтому трудно говорить об общественных настроениях на предмет данных работ.

Таким образом, целью данной статьи является внедрение живописных абстрактных работ авторства С. М. Одинцова в научный оборот. К числу задач относится, во-первых, анализ биографии художника и его творческого почерка в контексте биографического и культурно-исторического метода. Во-вторых, образно-стилистический анализ работ художника в контексте формирования абстрактных течений позднесоветского периода.

Источниковую базу исследования составили различные научные работы, связанные с региональным абстрактным искусством. Так, многочисленные статьи Н. С. Поповой внесли огромный вклад в формирование исследовательского базиса данной публикации. Например, в научной работе «Особенности художественного высказывания в сибирском абстракционизме конца XX века» [7] автор акцентирует внимание на возможности единовременного параллельного существования художественных направлений реализма и абстракционизма вне контекста их субстанционального противоречия. Данную тему продолжает статья Н. С. Поповой «К вопросу о смыслах “прочтения” позднесоветской абстрактной живописи» [5], где автор уделяет внимание именно характерным принципам и приемам, используемым в беспредметной живописи позднесоветского периода. В публикации «Место регионального абстракционизма в истории мирового нон-фигуративизма» [6] того же автора исследуются характеристики известного художественного направления в контексте мировой исторической практики. Большой вклад в исследование внесла работа Т. С. Кравцовой «Абстрактная живопись начала XX века с точки зрения сущностных характеристик классического искусства». В данной статье автор уделяет внимание именно сущностным критериям абстрактной живописи [3]. Труд И. В. Глазова «Особенности формирования образа нового человека в советской живописи» [2] актуализирует вопрос о тематиче-

ском искусстве в период 30–40-х годов XX века. Тему локальной идентичности поднимает Л. Р. Мурина в своей работе «Как современные сибирские художники работают с локальной историей» [4]. Автор статьи анализирует работы провинциальных художников в контексте обращения к историческому базису региона. Исследование С. А. Басмановой «Эстетика русского футуризма как синтез литературы и живописи» актуализирует тему синкретизма в искусстве на примере творчества русских футуристов [1]. Завершает обзор используемой литературы работа М. С. Сычевой «Проблема движения в живописи русского футуризма» [8]. В статье представлен краткий экскурс в историю футуристического направления, а также анализ живописных техник, позволяющих создавать динамичное изображение.

Сергей Михайлович Одинцов родился 18 июня 1950 года в городе Струнино Владимирской области в семье рабочих. В 1967 году художник окончил 9 классов школы и поступил в Абрамцевское художественно-промышленное училище в городе Хотьково Московской области (1967–1970). До 1973 года работал художником-оформителем в городе Александров Владимирской области (1972–1973). Чуть позже, в 1973 году мастер поступил в РГХПУ им. С. Г. Строганова и учился по специальности декоративно-прикладное искусство (художественное стекло) (1973–1979). После выпуска работал в кемеровских художественно-промышленных мастерских художником-монументалистом. Начиная со студенческих лет С. М. Одинцов участвовал в различных художественных выставках. С 1986 года являлся членом Союза художников СССР. После переезда в Кемерово художник занимается оформлением Областного театра драмы. Одним из его первых витражей являются аллегорическая композиция «Театр» (1980–1981), витраж в «Доме актера» (1983), а также декоративная композиция «Древо познания» (1982–1984) для Кемеровского государственного университета. Художник действительно успешно реализовал немало государственных и частных заказов, связанных с художественным стеклом. Однако его живописное и графическое наследие все время оставалось за кадром, за исключением редких портретов, представленных на областных и зональных выставках. Так, живописные работы С. М. Одинцова представляются чем-то действительно личным и камерным для самого художника.

Данная публикация посвящена достаточно объемному пласту творчества художника – абстрактной живописи. В сущности, своеобразие языка абстракции у С. М. Одинцова берет свое начало именно в витраж-

ном искусстве. Художник в своих живописных и графических работах мыслит достаточно абстрактными категориями. Также можно упомянуть и типичную для мастера ориентацию на некую объектность, геометризацию. Данный факт также связан с прикладным образованием мастера. Зачастую полотна являются завершенным эскизом к определенному витражу. Можно обратиться к замысловатому геометритизированному полотну (см. Прил., рис. 1). В данном случае можно видеть прямоугольную композицию, в которую вписан овал светлого цвета, в котором в свою очередь расположился основной предмет изображения. Центральным объектом является некая многофигурная композиция, чем-то напоминающая аппликацию. Сущность аппликации в декоративно-прикладном искусстве заключается именно в соединении деталей из различных материалов и фактур в контексте создания чего-то цельного и гармоничного. В своей картине С. М. Одинцов прорабатывает каждый элемент многофигурной композиции таким способом, чтобы создать подобие этой самой различности «фактур». Так, в центре угадывается обобщенный женский силуэт. Предполагаемое платье женщины окрашено в светло-розовый оттенок, постепенно переходящий в желтый с помощью цветовой растяжки. Живописная техника позволяет создавать некие пастозные следы: на одеянии женщины видны вертикальные полосы, визуально вытягивающие фигуру. Вокруг женской головы очерчен нимб, половина которого представляет собой обобщенные волнистые локоны темного каштанового оттенка. Подобная интерпретация нимба завершается по центральной оси символом, напоминающим православный крест. За спиной женщины представлены прямоугольные фигуры, орнаментированные контрастными полосами, визуально напоминающие линии, формирующие модель пространства и времени. Справа представлены подобные фигуры, однако появляется другая контрастная деталь. От яркого желтого пятна, контекстуально напоминающего сердцевину, отходят некие каналы, питающие все вокруг. Вся композиция находится будто бы в яйце, в некоем пространственном вакууме. Таким образом художник акцентирует внимание именно на обособленности данной композиции от окружающего мира, находящегося за рамками картины. В сущности, картина С. М. Одинцова чем-то напоминает полотно Н. К. Рериха «Матерь Мира». Вероятно, подобная интерпретация может означать некое ортодоксальное переосмысление рериховской Матери, так как творчество Н. К. Рериха непосредственно связано с теософским учением.

Визуальным продолжением данной картины является следующее полотно, выполненное в более пастозной технике (см. Прил., рис. 2). Про-

изведение повторяет композиционное решение предыдущего полотна. В данном случае основной представлена прямоугольная, ближе к квадратной, композиция, в которую вписан круг, задевающий по касательной только верхнюю и нижнюю стороны. В отличие от предыдущей картины, в данной фигурирует именно окружность, а не подобие овала. Окружность расположена симметрично относительно прямоугольника. Стоит уделить внимание определенному визуальному рефрену, часто встречающемуся в абстрактной живописи С. М. Одинцова. Таким повторяющимся паттерном выступает уже упомянутая женская фигура. Обнаженный женский силуэт в различных модификациях проходит красной нитью через все творчество мастера, в том числе и в контексте работы с художественным стеклом. Можно предположить, что подобная фиксация основана на некоем образе юности, свободы и чистой красоты, восходящем к ренессансным и эллинистическим мотивам. Однако стоит отметить, что изображение женского тела в большинстве своем весьма обобщенное. Обращаясь к предыдущему аналитическому опыту, можно говорить о том, что подобное изображение восходит к образу матери. Не исключено, что именно бессознательные установки художника диктовали ему сюжеты его живописных полотен. Так, через образ великой «Матери Мира» мастер интерпретировал и синтезировал значение фигуры собственной матери в его жизни и природное влечение к женщине. Возвращаясь к анализу картины, стоит упомянуть и темный колорит произведения. Типичные для одинцовской абстракции тяжелые бордовые и бурые цвета создают напряженную атмосферу. Позади женской фигуры, которая расположена ближе к левому краю окружности, можно видеть жанровые признаки пейзажа. Отчетливо видны линия горизонта, диск солнца и даже облака. Однако задний план больше напоминает жерло вулкана. Круглая композиция также может отсылать к подобному сюжету, однако перспективные искажения вулканических залежей говорят об обратном. Необходимо обратить внимание на тень от женского силуэта, которая действительно заметна лишь при детальной работе с картиной. Обобщая вышеописанный опыт, можно опять же говорить о том, что одинцовская «Мать» как будто всегда находится рядом. Она наблюдает и руководит всем сущим как бы из тени. С. М. Одинцов воплотил в своей объектной абстракции беспредметное понятие божественной энергии через архетипический образ матери.

В процессе движения по линии творчества художника можно выявить некую тенденцию к постепенному переходу к объектности и реали-

стическим чертам. Так, одной из следующих работ является также изображение женщины, сидящей на стуле (см. Прил., рис. 3). Обнаженное тело девушки занимает практически все композиционное пространство. Стоит отметить, что в данном случае художник обозначил, хоть и достаточно обобщенно, индивидуальные черты лица девушки. Данная деталь также отсылает зрителя к более реалистическим тенденциям в творчестве художника. Работа относится к графическому наследию С. М. Одинцова, ведь она выполнена восковыми карандашами. Конечности и туловище выполнены достаточно типизированно, без наличия уточняющих деталей. Другими словами, при построении формы художник оперирует некими композиционными универсалиями. Из пространства белого листа бумаги мастер «выковал» незамысловатую, но достаточно мягкую и вместе с тем несколько неестественную форму тела. Подобным методом «крупных мазков» исполнена и обобщенная светотеневая моделировка фигуры. Художник выделил желтым цветом бликующие части тела. В отличие от предыдущих работ, в данном полотне нет той самой нарочитой геометризации, угловатости. Из подобного подхода вытекает и вездесущая симметрия, которой в данном случае нет. Художник использует условные и наивные формы, смещая при этом композиционный центр. Таким приемом мастер создает достаточно расслабленную атмосферу. Помимо этого, индивидуализация черт лица и мимики, а также наличие стула позволяет предполагать о том, что данная картина писалась с натуры. В данном случае изображена земная женщина, с мягкими, несколько ассиметричными формами, в отличие от прошлой пары полотен, где образ женщины у С. М. Одинцова восходит к практически божественному лику.

Следующей ипостасью женского образа является изображение эллинистического идеала, который проходит красной нитью через все творчество художника (см. Прил., рис. 4). Полотно представляет собой изображение силуэта женщины, стоящей в профиль. На первый взгляд, облик напоминает древнегреческую кариатиду. Над головой девушки расположено некое белое пятно, контекстуально напоминающее антаблемент. Даже в таких деталях С. М. Одинцов обращается именно к языку абстракции. Работая пятнами и используя принцип «цвета в форме», художник оперирует условными элементами, синтез которых создает полнокровный художественный образ. Подобно предыдущему художественному опыту, мастер обращается к созданию определенного рода фактур. Так, плотной темной охрой выписаны лицо и руки девушки, синим пастозным мазком

обозначены волосы. Художник использует условные грубые линии для обозначения важных визуальных элементов. Ощущение драпировки, свойственной древнегреческим кариатидам, создает именно фактура волос и несколько линий, обрамляющих силуэт по контуру. Важным смысловым элементом является греческий профиль девушки. В отличие от предыдущей картины, в данном случае черты лица являются лишь символом для создания конкретного художественного образа. Сочетание охристого и плотного синего цвета выдают в творчестве С. М. Одинцова некие постэкспрессионистические мотивы.

В качестве продолжения темы экспрессии в изображении женского образа выступает следующая картина (см. Прил., рис. 5). Данная работа является одной из менее типизированных в контексте художественного наследия мастера. Полотно в такой степени отлично от остальных работ, что создается впечатление некоего влияния западноевропейской живописной традиции или явного цитирования конкретного художника-экспрессиониста. Действительно, картина по своему композиционному решению и колористической гамме напоминает один из многочисленных портретов Сильвет Давид – музы художника-экспрессиониста Пабло Пикассо. В своем полотне С. М. Одинцов косвенно обращается к традиции кубизма. Художник также использует условные формы, отсылающие к искусству примитивизма, а также внедряет в композиционное пространство геометризированные элементы. Однако, в отличие от вышеописанных ранних работ, мастер применяет элементы геометрии именно в построении окружающего фигуру пространства, а не самого женского силуэта. В центре, с небольшим смещением влево расположена вытянутая и угловатая фигура сидящей женщины. Изображение черт лица достаточно условно. Лицо обрамляет копна волос синего цвета, постепенно перетекающая в длинное одеяние того же цвета. Задний фон поделен на угловатые сектора, композиционное расположение которых формирует некую пространственную глубину. Около женской фигуры слева расположен кустарник, исполненный в примитивной манере. Стоит отметить, что куст также смещен чуть влево, что добавляет некой асимметрии в пространство полотна. Правая часть картины исполнена в оранжевых и охристых оттенках. На заднем фоне можно заметить очерченный силуэт проходящего мимо человека. Подобный прием развеивает флер некой камерности и сокровенности момента. Стоит обратить внимание на то, как С. М. Одинцов адаптирует традицию экспрессионизма. Подобно Пикассо, художник разделяет женскую фигуру на два контрастных асимметричных сектора: бе-

лый и синий (в случае Пикассо – голубой). Согласно оригинальным представлениям о кубизме, Пикассо изображает трехмерный образ с помощью совмещения нескольких плоскостей воедино. Однако С. М. Одинцов использует данный прием только применительно к заднему фону и пространственному решению. Также необходимо обратить внимание и на цветовую гамму обеих картин. У Пикассо преобладают чистые цвета: зеленый, красный, желтый, синий, белый. У С. М. Одинцова можно заметить более сложные по колористическому решению оттенки: глубокий синий, разные оттенки оранжевого, голубой, темно-зеленый и другие. Несмотря на обилие синего цвета в картине, одинцовское полотно насыщено более теплым колоритом, чем портрет Сильвет Давид.

Последняя картина, которой бы хотелось уделить внимание в рамках исследования эволюции женского образа в абстрактном творчестве С. М. Одинцова, это полотно, исполненное в околореалистической традиции (см. Прил., рис. 6). Данная картина более масштабна и фундаментальна по своему исполнению, чем все предыдущие. Можно видеть многоуровневую и многоплановую композицию, представляющую собой синтез абстрактной и реалистической традиций. Также художник использует живописную технику, близкую к сфумато. Человеческие силуэты оказываются более очерчены и близки к документальному изображению, однако остаются исполненными в мягкой расплывчатой моделировке. На первом плане, ближе к левому краю художник изобразил золотую лестницу, ведущую к арке, которая метафорически обозначает двери, ведущие на выход из рая. Обнаженная девушка, поднимающаяся по ступеням, изображена со спины. Красное яблоко в ее руках говорит о том, что художник, вероятнее всего, изобразил образ изгнанной Евы. Об этом сигнализирует и изображение красного дерева справа от лестницы. В правом нижнем углу, будто бы на отдельном острове изображена мужская фигура, полыхающая в языках пламени. Можно предположить, что таким образом художник изобразил Адама. Стоит отметить, что фигура Адама в несколько раз меньше, чем фигура Евы, также персонажи композиционно расположены в совершенно разных местах картины. Также на переднем плане полупрозрачно выписаны три портретных изображения. Мужчина и женщина показаны с закрытыми глазами и выражениями лица, полными скорби и сожаления. Можно предположить, что так художник изобразил небесного отца и мать. Однако третьим персонажем выступает молодой мужчина уже с открытыми глазами и спокойным выражением лица. В чертах лица угадывается автопортрет самого художника. Вполне веро-

ятно, что в изображении матери и отца мастер заложил образ собственных родителей. С. М. Одинцов будто бы сам становится свидетелем следствия великого грехопадения Адама и Евы. На заднем плане, за аркой можно видеть подобие ада. Темно-серые и графитовые цвета в сочетании с ярко оранжевым создают образ вулканического жерла. Также сзади виднеется линия горизонта: темные хребты гор, за которыми едва теплится солнечный свет. С. М. Одинцов в своей картине изобразил известный библейский сюжет через призму самобытного авторского прочтения. Художник создал многослойную композицию, в которой объединил собственные представления о библейском мифе и внедрил элементы так называемой земной жизни. Удивительно мрачная и в то же время эфемерная атмосфера создает особый образ ветхозаветного таинства.

Таким образом, абстракция в исполнении кемеровского художника-монументалиста С. М. Одинцова открывает новые возможности для понимания и прочтения художественного языка мастера. Подобные абстрактные работы являлись личным интимным наследием художника. Вероятно, С. М. Одинцов лелеял и рефлексировал полотна, связанные с образом женщины. Язык абстракции у С. М. Одинцова достаточно специфический, с явной ориентацией на геометризацию. Данный факт непосредственно связан с основной прикладной сферой деятельности мастера – работой с художественным стеклом. Ранние абстрактные работы отличаются условностью форм и фокусом на глубокую герменевтику. Цветовая гамма отличается некой мрачностью и излишней камерностью, что отсылает зрителя к экзистенциальному личностному пафосу картин. Образ женщины в ранних интерпретациях заключен в образе Матери, покровительницы всего сущего. Идея великой Матери Мира, возможно, была эксплуатирована под влиянием творчества Н. К. Рериха и теологической философской идеи. Геометризация и явная ориентация на объектность косвенно отсылают к традиции кубизма, однако в особенной авторской адаптации. Одинцовская абстракция предметна, между тем художник уделяет большое внимание именно созданию квазифактурности в своих работах. Данный прием используется для того, чтобы внести некую орнаментальность и декоративность. Несмотря на явную геометризацию, художник редко центрирует главный предмет изображения, напротив, С. М. Одинцов отчаянно избегает симметрии и пропорциональности. Также красной нитью через все творчество живописца проходит тема юности и эллинистической красоты. Мастер культивирует греческие идеалы в своих полотнах, нередко эксплуатируя читаемые композицион-

ные элементы. В более поздних работах развивается тенденция к предметности. В данном случае мастер отходит от угловатой «кубичности» и переходит к более плавным, но при этом читаемым силуэтам. Колористическая гамма приобретает черты экспрессии и выразительности. Художник неявно цитирует художников-экспрессионистов, например Пабло Пикассо. В работах появляется некая текучесть, однако художник не отходит от геометризации, а лишь меняет подход. В поздних полотнах прослеживается более каноническая трактовка традиции кубизма. Образ женщины в данных картинах восходит к некой музе, творческой вдохновительнице. В экспрессионистических работах зритель видит земную женщину, натурщицу, однако все еще вызывающую восторг и вдохновение у художника. В одной из последних работ мастер обращается к око-лореалистической традиции. В построении композиционного пространства мастер использует все тот же метод геометризации. Однако женское тело изображено достаточно документально. В данной работе художник обращается к известному библейскому сюжету, в данном случае в изображенной женщине заключен конкретный образ – образ Евы. Отношение к абстракции весьма косвенное, о принадлежности к данному направлению говорят вторичные элементы. Эволюция женского образа в абстрактном творчестве С. М. Одинцова многогранна. Мастер бесконечно восхищается красотой женского тела, между тем отходит от некой объективизации и изображает женщину через геометрические фигуры, чтобы показать иное влияние женщины на создание и формирование контекста бытия.

### Литература

1. Басманова С. А. Эстетика русского футуризма как синтез литературы и живописи // Литература и проблема интеграции искусств. – Нижний Новгород, 2023. – С. 22–31.
2. Глазов И. В. Особенности формирования образа нового человека в советской живописи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2021. – № 1–1. – С. 227–233.
3. Кравцова Т. С. Абстрактная живопись начала XX века с точки зрения сущностных характеристик классического искусства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 3-2 (41). – С. 116–118.

4. Мурина Л. Р. Как современные сибирские художники работают с локальной историей // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2022. – № 2 (11). – С. 32–41.
5. Попова Н. С. К вопросу о смыслах «прочтения» позднесоветской абстрактной живописи // Социальные коммуникации: философские, политические, религиозные, культурно-исторические измерения: сб. ст. III Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием. – Кемерово, 2023. – С. 129–134.
6. Попова Н. С. Место регионального абстракционизма в истории мирового нон-фигуративизма // Культурная жизнь Юга России. – 2023. – № 2 (89). – С. 57–65.
7. Попова Н. С. Особенности художественного высказывания в сибирском абстракционизме конца XX века // Культура. Наука. Творчество: мат-лы XVII Междунар. науч.-практ. конф. – Минск, 2023. – С. 255–259.
8. Сычева М. С. Проблема движения в живописи русского футуризма // Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века». – М., 2023. – С. 245–250.

УДК 7

## **СТИЛИЗАЦИЯ В СИНТЕЗЕ НАТУРНОГО И ДЕКОРАТИВНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

*Лебедева Анастасия Викторовна*, ассистент-стажер 2-го курса кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: lebedeva-av@rguk.ru

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

В настоящей статье рассматривается стилизация как синтез натурального и декоративного изображения в процессе создания художественного

образа в искусстве. Изучены виды стилизации и их влияние на конечное изображение. Кроме того, рассмотрены сущность стилизации как синтез натурального и декоративного изображения, а также мнение педагогов-художников в аспекте стилизации в изобразительном искусстве. Стилизация в изобразительном искусстве является одним из основных приемов, используемых художниками для создания уникальных и выразительных произведений. Этот метод позволяет упрощать, усиливать или изменять формы предметов, цвета и композиционные решения, чтобы добиться определенного эффекта или передать определенное настроение и состояние. В настоящей статье рассмотрены различные способы стилизации в изобразительном искусстве, ее виды, значение и особенности применения на практике.

**Ключевые слова:** синтез, стилизация, натурное изображение, декоративное изображение, художественный образ, синтез натурального и декоративного изображений.

## STYLIZATION IN THE SYNTHESIS OF NATURAL AND DECORATIVE DEPICTIONS IN CREATING AN ARTISTIC IMAGE IN FINE ART

*Lebedeva Anastasiya Viktorovna*, 2nd year assistant-trainee, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: lebedeva-av@rguk.ru

*Drozd Andrey Nikolaevich*, Professor, Professor of Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). Email: andrei-drozd@mail.ru

This article examines stylization as a synthesis of full-scale and decorative images in the process of creating an artistic image in fine art. The types of stylization and their influence on the final image are studied. In addition, the article examines the essence of stylization as a synthesis of full-scale and decorative images, as well as the opinion of art teachers in the aspect of stylization in fine art. Stylization in art is one of the main techniques used by artists to create unique and expressive works. The authors believe that this method allows to simplify, enhance or change shapes, colors and compositions to achieve a certain effect or convey a certain mood. Moreover, the article examines various ways of stylization in art, its types, meaning and application features.

**Keywords:** synthesis, stylization, full-scale image, decorative image, artistic image, synthesis of full-scale and decorative images.

В искусстве стилизация напрямую оказывает влияние на формирование художественного образа. Она представляет собой процесс упрощения и изменения натурального изображения с целью придания ему особых художественных качеств. Стилизация включает в себя синтез натурального и декоративного изображений, что позволяет художнику выразить свое видение мира через уникальный художественный язык.

Стилизация – это художественный прием, который позволяет художнику упростить и абстрагировать натурное изображение, придавая ему особый стиль и выразительность.

Во время стилизации художник стремится создать художественный образ, который не только передает внешний облик объекта, но и выражает его смысл и эмоциональную нагрузку. Через синтез натурального и декоративного изображений художник может донести свое видение мира и вызвать у познающего сильные чувства и ассоциации.

Актуальность настоящей статьи состоит в рассмотрении стилизации как синтеза в создании художественных образов в искусстве, средства отражения изображаемых предметов реальной действительности.

Посредством аналитической и синтетической работы головного мозга художник отражает изображаемый образ посредством изобразительного искусства. Автором создается образ, его детали, признаки, которые превращаются в искусстве в объект, который обладает уникальностью. Художественный образ зарождается в подсознании, а затем и в сознании творца. Художник как выделяет какие-либо признаки объекта, так и обобщает их в определенный художественный образ. В картине В. Кандинского «Композиция VIII» основные элементы композиции значительно упрощены и наполнены психологическим содержанием. Библейские мотивы картины преобразованы в геометрические элементы, такие как круги и пересекающиеся треугольники, и служат основой всей картины, создавая новый образ [1] (см. Прил., рис. 1).

Создание определенного образа зачастую требует конкретных художественно-изобразительных средств. К таковым можно отнести стилизацию.

Стилизация в синтезе натурального и декоративного изображений имеет функциональное значение. Оно выражается в том, что художественному образу придается индивидуальность и оригинальность. Художники

используют стилизацию как инструмент для самовыражения, создавая уникальные авторские изображения. Кроме того, стилизация позволяет создать выразительные и эмоционально насыщенные художественные решения. Авторы благодаря этому приему способны передать через изображения такие эмоции, которые может воспринять любой зритель.

Посредством стилизации становится возможным выразить в изображении собственные идеи, суждения и применить различную символику и метафоры. Так, в известном сюрреалистическом произведении Сальвадора Дали «Постоянство памяти» художник представил образ относительности пространства и времени при помощи реалистичных, но искаженных метафорических образов (см. Прил., рис. 2). Такой синтез предполагает передачу из образного мышления в визуальные изображения идей и творческих концепций художника.

Если рассуждать о натурном изображении, то речь идет о реалистичном образе, который существует в действительности. Натурная работа переносит на холст объект наблюдения из настоящей реальности.

Декоративное изображение основано на переработке и изменении объектов реального мира. На переработку объекта влияют многие факторы, такие как представления художника об объекте изображения и национальные традиции того региона, где художник работает или проводит исследования национальных традиций региона.

Художественное обобщение – один из главных факторов при стилизации. Так, при создании натурального и декоративного изображений происходит обобщение и упрощение формы. Некоторые педагоги, например А. П. Сапожников и Д. Н. Кардовский, считали, что на подготовительном этапе создания произведения изобразительного искусства рисунок можно рассматривать в аспекте общего количества простых геометрических форм. Обобщение позволяет направить внимание на основное строение изображения, что позволяет делать выводы об эффективности отбора основного объекта в художественном изображении.

Средства упрощения форм при стилизации бывают различны. Например, линейное упрощение широко используется художниками, поскольку простые линии и контур служат для основных начертаний объекта. Линейное упрощение позволяет создать изображение выразительным. А цветовое упрощение является средством, которое служит ограничением цветовой палитры при создании изображения. Это позволяет сконцентрировать внимание зрителя на конкретных деталях и особенностях произведения искусства. Эти приемы можно проследить в картинах Ивана Били-

бина. Художник активно использовал диагональные и прямые линии для придания изображению динамики, что заставляет зрителя следить за композицией от начала до конца (см. Прил., рис. 3).

Упрощение формы при стилизации рисунка является важным художественным приемом, позволяющим художнику выразить свою индивидуальность и восприятие мира. Различные методы упрощения формы могут быть применены в различных художественных направлениях, от карикатуры до абстракции, открывая новые возможности для творчества и самовыражения.

Стилизация имеет свои особенности и характерные признаки. Здесь многие педагоги обращают внимание на синтез изображения – отражение реального мира материалами, которые могут использоваться в процессе обобщения натурального и прикладного изображения.

Метод стилизации изображения внедряется в изобразительное искусство начиная с XIX века, что говорит о его широком использовании в творческих произведениях. Данный метод не теряет актуальности и до настоящего времени [2; 3]. Те мотивы и элементы, что могут составлять предмет стилизации, позволяют говорить о стилизации как способе намеренной имитации художественного стиля автора.

Стилизация в синтезе разных жанров живописи позволяет использовать методы гиперболизации, отражать конкретные характеристики объекта, создавать органичное произведение, используя как натурное, так и декоративное изображение.

Также стилизацию в синтезе натурального и декоративного изображения можно рассмотреть через метод упрощения объектов. Так, при стилизации объекты могут утратить часть «реальности», становясь несколько искаженными или даже абстрактными [4] (см. Прил., рис. 4).

При стилизации художники, как правило, начинают с набросков объектов с натуры, а затем продолжают их декоративное переосмысление и решение в соответствии с поставленной творческой задачей. На следующих этапах стилизация может быть как поверхностной, где нет имитации готовых объектов (то есть стилизация выполняется по конкретным мотивам и осмысливается автором самостоятельно для последующего перенесения на изображение), так и декоративной, где элементы изображения подчинены строгим условиям уже имеющегося изображения.

Таким образом, стилизация в синтезе натурального и декоративного изображения в процессе создания художественного образа в искусстве составляет специфическую особенность отражения объектов, их индивиду-

альность и осуществляет эскалацию выразительности в получаемом художественном образе.

### Литература

1. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука-классика, 2005.
2. Бегидова С. Н., Василенко П. Г. Стилизованное рисование как особый вид художественного творчества [Электронный ресурс] // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 3: Педагогика и психология. – 2016. – № 3 (183). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stilizovannoe-risovanie-kak-osobyuy-vid-hudozhestvennogo-tvorchestva> (дата обращения: 03.09.2024).
3. Максимович В. Ф. Традиционные художественные промыслы и образование: основные проблемы и пути их решения [Электронный ресурс] // Традиционное прикладное искусство и образование. – 2019. – № 3 (29). – С. 7–14. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnye-hudozhestvennyye-promysly-i-obrazovanie-osnovnyye-problemy-i-puti-ih-resheniya> (дата обращения: 03.09.2024).
4. Соколова Е. О. Стилизация как важнейший принцип взаимосвязи натурального и декоративного рисования [Электронный ресурс] // Преподаватель XXI века. – 2013. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stilizatsiya-kak-vazhneyshiy-printsip-vzaimosvyazi-naturnogo-i-dekorativnogo-risovaniya> (дата обращения: 03.09.2024).

УДК 075

### **ВЗАИМОСВЯЗЬ НАУКИ И ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ СИБИРСКИХ ХУДОЖНИКОВ-НЕОАРХАИКОВ В. Ф. КАПЕЛЬКО И Н. И. РЫБАКОВА**

*Серикова Татьяна Юрьевна*, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры дизайна, Сибирский федеральный университет (г. Красноярск, РФ). E-mail: [serikova\\_72@mail.ru](mailto:serikova_72@mail.ru)

В статье рассматриваются творческие и научные достижения советского и российского художника, поэта, археолога и этнографа В. Ф. Ка-

пелько, автора метода снятия копий с петроглифов на микалентную бумагу. Изучается влияние этнической культуры народов Саяно-Алтая на живописные работы В. Ф. Капелько, среди которых – пейзажи Хакасии, Алтая, Казахстана и Монголии, а также работы в жанре «ню» и автопортреты. Цитируются стихи мастера, позволяющее понять его творческое кредо. Также проводится анализ полотен красноярского живописца, графика и эмалиера Н. И. Рыбакова, который занимается научно-исследовательской деятельностью в области археологии и этнографии, изучая места исчезающих поселений Минусинской котловины, Хакасии и Забайкальского края. История древнего прошлого Южной Сибири является основным содержанием его работ. Живописец принимает участие в научных экспедициях и международных конференциях, посвященных древним протокультурам Сибири, Монголии, Тибета, Индии. Указанные художники-исследователи, в равной степени погруженные как в науку, так и в искусство, не делают различий между этими сферами деятельности человека, не противопоставляют их друг другу, доказывая тем самым их тесную взаимосвязь.

**Ключевые слова:** искусство, наука, неоархаика, Н. И. Рыбаков, В. Ф. Капелько, художественный образ, ученый-исследователь.

**THE RELATIONSHIP BETWEEN SCIENCE AND ART  
IN THE WORKS OF SIBERIAN NEO-ARCHAIC ARTISTS:  
V.F. KAPELKO AND N. I. RYBAKOV**

*Serikova Tatyana Yuryevna*, Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Design Department, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: serikova\_72@mail.ru

The article examines the creative and scientific achievements of V.F. Kapelko, the Soviet and Russian artist, poet, archaeologist and ethnographer, the author of the method formaking copies of petroglyphs on micalent paper. The author studies the influence of the ethnic culture of Sayan-Altai people on the V.F. Kapelko's painting, including landscapes of Khakassia, Altai, Kazakhstan and Mongolia, as well as works in the genre of "nude" and self-portraits. The author quotes the poems of the master for deeper understanding his creative credo. Also, the author anylises the canvases of N.I. Rybakov, the Krasnoyarsk painter, graphic artist and enameller. N.I. Rybakov carries out research activities in the field of archeology and

ethnography, studying the places of disappearing settlements of the Minusinsk Basin, Khakassia and the Transbaikal Territory. The history of the ancient past of Southern Siberia is the main content of his works. The artist takes part in scientific expeditions and international conferences devoted to the ancient protocultures of Siberia, Mongolia, Tibet, and India. The aforementioned artist-researchers, equally immersed in both science and art, do not differentiate between these spheres of human activity, do not contrast them with each other, thereby proving their close interconnection.

**Keywords:** art, science, neo-Archaic, N.I. Rybakov, V.F. Kapelko, artistic image, research scientist.

Наука и искусство находятся в сложной взаимосвязи и могут как влиять друг на друга, так и развиваться параллельно. Наука, предлагая новые знания и технологии, открывает перед художниками новые возможности для творческой реализации. Например, изобретения в области материаловедения, такие как новые красители или разработка современных инструментов, позволяют художникам экспериментировать с формой и цветом, создавая уникальные произведения. В свою очередь, искусство может вдохновлять научные исследования, формируя новые вопросы и направления. Художники, исследуя человеческую природу, восприятие и эмоции, могут порождать идеи, которые затем становятся предметом изучения в науках о человеке и общественном развитии. Кроме того, в последние десятилетия наблюдается рост интереса к пересечению науки и искусства, что приводит к возникновению таких направлений, как научное искусство, где художники используют научные принципы и результаты исследований для создания своих работ. Это направление обогащает как искусство, так и науку, способствуя более глубокому пониманию и освоению сложных концептов. Таким образом, можно сказать, что наука и искусство взаимно обогащают друг друга, создавая уникальные синтетические формы культурного выражения и способствуя более глубокой интерпретации мира.

С. Ф. Денисов, Л. В. Денисова и Л. И. Чинакова в своем научном труде «Влияние науки на искусство» утверждают, что «наука расширяет тематику и предметную область искусства, способствует формированию новых видов искусства, повышает эффективность художественного творчества, вскрывает смыслы искусства и выступает защитным слоем подлинного, совершенного искусства» [2, с. 245]. Научный поиск и художественное творчество действительно взаимосвязаны и влияют друг на

друга. Научные открытия могут вдохновлять художников, побуждая их осмысливать и интерпретировать новые идеи, технологии и явления. Например, развитие таких направлений, как биомиметика, приводит к созданию произведений, которые исследуют связь между природой и технологиями. С другой стороны, искусство может служить способом коммуникации научных идей и концепций, делая их более доступными и понятными для широкой аудитории. Через художественные произведения живописи, музыки, литературы или перформанс художники могут выразить свои чувства, реакции и размышления о научных достижениях, поднимая важные социальные и этические вопросы. Таким образом, взаимодействие науки и искусства открывает новые горизонты для понимания как научного прогресса, так и человеческой природы, создавая синергетический эффект, который обогащает оба поля.

Известно несколько наиболее ярких и показательных примеров взаимосвязи науки и искусства в изобразительном искусстве. Так, Леонардо да Винчи и Ян Вермеер использовали камеру-обскуру в своем творчестве, а астроном Иоганн Кеплер создавал панорамные наброски пейзажей с ее помощью. Пуанталисты частично заимствовали научные принципы оптики из исследований Эжена Шевреля «Законы синхронного контраста цветов». Кузьма Петров-Водкин применял в своем творчестве принципы сферической перспективы, а Казимир Малевич сформулировал идею супрематизма, опираясь на принципы неевклидовой геометрии. Павел Филонов применял теорию атомарного строения материи. Отметим, что формы и способы взаимодействия художников и ученых могут быть различны, но они взаимодополняют друг друга знаниями и способами познания окружающего мира.

Двух авторов, чье творчество будет рассмотрено далее, принято считать представителями такого направления современного искусства Сибири, как неоархаика. Это красноярский живописец Н. И. Рыбаков и автор метода снятия копий с петроглифов на микалентную бумагу В. Ф. Капелько, живший в Хакасии. Творческий путь этих живописцев начался в 1960–70-е годы, в эпоху значительных археологических находок в Сибири, которые вызвали повышенный интерес творческой интеллигенции к истории этого региона. В 1980–90-е годы стали организовываться первые выставки художников-неоархаиков. Наивысшей точкой этого процесса стали 2000-е годы, а затем, как справедливо отмечает в своей статье «Сибирская неоархаика как фактор сохранения региональной культуры» А. Г. Кичигина, «данное направление уступило первенство

другим течениям в изобразительном искусстве» [5, с. 64]. Хотя Н. И. Рыбаков (см. Прил., рис. 1) и В. Ф. Капелько (см. Прил., рис. 10) не считали себя художниками-неоархаиками и не принимали участия в тематических арт-проектах, они все же обращались к древней культуре коренных сибирских этносов. Живописцы подходили к этому историческому наследию строго индивидуально, часто осуществляя полноценный научный поиск, погружаясь в равной степени в науку и в искусство.

Полотна Николая Рыбакова (род. в 1947), советского и российского художника, действительного члена Российской академии художеств, украшают музеи и частные коллекции по всему миру. Мастер тесно связан с Хакасией и Июсской степью. Эти места он называет своей «природно-ландшафтной научно-исследовательской лабораторией» [18, с. 29]. Там он построил дом. Мастер проводит много времени в поселке Сарала, Республика Хакасия. Анализ образного содержания его работ не оставляет сомнения в том, что он пытается передать «не покидающее его ощущение одушевленности вещей и явлений природы» [16, с. 234].

Художник, помимо занятий живописью, долгое время являлся внештатным научным сотрудником Сибирского отделения Российской академии наук. Он занимался научной работой, осуществляя документирование наскальных изображений в долинах рек Черный и Белый Июсы в Республике Хакасия, а также в предгорьях Кузнецкого Алатау. В соавторстве с В. Е. Ларичевым, академиком Российской академии естественных наук, двадцать лет тому назад, в 2004 году Рыбаков принимал участие в качестве фотографа в работе над комплектом из 15 открыток, на которых были представлены памятники «Сулек» и «Сундуки», хранящие свидетельства древней истории Южной Сибири [17]. Как художник Николай Рыбаков многие годы увлеченно работает над темой сибирской Азии. В поисках природы художник много путешествует по Сибири, но одним из его любимейших мест является Хакасия. В 2005 году состоялась фотовыставка, на которой были представлены документальные фотографии, сделанные с 1970 по 1979 год в аале Ошколь и запечатлевшие последние годы существования этого хакасского поселения [4, с. 35]. Часто мастер становился призером и победителем престижных фотоконкурсов. В своих фотографиях он ищет максимальную визуализацию и стремится запечатлеть неуловимое.

Основу живописных работ Н. И. Рыбакова составляют как формы протокультуры, так и образы внутренней субъективной авторской реаль-

ности. Красноярский мастер использует в своем живописном творчестве культовую символику народов Сибири. Рыбаков, чтобы придать реальности качество инобытия, часто использует нефигуративные изображения, которые иногда сталкивает с легко узнаваемыми предметными изображениями. Мастер работает, используя разнообразные материалы, создавая тем самым ощущение многослойности и глубины. Рыбаков экспериментирует с текстурами, создавая объекты, которые можно рассматривать как результаты диалога между современным искусством и древними традициями. Эти полотна вызывают восхищение и интерес, поскольку они пробуждают ассоциации с историей и культурным наследием, не теряя при этом современного контекста. Художник стремится не только к визуальному выразительному языку, но и к эмоциональному отклику зрителя, которого Рыбаков погружает в атмосферу времени, сочетающую в себе элементы как древности, так и современности. В результате этого зритель и автор на равных участвуют в процессе как создания, так и восприятия произведения живописи, открывая для себя новые горизонты смысла и интерпретации. Можно сказать, что Н. И. Рыбаков находится на переднем крае художественного поиска, его работы представляют собой синтез различных культурных слоев, обогащая современное искусство новыми философскими и эстетическими концепциями. Сам мастер, комментируя свое творчество, говорит, что пытается восстановить «песню первых людей земли, в которой всплывает прошлое» [3, с. 15]. В этом художнику помогает живописная текстура поверхности холста, экспрессивные замесы краски, например, как в картине «Возвращение осенней бабочки» (см. Прил., рис. 2). Часто красноярский живописец обращается к такому символу, как «чаша». Это древний сакральный символ, наполненный многообразием смыслов. Рыбаков наполняет образ чаши своим, авторским, неповторимым содержанием. Живопись и графика переплетаются в его творчестве. Полотна и графические листы Рыбакова, выполненные в смешанной технике, насыщены цветом и светом. Колорит его работ необыкновенно богат, а цветовая палитра чистая и открытая.

Красноярский живописец через построение пространства, пластику форм и объемов пытается постичь, хоть и отчасти, тайны бытия. Для этого он много работает с фактурой, добиваясь особой выразительности. Нет сомнения в том, что «в стихии живописи Николая Рыбакова можно видеть некое космогоническое событие» [18, с. 26]. Хотя долгое время главным персонажем его творчества была архаичная Азия, все же для него имеет большое значение пейзаж, а ассоциативный ряд определяет содержание

работ, в которых всегда присутствует покров тайны. В процессе творчества он размышляет о путях человечества и духовной связи с предками, наполняя свои работы драматизмом и экспрессией.

Древняя история Сибири, природная красота этого края и древние наскальные рисунки всегда вдохновляли художника. Лейтмотивом работ Рыбакова можно назвать неразрывность и борьбу земного и небесного. Большинство его работ посвящены данной теме. В качестве примера приведем такие, как «Земное – небесное» (см. Прил., рис. 3), «Оруженосец II» (см. Прил., рис. 4), «Единоверцы с ношей» (см. Прил., рис. 5), «Три чаши» (см. Прил., рис. 6), «Граница местности» (см. Прил., рис. 7), «Чай на Енисее» (см. Прил., рис. 8). Также необходимо сказать и о том, что мотив чаши часто встречается в работах художника.

Н. И. Рыбаков увлечен изучением влияния манихейства – синкретического религиозного учения, возникшего на территории государства Сасанидов (современный Иран), – на художественную и материальную культуру Южной Сибири. Опубликовал 12 статей о манихействе в научных сборниках, среди которых такие, как «Вопросы северного манихейства» [10], «Возвращение языческих камней» [11], «Святыни Оргинек» [12], «Небесная пара – символ корабля света (буддисты-манихеи в междуречье Июсов)» [13], «Мотивы структурной антропо-космографической эротики» [14], «О вероисповедании енисейских керейтов» [15].

В начале 2000-х годов художник стал осваивать технологию работы с горячей эмалью. Результаты этих смелых экспериментов, длившихся с 2004 по 2014 год, были представлены на выставке в КХМ им. В. И. Сурикова, где были продемонстрированы «около двухсот произведений, отразивших широкий спектр технических и художественных достижений, а также авторский взгляд на историко-культурный ландшафт средневековых тюрок и их соседей» [9, с. 94]. В качестве примера можно привести работу «Благодеяния луны» (см. Прил., рис. 9).

Работы Владимира Феофановича Капелько (1937–2000), советского и российского художника, поэта, археолога, этнографа, альпиниста, общественного деятеля, члена Союза художников СССР, Российской Федерации, заслуженного художника России, украшают экспозиции лучших музеев и галерей как в Сибири, так и в Москве, находятся в частных коллекциях в стране и за рубежом. Капелько можно смело назвать современным художником, потому что он активно наполняет новым, современным смыслом древние формы. Это согласуется с понимаем задач искусства нашего времени, данного О. А. Кривцуном в работе «Живописцы современной России: поиск меры человеческого в искусстве». Ученый спра-

ведливо считает, что «современное искусство всеми своими контрастирующими векторами активно участвует в процессах смыслообразования» [6].

В Париже в 2006 году открылся Музей этнографии, в коллекции которого уже к тому времени было три с половиной тысячи артефактов, представляющих искусство коренных народов стран Америки, Африки, Азии и Океании. Выставлялись в том числе и экспонаты из Сибири, поэтому на открытие были приглашены представители правительства Хакасии и Красноярского края. Искусство древних народов этих регионов было представлено копиями на бумажных носителях петрографических изображений, которые выполнил живописец и ученый В. Ф. Капелько, получивший широкую известность в Хакасии и в Красноярском крае как этнограф, археолог и художник. В. Ф. Капелько в 1973 году работал над методикой копирования петроглифов на микалентную бумагу. Живописец стремился к сохранению древних изображений на скалах комплексов Сулек и Сундуки, по берегам таких сибирских рек, как Туба (Шалоболинская писаница), Мана (писаница Большой манский порог), Абакан, в районе верховьев Енисея, а также в его среднем течении (Оглохтинская писаница). Капелько понимал, что петроглифы и наскальная живопись, найденные в этих районах, представляют собой важные культурные артефакты, отражающие жизнь и верования древних народов. Копирование таких изображений может служить не только целью их сохранения, но и способом ознакомления широкой аудитории с культурным наследием региона.

Указанный выше способ копирования наскальных изображений и сейчас используется для восстановления петроглифов – древних изображений, высеченных на камнях. Вода способствует тому, что микалента заполняет микроскопические поры и шероховатости поверхности скалы, позволяя сохранить не только сам рисунок, но и детали текстуры камня. Этот метод стал особенно полезен в условиях затопления при строительстве ГЭС в районе Красноярского и Саяно-Шушенского водохранилищ, где подобные останки культурного наследия могли быть утеряны. Использование микаленты позволяет археологам не только создавать точные копии древних изображений, но и изучать технологии, использованные древними людьми, а также условия, в которых они работали. Это открывает новые горизонты для понимания истории и культуры народов, которые оставили нам эти знаки. Это можно считать «настоящим открытием» [1, с. 35].

Сам Владимир Капелько так рассказывал о своей работе над копированием петроглифов в интервью, данном корреспонденту газеты «Советская Хакасия» в 1991 году: «Изучаю и копирую древние наскальные рисунки Сибири вот уже 20 лет. Каждый сезон выезжаем то на Лену, то на Енисей и его притоки, в верховьях Абакана проводим в палатках два-три месяца. Копирование требует времени, тщательности, сосредоточенности. Надо “проявить” на особой бумаге даже самую малую черточку изображения. Скалу приходится буквально “гладить”, потому что иначе ничего не получится. И вот представьте, висишь на узком скальном карнизе над рекой, вокруг – простор, красота – и невольно проникаешься всеми теми же чувствами, что и далекий твой предок, а под руками возникает то солнцеликое божество, то фигурка человечка, и у него из рук сыплются звезды – какие-то неведомые семена. А рядом – священный зверь с огнедышащей пастью, ниже – всадники, быки, лошади...» (цит. по [7, с. 14]).

К сожалению, в 1990-е годы коллекция копий петроглифов (см. Прил., рис. 13–14), выполненных В. Ф. Капелько, была обманным путем вывезена за границу. Затем, в 2010 году ответственные работники Министерства иностранных дел Франции с особыми почестями отдали эстампажи, выполненные В. Ф. Капелько, российской стороне. Таким образом, они были возвращены в Абакан и стали частью Республиканского краеведческого музея. Наконец сбылась самая сокровенная мечта Владимира Капелько, страстно желавшего того, чтобы его эстампажи заняли в музее почетное место.

В своих живописных работах художник часто использовал свои копии петроглифов. Он говорил, что «хочет сохранить для потомков голос мастеров далекого прошлого». В качестве примера можно привести такие его работы, как «Кони скачут с курганских камней» (см. Прил., рис. 11), «Мирное утро на дороге Чингизхана в Туве» (см. Прил., рис. 12), «Я приехал на белом коне» (см. Прил., рис. 15), «Автопортрет» (см. Прил., рис. 16), «Знамена древних курыкан» (см. Прил., рис. 17). Кроме того, необходимо сказать и о том, что мастер «для усиления выразительности совмещал реальность и вымысел» [8, с. 90].

Харизматичность личности и живописный талант В. Ф. Капелько проявились не только в науке и изобразительном искусстве, но и в поэзии. Стихами мастер увлекался с юности, при этом не делая попыток издать написанное. Капелько считал это свое занятие не серьезным, любительским, а чем-то вроде хобби. К тому же был уверен, что его стихи не пройдут советскую цензуру. Вот как он объяснял это: «Не в дугу я им пришел-

ся. Я хочу, как хочу. Живу да живу себе» [1, с. 36]. Свою любовь к жизни он выражал, помимо живописи, и в стихах: «Я мешу на палитре краски. / На дорогах я грязь мешу. / Я пьянею от женской ласки. / Я ревную. / Я жить спешу. / Я спешу. Я смеюсь. Я живу!» [1, с. 22]. По совету другого красноярского художника А. Г. Поздеева мастер решил на издание сборника своих стихов «Лошадь ржала в железную дудку».

Рассмотрев взаимосвязь науки и искусства, можно утверждать, что открытия, сделанные в ходе научного поиска, обогащают образное содержание и определяют выбор его формального воплощения в произведении изобразительного искусства. Бесспорно, наука способствует активизации художественного процесса. Кроме того, научный анализ художественных произведений позволяет раскрыть скрытые смыслы и техники, повышая понимание и ценность искусства. Однако существует и отрицательное влияние науки на искусство. Массовое производство, подпитываемое научным прогрессом, может привести к унификации и потере индивидуальности в искусстве. Необходимо сказать и о том, что влияние искусства на науку также является двусторонним процессом. Искусство вдохновляет, активизирует личностный потенциал и способствует появлению новых идей. Эмоциональный подъем, ощущение свободы и вдохновение, которые вызывает искусство, способствуют научному творчеству, поскольку стимулируют фантазию и воображение. По своей сущности искусство служит источником образного мышления, а также развивает способность к абстрактному мышлению, необходимую для решения сложных научных задач. Искусство также развивает способность к эстетической оценке – умение видеть красоту и гармонию в мире, что может быть важно для научного исследователя, стремящегося к пониманию фундаментальных законов природы. Искусство способствует формированию критического мышления, способности к анализу и синтезу информации, необходимых для научной деятельности.

Таким образом, можно утверждать, что взаимодействие науки и искусства – это сложный диалог, где каждый из этих видов деятельности взаимообогащает другой, стимулируя развитие человеческой цивилизации и расширяя границы понимания мира. Научный подход привносит в искусство новые технологии и методы, в то время как искусство обогащает науку новым видением реальности и способствует развитию творческого мышления и инноваций. Дальнейшее исследование этой связи, несомненно, приведет к углублению нашего понимания и позволит обнаружить новые удивительные аспекты взаимодействия науки и искусства.

## Литература

1. Владимир Феофанович Капелько. К 70-летию художника: альбом / авт.-сост.: Э. А. Севастьянова, Д. А. Дмитриев. – Абакан: РИО Хакасского республиканского института повышения квалификации и переподготовки работников образования, 2007. – 60 с.
2. Денисов С. Ф., Денисова Л. В., Чинакова Л. И. Влияние науки на искусство // Омский научный вестник. – 2012. – № 3(109). – С. 242–247.
3. Заслуженный художник России Николай Рыбаков. Живопись, графика, авторские записки: альбом-монография / М-во культуры Российской Федерации, Красноярская региональная орг. ВТОО «Союз художников России»; [сост.: Н. И. Рыбаков, Т. М. Ломанова, В. Ф. Чирков]. – Красноярск: Класс Плюс, 2012. – 254 с.
4. Караваева Е. Г. Запечатленное Былое. Аал Ошколь в фотографиях Николая Рыбакова // Ада чир-суу – Отечество: краеведческий альманах / гл. ред. В. В. Чезыбаева. – Абакан. – 2011. – Т. 1, вып. 1. – С. 34–35.
5. Кичигина А. Г. Сибирская неоархаика как фактор сохранения региональной культуры // Культурные инициативы: мат-лы 51 Всерос. с междунар. участием науч. конф. молодых исследователей, Челябинск, 04 апреля 2019 года / Челябинский государственный институт культуры; сост. и науч. ред. Ю. В. Гушул, отв. за вып. С. Б. Синецкий. – Челябинск: Челябинский государственный институт культуры, 2019. – С. 63–65.
6. Кривцун О. А. Живописцы современной России: поиск меры человеческого в искусстве // Художественная культура. – 2023. – № 3(46). – С. 84–105.
7. Москалюк М. В., Серикова Т. Ю. Методы построения субъективной реальности в произведениях художников-примитивистов (на примере творчества И. Ю. Верпеты, Ю. Д. Деева, В. Ф. Капелько) // Архитектон: известия вузов. – 2018. – № 1(61). – С. 14.
8. Москалюк М. В., Серикова Т. Ю. Субъективная и объективная реальность в пространстве произведения искусства (на примере работ И. Ю. Верпеты, Ю. Д. Деева, В. Ф. Капелько) // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2019. – Т. 19, № 2. – С. 87–92.
9. Ожередов Ю. И. Эмальерное творчество Николая Рыбакова // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2020. – № 2. – С. 86–95.

10. Рыбаков Н. И. Вопросы северного манихейства // Енисейская провинция: альманах. – 2007. – № 3. – С. 14–21.
11. Рыбаков Н. И. Возвращение языческих камней // Енисейская провинция: альманах. – 2004. – № 1. – С. 20–23.
12. Рыбаков Н. И. Святилище Оргинек // Енисейская провинция: альманах. – 2006. – № 2. – С. 121–128.
13. Рыбаков Н. И. Небесная пара – символ корабля света (буддисты-манихеи в междуречье Июсов) // Енисейская провинция: альманах. – 2006. – № 2. – С. 112–121.
14. Рыбаков Н. И. Мотивы структурной антропо-космографической эротики // Енисейская провинция: альманах. – 2009. – № 4. – С. 329–341.
15. Рыбаков Н. И. О вероисповедании енисейских керейтов // Енисейская провинция: альманах. – 2010. – № 5. – С. 62–75.
16. Серикова Т. Ю., Незговорова Н. А. Николай Рыбаков: живопись как способ познания // Знание. Понимание. Умение. – 2021. – № 2. – С. 232–248. – DOI 10.17805/zpu.2021.2.18.
17. Сундуки. Белый Июс. Древняя Хакасия: комплект из 15 открыток / Ин-т археологии и этнографии СО РАН; авт. текста В. И. Ларичев; фотогр. Н. И. Рыбаков. – Красноярск: Кредо, 2011.
18. Lomanova T. M. Nikolaj Rybakov: «... Between the Abyss and the Heaven» // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2009. – Vol. 2, no. 1. – P. 23–30.

УДК 7.071.1

**РЕКА КАК АЛЛЕГОРИЯ ЖИЗНЕННОГО ПУТИ.  
РОЛЬ И МЕСТО ПЕЙЗАЖА ТАЕЖНЫХ РЕК  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ТОМСКИХ ХУДОЖНИКОВ XX ВЕКА**

*Христева Елена Сергеевна*, директор, преподаватель, Детская художественная школа № 1 Города Томска (г. Томск, РФ). E-mail: e.hristeva@yandex.ru

В статье рассматриваются живописные изображения таежных рек томскими художниками XX века на примере работ В. В. Черёмина, Г. Н. Завьялова, Я. Я. Панова, А. А. Шумилкина с целью выявления роли и места речного пейзажа в сибирском изобразительном искусстве и зна-

чимости водных артерий в жизни сибиряков. Представлен анализ отдельных художественных произведений мастеров живописи.

**Ключевые слова:** томские художники-живописцы XX века, речной пейзаж, суровый стиль, образ реки.

**THE RIVER AS AN ALLEGORY OF THE LIFE WAY.  
THE ROLE AND PLACE OF LANDSCAPE OF TAIGA RIVERS  
IN THE WORKS OF TOMSK ARTISTS OF THE XXth CENTURY**

*Khristeva Elena Sergeevna*, Director, Teacher, Tomsk Children's Art School No. 1 (Tomsk, Russian Federation). E-mail: e.hristeva@yandex.ru

The article examines the pictorial images of taiga rivers by Tomsk artists of the xxth century on the example of works of V.V. Cheremin, G.N. Zavyalov, Ya.Ya. Panov and A.A. Shumilkin, with the aim for identifying the role and place of river landscape in Siberian fine art and the significance of waterways in the lives of Siberians. Also, the author analyses selected artistic works of the masters of painting.

**Keywords:** Tomsk artists of the XX century, river landscape, severe style, river image.

Многие художники-живописцы, работающие в жанре пейзажа, в своем творчестве обращаются к изображению реки. Образ реки не только привносит в пейзаж интересное композиционное решение и обогащает живопись за счет отражений и рефлексов, но и для многих работ становится проводником замысла автора и отражением сюжета картины. Реки имеют символическое значение. Это время и его течение, поток, который движется постоянно вперед, и его нельзя остановить.

Реки Сибири – водные артерии, источники жизни на разных уровнях ее проявления. Реки находят свое отражение в творчестве художников разных видов пейзажа: лирического, городского, индустриального. И несмотря на отличия мотивов и целей, побудивших обратиться к изображению реки, в каждой работе река становится для автора средством к решению творческих задач.

В 2024 году Томску исполнилось 420 лет со дня основания. Свою историю город ведет с острога, заложенного на реке Томи. В непосредственной близости с городом протекают еще такие реки, как Ушайка и Басандайка. Реки оказали непосредственное влияние на развитие города.

В середине XIX века на Ушайке добывали золото, на котором создали свой капитал многие известные томские купцы, в частности Асташев, Горохов, Некрасов, Попов.

Жизнь сибиряков во многом связана с реками. Издавна река служила транспортной артерией, обеспечивающей сообщение между населенными пунктами. Но и в наше время технического прогресса и победы науки над природой эта роль реки остается актуальной: остались населенные пункты на севере Томской области, к которым можно добраться по льду зимой или на пароме летом.

Все поселения основывались вблизи источника воды – рек, поэтому город и река связаны. В какой-то мере река определяет характер пейзажа, микроклимат, флору и фауну той территории, по которой протекает.

Изучая творчество томских художников, искавших вдохновения в родных пейзажах, можно увидеть, что многие работы связаны именно с речным пейзажем. Река и в прямом, и переносном смысле служит отражением происходящего.

Изображение реки в пейзажах томских живописцев, работавших в различные исторические периоды, выражает их ценностные смыслы и имеет большое значение для истории культуры Сибири. Рассматривая образное решение речных пейзажей, можно отметить следующие аспекты:

- сложность сюжета, а также мимолетность момента, погоды художники передавали с помощью извилистости петляющей реки;
- жизненные перемены, передвижение – с помощью диагонали и динамики элементов;
- ощущение свободы и простора, щедрости и стабильности – с помощью спокойной горизонтали и полноводия.

Одним из художников-живописцев, работавших в Томске в XX веке, является томский художник Василий Васильевич Черёмин (1926–2002), широко известный в Сибири. Он родился в с. Житниково Челябинской области.

В. В. Черёмин начинал свою творческую деятельность как график, был членом Союза художников СССР с 1964 года. В качестве живописца принимал участие во многих крупных выставках в стране и за рубежом (Амьен, Париж), был постоянным экспонентом региональных выставок «Сибирь социалистическая» и «Советская Россия» и заслуженно стал признанным мастером живописи в Сибири.

Особое место в творчестве Василия Васильевича занимают произведения, посвященные Северу, людям Севера и северным рекам. О своей работе на эту тему он вспоминал так: «Мы, томичи, всегда стремимся видеть и знать все новое, что возникает в нашем крае. На вертолете облетел я восемь буровых и остановился на самой дальней – Елей-Ергайской. Здесь, в глухой тайге, среди кедров и сосен проводилось впервые глубокое бурение. Стал я жить в балках вместе с мастерами бурения. Рисовал, писал этюды, думал. Именно так – в дороге, в движении – чаще всего рождаются у меня замыслы. И однажды возникла идея написать эту землю настоящих людей – Васюганье. С борта вертолета, из иллюминатора самолета особенно остро видишь, сознаешь, какой неповторимой, несказанной шири и красоты край распахнут перед тобой. Проплывают внизу темные массивы кедрачей, сосновый бор, тянутся непроходимые болота с разноцветьем мхов, осинники светлеют. Прихотливы русла таежных речек, что текут, торопясь соединиться с вольной Обью. И все это – наше Васюганье. И хотелось писать суровый, пленительный образ земли, чтобы видели, знали люди, как могуч и хорош край, где они живут и работают. Где долгими зимами белое полотно земли как по линейке перерезано просеками геофизиков, где к нефтяным вышкам грузы и оборудование можно подвозить только в пору жестоких морозов по “зимникам”, когда на градуснике минус 40–50 °С и карандаш скользит по бумаге, не оставляя следа. Потом, решая композицию, вспомнил разные состояния и времена, и было боязно приступать к картине. Даже когда рисунок был переведен на холст и этюды стояли вокруг мольберта, одолевали еще сомнения: справлюсь ли? По силам ли? Победила убежденность: о нашем сегодняшнем дне, об этой земле героев нужно рассказать правдивым языком, ясным и для современников, и для тех, кто сменит нас» [6].

Если рассматривать произведения В. В. Черёмина, отображающие речное пространство, то можно смело говорить о широте его взгляда на пейзаж, где водное пространство является главным лейтмотивом произведения. Главным методом создания художественного образа Севера является лаконичное речное пространство, с которым связаны люди, их жилище и их технические средства. Главными выразительными средствами в живописных работах Василия Черёмина являются приемы линейной и воздушной перспективы, плановость (см. Прил., рис. 1). Для своих работ он использует очень сдержанную цветовую гамму, краски его пейзажей скромны: много серо-серебристых, коричневых, белых, синих оттенков (см. Прил., рис. 2). Цветовая палитра наиболее точно отражает

суровый сибирский климат. Композиционные приемы художника отличаются сложными, даже замысловатыми ритмами.

Жизнь, как река – с крутыми берегами, черными омутами, плесами, переливающейся водой в солнечный день. Все это находит отражение в работах Якова Яковлевича Панова.

Мальчик с хутора Нюрса Чаинского района Томской области и не думал о том, что станет художником. В автобиографии Панов заметил, что только в 17 лет он сделал открытие, «что на художников, оказывается, учат». Но именно с детства начался непрерывный процесс накопления впечатлений, самые яркие и сильные из которых отразились позднее в зеркале его живописи [5].

В работах художника – приглушенное звучание цветов, негромкий и проникновенный разговор, «северная» гамма, словно усиливающая реальность, создающая эффект присутствия. Из подсознания приходят виденные когда-то образы – почти до первых ярких впечатлений детства [5]. Редкое в наше время качество, которым был одарен художник, – умение удивляться простым праздникам природы: слепому дождику, первому снегу, живым проталинам, яростному разливу рек [5].

Натурная работа – стержень творчества Я. Я. Панова. Общение с природой, учеба у нее исключают все наносное, непрочувствованное, лживое. У Панова поиски главного начинаются на пленэре. Его ключ к работе над пейзажем – построение отношения трех стихий: земли, воды и воздуха. Изобразительный язык пейзажей Панова спокойный и сосредоточенный, он позволяет достигать в холстах удивительного равновесия. Цветовые массы связаны между собой тонкими грациями рефлексов. Панов – колорист. Он пристрастен и верен природному контрасту теплых и холодных тонов (см. Прил., рис. 3). И часто негромкое интонационное звучание, присущее большинству его образов, определяет колористическую мягкость полотен (см. Прил., рис. 4). Пейзаж – это основа, почва творчества мастера [5].

Я. Я. Панов пишет: «В многолетней работе на природе я чувствовал, что взаимопонимание природы и художника возможно, видимо, только на Родине, там, где прошло детство. Именно там он с природой, как говорится, на короткой ноге, там – не будет фальши, там – все искренне» [5]. За свою творческую жизнь Я. Я. Панов исколесил и исходил почти все районы области, был у нефтеразведчиков, лесников, на стройках. Работал в Домах творчества, пробовал себя в жанре портрета. Постепенно как-то сам собой сложился свой, пановский пейзаж. Среди его многочисленных

работ особое место занимают чаинские пейзажи с большой водой, речкой Чаей, такой разной: то буйной в разливе, то спокойной цвета чая, будто задумчивой, с сельскими домиками, окутанными сиреневыми сумерками или неожиданным снегом [5].

На 1960–70-е годы приходится расцвет индустриального пейзажа, посвященного промышленному освоению Томской области, в котором реки играют немаловажную роль. В эти годы работали художники, принадлежавшие разным поколениям, но объединенные романтикой освоения природы Томской области: Я. Я. Панов, В. Ф. Попов, В. В. Попов, В. В. Черёмин, В. Г. Гроховский, Г. Н. Завьялов, Г. И. Панаркин, М. Ф. Горбатенко и др. [3].

Герман Николаевич Завьялов – ключевая фигура для Томска. Он приезжает в Томск, который на всю жизнь стал для него своим, в 1966 году и создает образ освоенной и величественной Сибири. «Сургутский край» (см. Прил., рис. 5), «Сибирский порт» (см. Прил., рис. 6) – монументальные суровые полотна, в которых индустриальные объекты (портальные погрузочные краны, резервуары для хранения нефти) возвышаются над деревенскими домами, золотой тайгой и бесконечными сибирскими далями, создавая образ великой, но покоренной Сибири [3].

«Сургутский край» – визитная карточка Г. Н. Завьялова в искусстве России. Этот пейзаж прошел по всем выставкам, воспроизводился во множестве альбомов, журналов.

Герман Завьялов родился в семье сельских учителей в деревне Зарянка Тюменского района Омской области. Окончил Пензенское художественное училище (1954–1960), Московский государственный художественный институт им. Сурикова (1960–1966) по мастерской профессора Д. К. Мочальского. С 1966 года работал в томских художественно-производственных мастерских. Неоднократно избирался в правление Томской организации Союза художников РСФСР, являлся членом выставкома зональных выставок, членом комиссии по живописи правления Союза художников РСФСР.

Его мастерская была оборудована прямо на 18-метровой яхте, где он писал этюды, не сходя на берег. Свои картины Герман Николаевич создавал во время ежегодных одиночных плаваний по сибирским рекам. Задолго до Федора Конюхова Завьялов проплыл в одиночку на парусах вдоль побережья Ледовитого океана, ходил в Восточно-Сибирском море, боролся со штормами на великих сибирских реках [4].

Герман Завьялов – автор более 3000 картин. Лучшие из них являются достоянием художественных собраний музеев Томска (29 работ), Омска, Иркутска, Комсомольска-на-Амуре, Кемерово, хранятся во многих отечественных частных коллекциях, а также в частных собраниях Франции, Германии, Швейцарии, Польши, Израиля, Японии, Америки и др. [4].

Автору был близок язык старших современников, объединенных позднее названием «художники сурового стиля».

Г. Н. Завьялов вспоминал: «Из поездок по северу региона томские художники В. Черёмин, В. Анохин, Н. Наврость, В. Самойлов, С. Лазарев и другие привозили сотни этюдов. Некоторые проводили лето в родных местах. Я. Панов живописал село Подгорное на реке Чае и его окрестности, Ал. Шумилкин – реку Обь около с. Молчаново. Я несколько десятилетий надолго причаливался в Луке, рядом с селом Нарым, в прошлом знаменитом месте ссылки. Здесь я написал сотни этюдов, в основном весенних и осенних, стараясь передать состояние природы. Это было хорошее время, работы томичей, включая и мои, проходили на всесоюзные, всероссийские и региональные выставки, а также участвовали в международных» [4].

Также тема речных пейзажей широко раскрыта в творчестве Александра Андреевича Шумилкина, члена-корреспондента Российской академии художеств, народного художника РСФСР. Его живописные полотна хранятся в собрании ГРМ, ГТГ, музеях Сибири и РФ, в частных коллекциях в стране и за рубежом. Шумилкин родился в деревне Нарга, на берегах Оби, ныне в Молчановском районе Томской области. Учился в Свердловском художественном училище, далее в институте им. И. Е. Репина, который тогда называли «академией».

Дипломной работой А. А. Шумилкина «Сплавщики» (1966) руководил профессор Александр Дмитриевич Зайцев, ученик А. А. Рылова. Формирование его как живописца проходило в яркое десятилетие. Во время учебы Александр Шумилкин воспринял особую атмосферу ленинградской школы, и профессиональная культура этой прославленной школы 1960-х годов наложила на него свой особый отпечаток. Всю последующую творческую жизнь он оставался «художником-шестидесятником» [2].

А. Шумилкин вернулся в Томск в 1966 году. Через год, сразу после первого участия в зональной выставке в Омске, был принят в члены Союза художников. И далее все происходило стремительно: в 36 лет – первая

персональная выставка в Томске, где было показано 120 работ. Удивляло и количество, и новый современный язык, и взгляд, и стильность полотен. С этого времени в его работах всегда необъяснимо сочетались яркость образов, притягательная пульсирующая энергия и вместе с тем логическая рассудочность [2].

«При всей многогранности творческих интересов центральное место в творчестве Шумилкина принадлежит пейзажу, что в целом характерно для большинства сибирских мастеров его поколения. Пейзажи Александра Шумилкина узнаваемы. Они поэтически возвышены, немногословны, кажется, автор отказывается от всего второстепенного, подчиняя холст главному: лаконичному и стильному образу Сибири, усиливая эстетику холста драматической нотой внутренней экспрессии. В основе драмы – сложное отношение автора к грубому вхождению “человека создающего” в мир тонкой гармонии: буровые вышки, разливы нефти, брошенная техника, пожары, следы от вездеходов по ягелевому ковру тундры» (см. Прил., рис. 7) [2].

На холстах А. Шумилкина «...земля предстает в образе лежащей женщины, окруженной цветами озер и лентами рек, или в образе огромного доброго тюленя, на теле которого стоят чумы. Река-змея, могучая, гибкая и сияющая в своем одеянии, дышит весенними ветрами и окружает суровый, а не сказочный мир первичной чистоты (“В долине Гыдана”, “Весенние ветры”, 1979). Идея бесконечности мироздания живет в работах художника рядом со звучной космичностью пространства неба и земли, с нотой пантеистического озарения, со строгим построением композиции, лаконизмом и тонкой декоративностью. Художник намеренно выбирает точку зрения с высоты птичьего полета или из иллюминатора самолета, вертолета. В большинстве работ подобное построение пространства имеет целью придать пейзажу эпический характер. Он часто как бы совмещает в пейзаже несколько точек зрения, сложно и внимательно разрабатывает первый план» [2].

Усложнившийся духовный мир художника, большая внутренняя сосредоточенность требовали более тонкого и одновременно более близкого к суровой природе живописного языка. Если многие художники в это время стремились к декоративной обобщенности цвета, А. Шумилкин, напротив, добивался предельной естественности, скромности колористического решения. Сузив спектр, амплитуду цвета, он максимально расширил количество оттенков, достигнув большой тональной полихромности

(см. Прил., рис. 8). Каноном в его живописной манере надолго стало признание особой роли «природного» живописного материала, использование приема «рельефного объемного пространства» первого плана [2].

Анализ представленных пейзажных работ томских художников XX века позволил сделать следующие выводы об образе реки в их творчестве:

- он может быть как лирическим, так и суровым и неукротимым;
- неразрывно связан с жизнью человека, осваивающего земли вдоль этой реки;

- река не только утилитарно связана с жизнью человека, необходима в быту или строительстве, но также оказывает влияние на духовную составляющую судьбы человека.

Таким образом, все этапы и исторически важные периоды жизни и развития города находят отражение в творчестве художников, а именно в картинах с речным пейзажем. Поэтому можно считать, что образ реки становится аллегорией жизненного пути как самого художника, так и общества в целом.

### Литература

1. Левандовский С. Н. Александр Шумилкин: альбом – монография / [художник М. А. Бычков]. – Томск: [б. и.], 2019. – 352 с.
2. Микуцкая Т. Н. Александр Шумилкин – «мужественный лирик» Сибири [Электронный ресурс]. – URL: <https://artmuseumtomsk.ru/page/10/3/514?theme=tmp1> (дата обращения: 16.09.2024).
3. Мурина Л. Р. Индустриальный пейзаж в искусстве Западной Сибири 1920–1990 годов // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока: науч.-практ. журнал. – 2020. – С. 67–77.
4. Овчинникова Л. И. Герман Завьялов. Живопись: альбом-каталог / сост. и авт. вступ. статьи Л. И. Овчинникова. – Томск: [б. и.], 2017. – 66 с.
5. Панов Яков Яковлевич: выставка к 100-летию со дня рождения: живопись: каталог / авт. вст. ст. Т. Н. Микуцкая, Г. А. Сушкова, Т. Л. Веснина; сост. каталога и альбомной части Т. Н. Микуцкая, Г. А. Сушкова; Томский областной художественный музей, Картинная галерея села Подгорное. – Томск: Интегральный переплет, 2019. – 79 с.
6. Черёмин В. Томский художник В. Черёмин об истории создания одной из его картин [Электронный ресурс]. – URL: <https://sovjiv.ru/news/1119> (дата обращения: 16.09.2024).

## СУЩЕСТВУЕТ ЛИ ЗАКОН ИЗМЕНЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТИЛЕЙ?

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

*Ковезюк Мария Александровна*, студент 3-го курса кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: reykoveziuk@gmail.com

Современный художник Эдуард Флеминский выдвинул теорию о существовании закона изменения художественных стилей. Эта концепция вызвала интерес у авторов статьи. Цель статьи – рассмотреть, может ли представленная система взглядов, индивидуальное суждение художника и теоретика искусства о наличии закона изменения художественных стилей соответствовать действительности. Для реализации цели проанализируем исторический аспект изучения понятия «стиль в искусстве», более подробно подвергнем научному рассмотрению теоретические взгляды Флеминского на трансформацию стилей в искусстве, изучим и примем во внимание утверждение доктора философских наук, профессора И. П. Никитиной об отсутствии каких-либо законов изменения развития искусства.

**Ключевые слова:** стиль в искусстве, исторический тип искусства, художественная школа, закон изменения художественных стилей.

## IS THERE A LAW OF CHANGING ARTISTIC STYLES?

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

*Kovezyuk Mariya Aleksandrovna*, 3rd year student, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: reykoveziuk@gmail.com

The modern artist Eduard Fleminsky has put forward a theory on the existence of the law of changing artistic styles. So, the authors analyse the

concept with the aim to consider whether the presented system of views, the individual judgment of the artist and the art theorist on the existence of law of changing artistic styles can correspond to reality. To achieve this task the authors analyse the historical aspect of studying the concept “style in art”. Also, the authors consider Fleminsky theoretical views to identify transformation of styles in art. Moreover, the article studies the statement of I.P. Nikitina, Doctor of Philosophy, Professor on the absence of any laws of change in art development.

**Keywords:** style in art, historical type of art, art school, the law of changing artistic styles.

Эдуард Флеминский, российский художник, родился в Москве. Специального художественного образования он не получил, имеет высшее техническое образование. В середине 1990-х годов занимался галерейной практикой, был директором частной картинной галереи «Дом Васильчиковых». Галерея выделялась среди подобных культурных объектов и являлась одним из ярких неформальных центров культуры Москвы. В это время Флеминский стал заниматься живописью. В 1999 году стал членом Творческого союза художников России. В 2007–2009 годах организовал объединение художников «Притяжение Ра» и был его идеологическим руководителем. В это время взял творческий псевдоним – Эдуард Флеминский (все члены данного объединения также сменили свои имена). Художник одновременно занимался изучением психологии творчества, а также изучал воздействие подсознания на творческий процесс. Создал свою теорию трактовки сновидений [6].

Работы мастера находятся во многих частных и корпоративных коллекциях в нашей стране и за рубежом. Флеминский преподавал, создал методологические разработки в области живописи, читал лекции на темы о развитии искусства, проводил мастер-классы. Работал в литературно-публицистическом просветительском журнале «Клаузура», где был опубликован ряд его статей: «Китч новый и современная альтернатива ему», «Обращение к мыслящим художникам», «Свобода в искусстве. Экстенсивный и интенсивный этапы развития искусства», 2011, «Преодоление Постмодернизма. Эпоха Пробуждения», 2012. В настоящее время художник живет и творчески работает за рубежом. Статья Флеминского «Закон изменения художественных стилей» была опубликована на сайте Newsland в 2010 году [5].

Вопросом изучения понятия *стиль в искусстве* занимались многие искусствоведы, теоретики, историки, критики искусства со времен классической Античности. «В последние десятилетия интерес к научной проблематике стиля значительно возрос, и в отечественной литературе накоплен обширный материал по самым разнообразным его исследовательским направлениям. <...> Нет недостатка и в зарубежной литературе по стилям. Научная ценность понятия (категории) “стиль” в современном мире огромна. ...теоретические исследования стиля имеют свою более чем тысячелетнюю историю развития» [2, с. 11].

Рассмотрим историю изучения этого понятия. В Античности понятие стиля обозначали другими словами, такими как «типы» и «модусы». Однако именно тогда начал формироваться его современный смысл. В эпоху Возрождения использовали термин «манера», который обозначает индивидуальный почерк художника.

Понятие стиля как эстетической категории впервые было использовано французским художником и теоретиком искусства Джованни Пьетро Беллори в 1672 году в сочинении «Жизнеописания современных живописцев, скульпторов и архитекторов» (см. [4]). Большое внимание уделили изучению этого феномена зарубежные теоретики И. В. Гете и Г. Вельфлин, А. Ригль, А. Фоссион, Э. Кон-Винер, И. Тэн, а также отечественные: А. Ф. Лосев, А. П. Григорян, М. С. Каган, Л. И. Таруашвили, В. Г. Власов, Е. И. Ротенберг и многие др.

Например, Гете выдвинул теорию о трех стадиях творческого мышления художников: 1) простое копирование природы; 2) добавление индивидуальных чувств, эмоций, которое приводит к созданию манеры; 3) «познание сущности вещей, она и производит уникальный художественный стиль» (см. [4]).

Для Г. Вельфлина понятие «стиль» – это и категории исторического типа искусства (созданные в одну эпоху) и художественная школа, которая находится на ограниченном месте (национальная или региональная). Теоретик делал акцент на внутренних закономерных процессах разных исторических периодов и выделял противоположные «пары понятий»: множественность – единство, плоскость – глубина, линейность – живописность, замкнутая форма – открытая форма.

Г. Вельфлин выделил триаду (архаика, классика, упадок) и выдвинул идею цикличности фаз процесса развития искусства на протяжении истории искусства. Также акцентировал внимание на трех стадиях в повторяющихся циклах в искусстве и Э. Кон-Виннер (конструктивную, декоративную, орнаментальную).

Приведем теперь определение понятия «стиль» известного российского искусствоведа В. Г. Власова: «...одна из основных категорий искусствоведения. Уникальная целостность всех элементов содержания и формы художественного произведения, включающая его в исторический ряд схожих произведений, характеризуемых единством места и временем создания... Особое качество формы произведения искусства, достигаемое целостностью творческого метода, способов формообразования, приемов композиции, индивидуальной манеры и техники, свойственных художникам определенного исторического периода» [1, с. 460]. В своем определении понятия «стиль» российский теоретик объединил все основные выкладки, приведенные выше в отношении данного термина.

Рассмотрим теорию Э. Флеминского, современного художника и теоретика искусства о стилях в искусстве, которую он изложил в статье «Закон изменения художественных стилей» [5]. Флеминского всегда волновали вопросы о причинах изменения художественных стилей и о том, можно ли заранее спрогнозировать тенденции развития в искусстве. В процессе своих изысканий он пришел к выводу, что на процесс изменения художественных стилей не в полной мере влияют социально-экономические условия. Они оказывают воздействие на внешние проявления этих стилей, но не всегда определяют их суть.

Далее он предполагает, что художественные стили трансформируются под влиянием внешних и внутренних причин. Под внешними причинами теоретик понимает «современный тип общественного мировоззрения», внутренними причинами считает «независимое самодвижение искусства» [5]. Внешние и внутренние причины Флеминский разделяет на три обобщенных периода. На взгляд авторов статьи, логичнее было бы назвать эти промежутки времени развития человеческого общества не периодами, а, например, стадиями, ступенями, этапами. Можно обратить внимание, что теория Флеминского, который выделяет троичность в системе, схожа с трехчленностью в теориях Гете, Вельфлина, Кон-Виннера. Но современный теоретик выделяет два триединства: внешние и внутренние причины.

Рассмотрим внешние причины, под действием которых происходит изменение художественных стилей.

**1-й период. Общественная доминанта.** Общество и государство имеют преобладающее влияние на искусство и обеспечивают развитие общества. Человек находится в подчинении у общества. Наблюдаются приоритет гражданского долга, разумность в организации миропорядка,

победа рассудка и интеллекта. Жизнь человека расценивается как героическое мужество и твердость духа перед врагами и разными условиями и ситуациями. В данный период развиваются социальные утопии. Наблюдается желание изменения социального устройства.

**2-й период. Человеческая доминанта.** Человек становится центром мироздания. Отдельная личность получает приоритет над обществом. Развивается поклонение перед природой и человеком. Появляются стремление к гармонии и согласию между человеком и природой и желание равновесия между чувством и разумом. Зарождаются идеалистические философские течения, которые видят в интуиции достоверное средство познания.

**3-й период. Чувственное общество.** Значение человека в планетарном процессе становится формальным и незначительным. В мироощущении человека наблюдается сумбур, дестрой и энтропия. Элитарное общество оказывает воздействие на все слои общества и насаждает культ внешнего (поверхностного, формального, обманчивого). Главенствует чувство мнимости, иллюзорности и эфемерности бытия. Внедряется поклонение непознанному, неизведанному, мистическому. Отдается предпочтение необычным удовольствиям, оригинальным развлечениям, экзотическому времяпрепровождению.

Теперь рассмотрим выделенные Флеминским внутренние периоды, которые относятся к искусству.

**1-й период.** Человечество предпочитает в искусстве традиции. К ним относятся уважительно, их используют, находят им новое применение.

**2-й период.** Человеческое общество внедряет эксперимент в искусстве. Наблюдается ценность и значимость внутреннего мира художника. Творцы работают над поиском иных форм выражения, новых методов и подходов. В некоторые моменты истории происходит революционное обновление искусства.

**3-й период.** Человеческий род испытывает кризис. В этот момент прослеживается доминирование формы над содержанием. В объектах искусства можно увидеть обилие внешних эффектов, излишнюю чувственность, вычурность, фрагментарность. Также характерно для этого периода многообразие художественных форм.

Теоретик Флеминский обращает внимание на неравномерность развития европейских стран и их искусства и культуры, также он учитывает возможность влияния одного стиля на другой в периоды, когда одновременно существуют разные стили.

Флеминский представляет такую схему:

«Высокое Средневековье = Общественная доминанта + традиции

Возрождение = Человеческая доминанта + эксперимент

Маньеризм и Барокко = Чувственное общество + кризис

Ранний Классицизм = Общественная доминанта + традиции

Ранний Романтизм = Человеческая доминанта + эксперимент

Поздний Романтизм = Человеческая доминанта + кризис

Поздний Классицизм, Ампир = Чувственное общество + традиции

Модернизм, Неоромантизм = Общественная доминанта + эксперимент

Постмодернизм = Общественная доминанта + кризис» [5].

Как мы видим из представленной схемы, четкого циклического движения и повторения Флеминский не выявил. Он берет ограниченный временной отрезок в истории искусства, ограничивается территориально только европейским искусством. Такой материал не может служить достаточным источником для выведения закона.

Можно рассмотреть точку зрения Ирины Петровны Никитиной, доктора философских наук, профессора, автора более 70 научных статей, в том числе статей в философском энциклопедическом словаре, учебников, учебных пособий. Она утверждает, что «не существует каких-либо законов изменения развития искусства» [3, с. 478]. Далее Никитина говорит о неправильном представлении об истории как науке, которая раскрывает законы развития общества. При этом обращающиеся к этому вопросу не имеют ясности понимания между понятиями «закон» и «тенденция». «Научный закон представляет собой утверждение о связи явлений... универсальность закона означает, что он распространяется на все объекты своей области, действует во всякое время и в любой точке пространства» [3, с. 479]. Существуют науки (история, лингвистика, этика, эстетика, искусствознание), которые не устанавливают законов. «Эти науки выдвигают вместо операции объяснения операцию понимания, опирающуюся не на описательные, а на оценочные утверждения» [3, с. 480]. Никитина заявляет, что, если отсутствует закон развития общества, то тогда не может существовать и закон эволюции искусства (и, соответственно, закон изменения художественных стилей). Можем только предположить *тенденции* развития этого феномена в конкретный исторический период и на определенной территории.

Сомнительно также применять понятие о законе изменения художественных стилей в связи с тем, что «в отдельных эпизодах истории искус-

ства мы наблюдаем не один художественный стиль, а множество развивающихся и взаимодействующих между собой (часто противоборствующих) стилей» [4]. Так же в истории искусства существует творчество гениальных художников (Пуссен, Рембрандт, Рубенс, Веласкес и др.), творения которых находится «над» каким-либо стилем, и выдвигается теория «внестилевого развития» Ротенберга [4].

Таким образом, в статье мы рассмотрели, может ли представленная система взглядов теоретика искусства Э. Флеминского о наличии закона изменения художественных стилей подтвердиться в искусствоведческом поле. Для реализации цели были проанализированы исторический аспект изучения понятия «стиль в искусстве» зарубежными и отечественными исследователями, рассмотрены более подробно теоретические взгляды Флеминского на трансформацию стилей в искусстве. Мы выяснили, что четкого циклического движения и повторения в истории искусства теоретик выявить не смог. Он взял ограниченный временной отрезок в истории искусства и сузил рамки исследования территориально только европейским искусством. Такой материал не может служить достаточным источником для выявления закона. Также мнение И. П. Никитиной об отсутствии каких-либо законов изменения развития искусства и в том числе изменения стилей в искусстве подтверждает то, что мы не можем говорить о наличии закона изменения художественных стилей.

### Литература

1. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. – СПб.: Азбука-Классика, 2008. – Т. 9. – 765 с.
2. Крапивка Л. Ф. Теория стилеобразования в искусстве: моногр. – М.: Брис-М, 2014. – 93 с.
3. Никитина И. П. Эстетика. – М.: Юрайт, 2022. – 676 с.
4. Стиль (искусство) [Электронный ресурс] // Википедия: сайт. – URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Стиль\\_\(искусство\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Стиль_(искусство)) (дата обращения: 12.10.2024).
5. Флеминский Э. Закон изменения художественных стилей [Электронный ресурс] // Newsland: сайт. – URL: <https://newsland.com/post/559692-zakon-izmeneniia-khudozhestvennykh-stilei> (дата обращения: 12.10.2024).
6. Женские портреты Эдуарда Флеминского [Электронный ресурс] // Культурология. РФ: сайт. – URL: <https://kulturologia.ru/blogs/080710/12735/> (дата обращения: 12.10.2024).

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СОВРЕМЕННОГО  
АБСТРАКТНОГО ИСКУССТВА КИТАЯ  
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКОВ ГРУППЫ  
«ПЕКИНСКАЯ АБСТРАКЦИЯ»)**

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

*Чжан Сяоци*, ассистент-стажер кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ; г. Чаньчунь, КНР). E-mail: [283801612@qq.com](mailto:283801612@qq.com)

В статье рассматривается траектория развития абстракционизма в китайском современном искусстве. Авторы выделяют периоды в развитии абстракционизма в Китае, дают характеристику художественным тенденциям, называют имена ведущих художников и арт-критиков, оказавших влияние на осмысление нон-фигуративизма. Уделено внимание описанию молодежных выставочных проектов, повлиявших на культуру Китая 1980-х годов. На примере творчества таких участников группы «Пекинская абстракция», как Мао Лицзы, Ма Келу, Тан Пин, Мэн Лудинг, авторы дают характеристику современным тенденциям в абстрактном искусстве Китая. Итогом статьи стал вывод о национальных особенностях китайского абстракционизма. В числе характерных черт современной китайской абстракции авторы называют соответствующее идеалам философии буддизма стремление к гармоническим сочетаниям в композиции, использование красного цвета в качестве знака, а также высокий контроль автора за движением руки при использовании автоматических техник живописи.

**Ключевые слова:** беспредметная живопись, искусство Китая, «Пекинская абстракция», абстракционизм.

**THE ARTISTIC ORIGINALITY OF MODERN  
ABSTRACT ART IN CHINA  
(ON THE EXAMPLE OF THE WORKS OF ARTISTS  
OF “BEIJING ABSTRACTION” GROUP)**

*Popova Natalya Sergeevna*, Candidate in History of Arts, Associate Professor, Associate Professor of Department Culturology, Philosophy and

Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: [bublikova2007@yandex.ru](mailto:bublikova2007@yandex.ru)

**Zhang Xiaoqi**, assistant of Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation; ChangChun, PRC). E-mail: [283801612@qq.com](mailto:283801612@qq.com)

The article examines the trajectory of development of abstractionism in Chinese contemporary art. The authors identify periods in developing abstractionism in China, characterize artistic trends, and name the leading artists and art critics who influenced the understanding of non-figurativism. The authors paid attention to the description of youth exhibition projects that influenced the culture of China in the 1980s. On the example of the work of such members of “Beijing Abstraction group” as Mao Lizi, Ma Kelu, Tang Ping, Meng Luding, the authors characterize modern trends in abstract art in China. The result of the study is national characteristics of Chinese abstractionism. Among the characteristic features of modern Chinese abstraction, the authors state the desire for harmonious combinations in composition (corresponding to the ideals of Buddhist philosophy), the use of red as a sign, as well as the artist’s high control over the movement of his hand when using automatic painting techniques.

**Keywords:** non-objective painting, Chinese art, “Beijing abstraction”, abstractionism.

История мирового нон-фигуративизма включает в себя несколько этапов, в каждый из которых художники по-новому воплощали абстрактный образ. Среди всего многообразия форм абстракции особенное влияние на современных художников оказывают приемы абстрактного экспрессионизма. Этапы развития абстрактного экспрессионизма связаны с историческим развитием американского искусства военного и послевоенного времени. Но мировая популярность живописных техник американских художников и общий протестный характер абстрактного экспрессионизма повлияли на творчество художников в разных странах.

Китайская художественная культура имеет очень глубокие корни и свое особое место в мировой культуре. Воспринимая популярные художественные тенденции в мировом искусстве, представители культур встают перед выбором не только эстетического, но и мировоззренческого характера, так как за новаторством абстрактного искусства всегда стоит новое

для своего времени мировоззрение. Таким образом, представляет интерес исследование творчества китайских художников, воспринявших тенденции мирового абстрактного искусства и при этом сохранивших верность мировоззренческим принципам китайской культуры.

Целью публикации является изучение мировоззренческих и художественных аспектов современного абстрактного искусства Китая. К задачам относится характеристика творческого кредо художников, входящих в группу «Пекинская абстракция», и анализ картин китайских художников, выполненных в экспрессивной манере.

Литературу, посвященную анализу современного китайского абстракционизма, можно разделить на несколько блоков. В первый блок входит литература на русском языке, посвященная исследованию методов абстрагирования в творчестве современных китайских абстракционистов. Статьи П. Чжэн «Исследование локального культурного духа в китайском абстрактном искусстве» [3] и «История развития новейшего китайского абстрактного искусства» (совместно с И. Н. Миклушевской) [1] посвящены выявлению культурного своеобразия в творчестве современных китайских абстракционистов. Статья Я. Фань «Абстрактная живопись и экспрессия в Китае в XX веке» представляет характеристику экспрессивного направления в китайском нон-фигуративизме [2].

Во второй блок входит литература и электронные ресурсы на китайском языке. Вклад в разработку темы внесла статья китайского исследователя Ван Цзитай «Влияние западного абстрактного экспрессионизма на китайскую живопись» [4]. Приемы абстрагирования, характерные для китайских художников-абстракционистов, исследовал искусствовед Ли Сюй в своей статье «Краткое введение в абстрактное искусство Тан Пина» 简述谭平的抽象艺术 [7]. Выявлению национальной специфики китайского искусства посвятил свою статью «Исследование местного культурного духа в современном абстрактном искусстве Китая» Лан Чонг 中国当代抽象艺术中的本土文化精神研究 [8]. Перспективы развития китайского абстракционизма отражены в статье искусствоведов Гэн Цзипэн, Чжэн Сяохун «Будущее китайского абстрактного искусства 中国抽象艺术的未来 [6].

Исследованию истории китайского абстракционизма посвятили свои статьи Я. Фань, И. Н. Миклушевская и П. Чжэн. Эти искусствоведы выделяют четыре периода в развитии китайского нон-фигуративизма.

Возникновение китайского абстрактного искусства связано с обращением китайских художников к традициям европейского модернизма. Я. Фань считает началом возникновения абстрактного искусства в Китае 1920–30-е годы. В эти годы ряд китайских живописцев отправились учиться во Францию и приобщились к таким новым направлениям искусства, как фовизм, экспрессионизм и кубизм. Отражением этих межкультурных связей стало творчество китайского художника У Даюй (1903–1988), который после обучения во Франции вернулся в Китай и создавал абстрактные работы. В то же самое время в среде китайской интеллигенции возник вопрос о необходимости западного влияния на китайскую культуру. Этот вопрос был поставлен в 1929 году, когда в период работы Первой Национальной художественной выставки была организована «Дискуссия двух Сюй». В дискуссии приняли участие художник Сюй Бэйхун и поэт Сюй Чжимо. После дискуссии Сюй Бэйхун опубликовал статью «Сомнения», в которой критиковал творчество Сезанна, Мане и Ренуара и высказался против поощрения влияния западного модернизма на художественную культуру Китая.

В следующий период развития абстракционизма Я. Фань объединяет творчество китайских художников, проживавших в Европе, США, Гонконге и Тайване. В числе виднейших китайских абстракционистов этого периода Я. Фань называет живших во Франции Чжао Уцзи и Чжу Дэцюнь, в Италии – Сяо Цинь и обосновавшихся в США Чэнь Иньпи, Чжу Юаньчжи, Чжао Чуньсянь и Вэй Лэтан. По мнению Я. Фань, эти художники следовали западным концепциям абстракционизма, но все-таки в общем композиционном решении их работ чувствовалось влияние философии чань-буддизма [2, с. 191].

И. Н. Миклушевская и П. Чжэн начинают свою периодизацию китайского абстракционизма с 1979 года, потому что с 1979 до 1985 года в Китае началась дискуссия о красоте абстрактного искусства [1]. В мае 1979 года в журнале «Изящные искусства» была опубликована статья китайского абстракциониста У Гуаньчжунуна «Формальная красота живописи» [10]. У. Гуаньчжун призывает обратить внимание на систему художественного образования и в особенности на тот аспект, что изображение абстрактной формы не противоречит реалистическому искусству, а способствует развитию изобразительных навыков у китайских молодых художников. У Гуаньчжун продолжил свою мысль в статье 1980 года «Об абстрактной красоте» [9]. Вовлеченные в дискуссию художники и искусствоведы формулировали свою позицию к абстрактному искусству по-

разному. Так, представители группы изучения теории литературы Чжэцзянской академии изящных искусств видели в европейском модернизме антиэстетические тенденции и были против влияния западных тенденций на китайское искусство. Но большинство участников дискуссии согласились с тем, что овладение навыками создания абстрактной формы окажет благотворное влияние на развитие китайского искусства и даже увидели в каллиграфии и древнем искусстве Китая приемы абстракционизма.

Развитие китайского абстракционизма началось в полной мере с 1985 года. Для характеристики процессов в китайском искусстве с 1985 до начала 1990-х годов искусствоведы используют выражение «искусство Новой волны 85». Руководство Китая провозгласило политику открытости. Периодические журналы, посвященные культуре и искусству («Изящные искусства», «Китайская художественная газета», «Иллюстрированное издание Цзянсу»), начали публиковать материалы о западноевропейском, американском и российском модернизме. Я. Фань отмечает в творчестве художников Цинь Ифэна, Юй Ханя и Ли Шаня влияние идей В. В. Кандинского, К. С. Малевича, П. Мондриана и Дж. Поллока [2, с. 192]. Именно в этот период китайские художники-абстракционисты начали осознанно включать в композиции своих произведений философию буддизма и эстетику точной по исполнению и свободной по выражению линии.

Абстрактное искусство стало чаще появляться на больших выставках. Весной и осенью 1987 года состоялись «Выставка выпускников Китайской академии искусств» и «Вторая выставка масляной живописи в Международном художественном саду». В 1988 году в Шанхае прошла «Художественная выставка», на которой свое творчество представили Мэн Лудинг, Дин И, Юй Юхань, Сюй Хун. Уже на этой выставке стало понятно, что абстрактное искусство Китая набирает обороты. В феврале 1989 года в Национальном художественном музее Китая была открыта «Выставка современного китайского искусства». На третьем этаже музея была представлена достаточно обширная экспозиция абстрактного искусства. Вторая половина 1980-х годов ознаменована открытием ряда персональных выставок художников-абстракционистов в Пекине и Шанхае. И. Н. Миклушевская и П. Чжэн отмечают, что с 1990-х годов центрами развития китайского абстрактного искусства стали Пекин и Шанхай.

В 1990-е годы в китайском искусстве возникли разнообразные художественные направления, отражающие как западные влияния, так и внутренние процессы в политической и художественной жизни Китая.

Интерес публики к абстрактному искусству снизился, некоторые художники-абстракционисты обратились к деревенскому реализму, политическому поп-арту, циничному реализму и концептуальному искусству. Но китайские художники-абстракционисты представляли свое творчество на крупных государственных выставках. Так, в 1993 году в Национальном художественном музее Китая состоялась «Китайская биеннале масляной живописи». В 1996 году в Шанхайской академии изящных искусств прошла Шанхайская групповая выставка абстрактного искусства «Невидимое существование». Куратором этой выставки был Ли Сюй.

К концу 1990-х годов стало очевидно, что, кроме сообщества художников-абстракционистов, в Китае сформировалось экспертное сообщество искусствоведов. Ряд искусствоведов, кураторов выставок и арт-критиков выступили кураторами крупных художественных проектов, а также сформировали корпус профессиональной критики в сфере современного искусства Китая. Искусствовед и куратор Ли Сюй с 2001 до 2005 год проводил в Шанхае выставку абстрактного искусства, назвав ее «Метафизическая». В 2007 году Ли Сюй организовал выставку современного китайского абстрактного искусства «Линия». Еще один куратор Гао Минлу в 2003 году организовал выставку «Китайский максимализм». В 2008 году искусствовед Хэ Гуйянь стал куратором выставки «К пост-абстракции». А в 2010 году итальянский арт-критик Акилле Бонито Олива выступил куратором масштабной выставки «Великая небесная абстракция».

Становление профессионального искусствоведческого сообщества, поддерживающего абстрактное искусство, привело к углубленному исследованию национального своеобразия китайского беспредметного искусства. Так, например, Гао Минлу отметил, что китайские живописцы часто используют повторяющиеся простые элементы. Он предположил, что такая повторяемость простых элементов обусловлена спецификой китайского мировоззрения, которая воплощается в устойчивый формальный прием. Ли Сюй в качестве минимальной и обязательной формы в китайской абстракции видит линию. Конечно, он связывает высокую культуру линии в творчестве китайских нон-фигуративистов с искусством каллиграфии.

Группа «Пекинская абстракция» организована в 2017 году. Шесть пекинских художников-абстракционистов – Мао Лицзы, Ма Келу, Тан Пин, Мэн Лудинг, Ма Шуцин и Юань Цзо – начали делать совместные творческие и экспозиционные проекты. Позже к ним присоединились Фэн

Лянхун и Ли Ди. В 2020 году в группу вошли еще 4 участника: Бай Цзиншэн, Лян Хао, Линь Цзин и Лю Ган. Сейчас художники группы «Пекинская абстракция» привносят в абстрактное искусство Китая самые актуальные процессы.

Группа заявила о себе широкой публике весной 2018 года открытием в Гонконге в выставочном пространстве Гринфилд Контемпорари Арт (Greenfield Contemporary Art) выставки «Пекинская абстракция». Куратором выставки стал Пэн Фэн, один из лучших специалистов по китайскому модернизму. Работы, представленные на выставке, отражали самые актуальные тенденции в китайском абстрактном искусстве. Ф. Пэн сделал вывод о том, что представленные картины передают мировое представление об абстрактном искусстве, но в то же время придерживаются традиционной культуры. Вторая групповая выставка состоялась в период карантина летом 2020 года в здании Пекинского вокзала. По признанию участников группы, они надеялись, что выставка придаст посетителям мужества справиться с эпидемией [5].

Основателями группы стали два прославленных китайских абстракциониста – Мао Лицзы (настоящее имя Чжан Чжунли) и Ма Келу. Оба они получили основы художественного образования в Китае и прошли обучение в США. Оба художника вернулись в Китай с уже сформированной эстетической концепцией абстракционизма. Также Мао Лицзы и Ма Келу сближает стремление к собиранию вокруг себя единомышленников. Мао Лицзы был одним из основателей «Группы звездной живописи» в 1980 году. Ма Келу в 1970-е стал одним из основоположников творческого объединения «Общество анонимных художников», которое было основано в Пекине в 1979 году. Судьбы этих живописцев отражают трудный путь становления абстрактного искусства в Китае.

Мао Лицзы родился в 1950 году в китайской провинции Шэньси. В 1979 году он впервые выставил свои работы на художественной выставке «Звезды» в Пекине под сценическим псевдонимом Мао Лицзы. Эта была несанкционированная уличная выставка, но впоследствии именно она оказала влияние на поиск молодыми китайскими художниками путей для свободы творческой реализации. Группа «Звездная живопись» просуществовала всего два года. Художники «Звездной живописи» стали символом нового понимания человека и свободы мысли после Культурной революции.

В 1981 году Мао Лицзы выиграл премию Молодежной художественной выставки в Китае. Затем он переехал во Францию, а затем –

в США и принял участие в «Выставке десяти лет звезд», проходившей в Гонконге и Тайване в 1989 году, а также во многих других выставках, включая персональную выставку в галерее Хафнер в США в 1989 году. После этого он вернулся в Китай и создал художественную студию в Пекинском художественном районе «798».

Картины Мао Лицзы отражают философские взгляды людей его поколения. Художник вырос в среде ограничения свободы творчества и вместе с художниками своего поколения творчеством и общественной работой получил право на собственное высказывание. Тенденции китайского искусства 1980-х годов отражает его картина «Нерешительность». На картине достаточно реалистично изображен асфальт, на котором лежат окурки и другой городской мусор. Предполагается, что главный герой картины медленно идет и рассматривает асфальт, думая о каком-то поступке, на который не может решиться. В 2010-е годы Мао Лицзы начал создавать абстрактные произведения. Так, например, картина «Цветочность 1», выполненная в 2010 году в технике масляной живописи, соединяет в себе эстетику авторского жеста и красоту случайного естественного разлития краски по монохромному светлому холсту (см. Прил., рис. 1).

Ма Келу родился в Шанхае в 1954 году. Он был участником «Общества анонимных художников» и стремился к поиску новых творческих методов для воплощения современных проблем. С одной стороны, участники «Общества анонимных художников» стремились воплотить традиционный китайский дух, а с другой – для них была характерна идея китайского авангарда – искусство ради искусства. Его творчество отражает типичный для Китая 1980–90-х годов путь развития художника неофициального искусства. Ма Келу хорошо освоил тенденции западного искусства, но ушел от влияния западной культуры и обратился к основам современного китайского мировоззрения. В его работах доминируют двухмерное изображение и эстетика свободного движения кистью. Так, в частности, композиция картины из серии «Ах да» 2017 года «Ах да. Багровый № 3», где на белом холсте в экспрессивной манере ритмично расположены мазки-знаки, отсылает и к традиции каллиграфического письма, и к общепринятой для мирового абстракционизма трактовке красочного мазка как независимости творческого высказывания автора (см. Прил., рис. 2).

Тан Пин – еще один организатор и идеолог группы «Пекинская абстракция». Но его творческий путь нельзя назвать нонконформистским.

Он родился в Хэбэе, Китай, в 1960 году. В 1984 году получил степень бакалавра на факультете гравюры Центральной академии изящных искусств. С 1984 по 1989 год преподавал на кафедре гравюры Центральной академии изящных искусств. В 1989 году учился на отделении свободной живописи Берлинского университета искусств и получил степень магистра искусств. За годы своей творческой деятельности он был вице-президентом и профессором Центральной академии изящных искусств, директором Ассоциации китайских художников. Тан Пин работает в технике автоматического письма. Техника его живописи построена на многослойности и богатом колорите (см. Прил., рис. 3).

Еще один основоположник группы «Пекинская абстракция – Мэн Лудинг. Он родился в 1962 году в Пекине, учился в средней школе при Центральной академии художеств, а затем окончил отделение масляной живописи Центральной академии художеств. После завершения образования Мэн Лудинг остался преподавать в Четвертой студии отделения масляной живописи Центральной академии художеств. В 1989 году он стал членом Китайской ассоциации художников. В 1987 году Мэн Лудинг получил специальную награду на «Биеннале китайской масляной живописи». В 1993 году он получил поощрительную премию на Международной молодежной выставке в Центральной академии художеств и премию «Биеннале изящных искусств». С 1990 года Мэн Лудинг учился в немецком городе Кассель в Национальной академии изящных искусств. В 1992 году он переехал в США, преподавал в колледже Лидса, а в 2000-е годы вернулся в Китай.

В отличие от своих коллег по группе «Пекинская абстракция», Мэн Лудинг предпочитает строгие геометрические построения и контрастные цвета. Сочетание традиционно китайских цветов и четких геометрических построений создает в работах сильную энергетику и хорошо читаемый знак (см. Прил., рис. 4).

Обобщая характеристику творчества художников группы «Пекинская абстракция», следует отметить, что творческий путь многих участников группы включает первоначальное обучение в ведущих художественных вузах Китая, а затем стажировку в институциях искусства США, Франции и Германии. Их самостоятельная творческая деятельность также начиналась в Китае и связана с эпохальными для художественной жизни страны выставками молодежного искусства и событиями неофициального китайского искусства.

Возможно, что для китайского искусства 1980-х годов абстракционизм стал символом свободы. Показательно, что период взлета китайского абстракционизма достаточно короткий, так как его потеснили фигуративные художественные направления, отражающие социальную тематику 1990-х годов. Это можно объяснить тем, что язык абстрактного искусства требует пояснений искусствоведов, поэтому популярность абстракционизма в обществе растет медленнее, чем новые направления фигуративного характера.

Следует отметить, что современная китайская абстракция имеет свои национальные особенности. основополагающая для китайского мировоззрения философия поиска гармонии человека и природы влияет на общее композиционное решение абстрактных работ. Традиционные для китайской культуры оттенки красного цвета в абстрактных картинах становятся знаком, который приобретает новые интерпретации. Также особенность китайского абстрактного искусства проявляется в высокой степени контроля автора над движением кисти по холсту. Даже в приемах автоматического письма китайские абстракционисты опираются на концентрацию своей энергии и ее воплощение в движение руки и кисти, тогда как западные абстракционисты, в частности представители абстрактного экспрессионизма, следуют за импульсом своего неконтролируемого подсознательного.

### Литература

1. Миклушевская И. Н., Чжэн П. История развития новейшего китайского абстрактного искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2022. – № 4 (1). – С. 417–429.
2. Фань Я. Абстрактная живопись и экспрессия в Китае в XX веке // Искусство и диалог культур: сб. науч. тр. XIV Междунар. межвуз. науч.-практ. конф. – СПб., 2021. – С. 190–193.
3. Чжэн П. Исследование локального культурного духа в китайском абстрактном искусстве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2023. – № 1(1). – С. 317–327.
4. Ван Цзитай. Влияние западного абстрактного экспрессионизма на китайскую живопись // Культура и цивилизация. – 2022. – Т. 12, № 2А. – С. 186–196.

5. Групповая выставка «Пекинская абстракция» – Пекинский вокзал: сайт. – URL: <https://www.163.com/dy/article/FGU6NF7T0534JNU8.html> (дата обращения: 08.09.2023).
6. Гэн Цзипэн, Чжэн Сяохун. Будущее китайского абстрактного искусства // International English Education Research. – 2014. – № 1. – С. 70–71. (耿纪朋, 郑小红//中国抽象艺术的未来// 国际英语教育研究: 英文版.2014.1.70–71).
7. Комментарии Ли Сюй к «Живописи» – краткое введение в абстрактное искусство Тан Пина // Art Observation. – 2015. – № 9. – 49–53. (李旭. 于“画画”的言说—简述谭平的抽象艺术[J]. 美术观察.2015.9. 49–53).
8. Лан Чонг. Исследование местного культурного духа в современном абстрактном искусстве Китая // National Art Research. – 2010. – № 23(5). – С. 105–110. (蓝充. 中国当代抽象艺术中的本土文化精神研究[J]. 民族艺术研究. 2010. 23(5).105–110).
9. У Гуаньчжун. Об абстрактной красоте // Искусство. – 1980. – № 10. – С. 37–39. (吴冠中. 于抽象美. 美术. 1980.10.37–39).
10. У Гуаньчжун. Формальная красота живописи // Изящные искусства. – 1979. – № 5. – С. 33–44. (吴冠中. 绘画的形式美. 美术. 1979. 5. 33–44).

УДК 372.874

## **ОСОБЕННОСТИ ПРОВЕДЕНИЯ ОБУЧЕНИЯ И ОЦЕНКА РАБОТ ПО РИСУНКУ В УДАЛЕННОМ РЕЖИМЕ С ПОМОЩЬЮ ГРАФИЧЕСКИХ ПРОГРАММ И СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЕЙ**

*Кривальцевич Анна Александровна*, ассистент-преподаватель,  
Тюменский индустриальный университет (г. Тюмень, РФ). E-mail: Anna.krivaltsevich@mail.ru

В статье проводится анализ эффективности дистанционных занятий, осуществляемых через онлайн-уроки при помощи специального приложения для дистанционного обучения, позволяющего проводить видеоконференции в реальном времени. Это приложение предоставляет возможность организатору урока или конференции продемонстрировать содержимое своего экрана. Такой подход позволяет преподавателю де-

монстрировать учебный материал: презентации, видеоуроки, графики. Участники получают ссылки на подключение к конференции. Создается общая группа в социальной сети «ВКонтакте».

Изучение темы «Особенности проведения обучения и оценка работ по рисунку в удаленном режиме с помощью графических программ и социальных сетей. Наблюдение их применения в образовательном процессе» становится более актуальным, когда у обучающихся возникают проблемы с посещением занятий по рисованию. Современные технологии позволяют разработать методику освоения материала на расстоянии, включая возможность взаимодействия с преподавателем, анализа собственных ошибок и проведения диалога. Этот подход может служить альтернативой традиционному формату обучения, но не полностью его замещает или переводит обучение и проверку работ исключительно в онлайн-формат.

**Ключевые слова:** дистанционные занятия, дистанционный режим обучения, современные технологии, конференция, графические программы.

## **THE FEATURES OF TRAINING AND EVALUATING WORKS ON DRAWING IN REMOTE MODE USING GRAPHICS PROGRAMS AND SOCIAL NETWORKS**

*Krivaltsevich Anna Aleksandrovna*, assistant teacher, Tyumen Industrial University (Tyumen, Russian Federation). E-mail: Anna.krivaltsevich@mail.ru

The article analyzes the effectiveness of distance learning conducted through online lessons using a special application for distance learning that allows video conferencing in real time. This application allows the organizer of a lesson or conference to demonstrate the contents of his or her screen. This approach allows the teacher to demonstrate educational material: presentations, video lessons, graphs. Participants receive links to connect to the conference. A common group is created on the social network “VKontakte”.

Studying the topic “Features of conducting training and assessing drawing work remotely using graphic programs and social networks”. Observing their use in the educational process is becoming increasingly relevant when students may have problems attending drawing classes. Modern

technologies make it possible to develop a methodology for mastering the material at a distance, including the ability to interact with the teacher, analyze their own mistakes and conduct a dialogue. This approach can serve as an alternative to the traditional training format, but not completely.

**Keywords:** distance learning, distance learning mode, modern technologies, conference, graphic programs.

Термин «дистанционное обучение», или «дистанционное образование», в последние годы стал особенно актуальным. Развитие новых образовательных технологий и применение их в учебном процессе привело к необходимости пересмотра истории данного понятия. Например, Лю Цзея в своих работах рассматривает термины «образование», «дистанционное образование» и «обучение», а также историю удаленного образования в Западной Европе, Канаде, США, России и Китае [1]. Это позволяет глубже понять эволюцию этой образовательной практики и ее влияние на различные культуры и общества.

Интересно, что история развития дистанционного образования в России начинается еще с 1917 года. На протяжении всего XX века в СССР действовала система заочного обучения на базе консультационных курсов. В 1960-е годы в СССР было открыто 11 заочных университетов и факультетов заочного образования. Однако после распада СССР в 1991 году дистанционное образование в России столкнулось с кризисом из-за экономических трудностей [2].

Частное образовательное учреждение «Европейская школа корреспондентского обучения» (ЕШКО) долгое время успешно функционировало без использования компьютеров и Интернета. В 1993 году в России еще не было широкого доступа к компьютерам и Интернету, поэтому ЕШКО использовала другие методы для своей дистанционной образовательной программы. Основными средствами обучения в ЕШКО были печатные учебники и почтовая переписка. Учащимся отправлялись учебные материалы, задания и домашние работы по почте, а студенты возвращали свои выполненные работы тем же способом. Очень важным аспектом было своевременное получение и отправка почты, чтобы ученики могли следовать установленному графику обучения. Учителя и преподаватели в ЕШКО также играли важную роль в образовательном процессе. Они были доступны для консультаций и вопросов по телефону. Учащиеся могли звонить своим учителям, чтобы получить помощь и разъяснения по материалам курса.

Позже, с развитием компьютерных технологий и доступа к Интернету в России ЕШКО также начала использовать эти средства для своей дистанционной образовательной программы. Это позволило учащимся получать учебные материалы и делать домашние задания онлайн, а также общаться с преподавателями через электронную почту или виртуальные классы. Таким образом, ЕШКО успешно адаптировалась к изменяющимся технологиям и потребностям студентов, начиная с традиционных методов обучения, а затем перейдя к более современным средствам через использование компьютеров и Интернета. Несмотря на то, что в 1993 году ЕШКО открыла филиал в России, когда использование компьютеров и Интернета было еще не распространено, это международное учебное заведение успешно внедрило дистанционное обучение, и за последние два десятилетия сотни тысяч студентов разных возрастов из разных стран мира прошли обучение в этой школе. ЕШКО предлагала возможность изучения иностранных языков на разных уровнях с помощью кассет, а по завершении курса выдавала сертификат об обучении. Этот метод образования был новым и необычным. Следующим этапом развития дистанционного образования стало подписание меморандума с ЮНЕСКО и открытие Московского технологического института («Всемирного технологического университета»). Этот институт предлагал образование по различным дистанционным программам.

В 2004 году стало очевидно, что дистанционное обучение начинает широко реализовываться, что способствует устойчивому росту этой формы образования.

Крупные компании, такие как «Российские железные дороги», «Северсталь», «Норильский Никель» и многие другие, используют дистанционное обучение для повышения квалификации своего персонала. Это позволяет им эффективно развивать профессиональные навыки своих сотрудников, не отвлекая их от их основных обязанностей.

К преимуществам дистанционного обучения для корпоративного сектора относятся:

1. Гибкость расписания: сотрудники могут проходить обучение в удобное для них время, не прерывая свою работу.

2. Экономленное время и ресурсы: компании экономят на затратах, связанных с организацией физических тренинговых сессий (например, аренда помещений, транспортировка и проживание).

3. Универсальность и доступность: обучение может проводиться из любой точки мира, что позволяет компаниям иметь общую программу обучения для всех своих филиалов и сотрудников.

4. Индивидуальный подход: дистанционное обучение может быть настроено таким образом, чтобы учитывать особенности каждого сотрудника, его знания и навыки.

5. Широкий выбор материалов: можно использовать различные форматы обучения, включая видеоуроки, интерактивные задания и тесты.

6. Мониторинг и оценка: компании могут отслеживать прогресс сотрудников, оценивать их успехи и предоставлять обратную связь по результатам обучения.

В 2005 году система Redclass в России была признана соответствующей международному стандарту SCORM 1.2, что установило страну на глобальном уровне в области дистанционного образования. В настоящее время дистанционное образование стало неотъемлемой частью программ учебных заведений, разработанных в соответствии с международными стандартами. Данные показывают, что около 40 % высших учебных заведений в России предлагают программы дистанционного обучения. История дистанционного обучения началась с простых заданий, отправляемых по почте, затем прошла через передачу информации по телефону, использование аудио- и видеокассет и в конечном счете перешла к использованию компьютеров и Интернета. Развитие технологий привело к тому, что дистанционное образование стало стратегическим направлением в сфере образования, позволяющим людям учиться, не прерывая своей основной деятельности, учиться вне своего города, региона или даже страны. Дистанционное обучение остается актуальным и в будущем будет продолжать играть важную роль в образовании, постоянно обновляясь и обогащаясь в соответствии с развитием науки и технологий, внедрением новых методов обучения и совершенствованием образовательных концепций.

Наблюдение за образовательным процессом по изучению построения головы в дистанционной форме имеет целью выявление, как практическое творчество, такое как рисунок, может быть адаптировано для дистанционного обучения и каковы конечные результаты для учащихся. Рисунок как часть культурного наследия является уникальным явлением. Его способность передавать информацию делает его универсальным средством коммуникации, понятным для любого человека.

Дистанционное обучение позволяет учащимся получить те же знания и навыки, что и при присутствии на уроках, но при этом имеет ряд преимуществ, таких как гибкость в выборе времени и места обучения, возможность индивидуального темпа усвоения материала, доступность

для учащихся из отдаленных регионов. Однако оно также имеет свои особенности и проблемы. Одна из основных проблем – это отсутствие непосредственного контакта преподавателя и ученика, что может затруднить обратную связь и индивидуальную помощь. Также участие в дистанционном обучении требует от учащегося высокой самодисциплины и самоорганизации.

Для обучения рисунку в формате дистанционного обучения можно использовать различные средства и методы. Например, онлайн-уроки с преподавателем, где можно получать обратную связь и задавать вопросы в режиме реального времени. Также можно использовать видеолекции, учебные видео и интерактивные задания для самостоятельной работы. Важно также предоставить учащимся возможность практического применения полученных знаний, например, через выполнение домашних заданий и отправку их на проверку преподавателю.

Однако, несмотря на все возможности, дистанционное обучение не может полностью заменить очное обучение рисованию. Важной частью процесса обучения в данной дисциплине является наблюдение, изучение объектов и взаимодействие с реальными материалами. Поэтому рекомендуется комбинировать дистанционное обучение с очными занятиями, где учащиеся смогут практиковаться в рисовании под присмотром преподавателя. Тем не менее дистанционное обучение предполагает иные формы взаимодействия между преподавателем и студентами. Одной из основных целей такой формы обучения является развитие у учащихся навыков самостоятельного поиска информации, ее обработки с помощью современных технологий и применения на практике. Не менее значимым является и умение эффективно распоряжаться временем. Ранее казалось сложным проводить занятия по рисованию в дистанционном формате, поскольку в этом предмете чрезвычайно важна непосредственная связь между преподавателем и учениками. Однако становится все более очевидным, что современные технологии делают это возможным.

Дистанционное образование, как любой процесс, обладает своими плюсами и минусами.

К преимуществам дистанционного образования относятся:

- дистанционное образование не отличается от очного ни по методам, ни по форме;
- может вестись в удобное для обучающегося время, в удобном для него темпе и из любого места;
- освоение последних технологий;

- мобильность и эффективность образовательного процесса;
- развитие самодисциплины и самовоспитания;
- комфортные условия для творческого самовыражения обучающихся;
- социальное равенство (равные образовательные возможности);
- новая роль преподавателя (преподаватель консультирует учащегося, планирует его работу, направленную на освоение дисциплины).

К недостаткам относятся такие моменты, как:

- отсутствие очного общения между преподавателем и обучающимися;
- отсутствие эмоционального контакта;
- необходимость работать с «живой линией», используя геометрическую форму.

Ученикам будет предложено изучить основные шаги построения головы – от базовых геометрических форм до более сложных деталей. Программа также будет включать в себя практические упражнения по рисованию головы с использованием полученных знаний. Студентам будут предоставлены различные методы и техники, которые помогут им научиться изображать различные элементы головы – глаза, нос, рот и т. д. Правильная пропорция и соотношение частей объекта помогают создать объемное и реалистичное изображение. Чтобы научиться раскрывать внутреннюю структуру объектов и правильно передавать их форму на бумаге, студенты изучают основы анатомии, архитектуры и других предметов. Также в процессе обучения студенты изучают различные материалы и техники рисования. Они учатся работать с карандашами, другими материалами, чтобы достичь нужного эффекта и передать настроение и текстуру объекта.

В итоге изучение рисунка не только развивает технические навыки, но и помогает студентам раскрыть свой творческий потенциал и выразить себя через искусство. Это динамичный и вдохновляющий процесс, который способствует развитию учащихся как художников и личностей. Чем интересней форма объекта, тем важнее понимание его внутренней структуры. Например, при изображении человеческой головы необходимо учитывать не только общее строение, но и пластическую анатомию. Без понимания внутреннего строения и характера объекта невозможно достичь высокого уровня мастерства в рисовании.

Студентам важно внимательно анализировать и ясно представлять как внешнюю, так и внутреннюю структуру натуральных объектов. Поверхностное впечатление может быть обманчивым, приводя к неправильному

восприятию объекта или явления. Для того чтобы научно подходить к изучению объектов в изобразительном искусстве, необходимо уделить внимание их внутренним деталям, структуре и связям между элементами.

Такой подход требует более глубокого анализа и понимания объекта, а не простого копирования его внешней формы. Это позволит художнику передать не только внешний облик, но и внутреннюю сущность объекта. Это особенно важно при изображении сложных форм, где большое значение имеет точность передачи деталей и особенностей структуры объекта [3; 4].

В течение более двух лет мы проводим практику дистанционного обучения в области рисунка. Наш метод заключается в изучении простых геометрических форм с дальнейшим переходом к созданию натюрмортов из этих форм и далее – к изучению черепа головы в различных ракурсах, а также пластики мышц и особенностей лицевых черт. Этот подход дает обучающимся теоретическую базу и практические навыки для более уверенной работы над последующими заданиями. Подход к выполнению работ студентов разрабатывается поэтапно с преподавателем. Перед началом занятия студентам предоставляются учебные материалы, включая ссылку на видеоконференцию и фотографию конкретной гипсовой головы (см. Прил., рис. 1). Затем следует теоретический анализ и обсуждение основных характеристик учебного объекта. Далее преподаватель демонстрирует процесс рисования на бумаге формата А2, и начинается процесс совместного создания изображения.

На каждом этапе работы есть возможность остановиться и подробно обсудить сложные моменты. Обучающиеся имеют возможность задавать вопросы и уточнять нюансы в любой момент работы. Это очень важно, так как они могут узнать о процессе построения головы, наблюдая за работой преподавателя и повторяя его приемы. После того как общая конструкция будет готова, студенты отправляют свои работы в общую группу на платформе «ВКонтакте» (см. Прил., рис. 2), где они проверяются. Все происходит в режиме реального времени через видеоконференции с демонстрацией экрана и в программе Photoshop с помощью графического планшета. Это дает обучающимся возможность активно участвовать в процессе, получать квалифицированный анализ своей работы, исправлять ошибки и совершенствовать свои навыки (см. Прил., рис. 3). После анализа студенты сами вносят исправления в свои работы, идет совместная работа над тоновой отделкой. В рамках этого этапа обучающимся на-

глядно демонстрируется процесс работы с графическими карандашами, разбирается методика и стиль обработки тонов при выполнении конкретной задачи. Наблюдения показывают, что большинство студентов испытывают трудности в процессе построения рисунков и работы с тоном. Дистанционный формат обучения отлично подходит для освоения данных навыков, поскольку позволяет студентам наблюдать за ходом работы и упрощает дальнейшее выполнение этапов рисунка (см. Прил., рис. 4).

В Приложении представлены работы С. Носко, учащейся на дистанционном обучении в Центре архитектурной подготовки. Преподаватель А. А. Кривальцевич.

Подводя итоги, важно отметить влияние дистанционного обучения и его дальнейший потенциал. За последние годы дистанционное образование стало неотъемлемой частью жизни людей, и это привело к развитию новых методов передачи информации. Современные технологии позволяют обучающимся получать знания, не выходя за пределы своего местоположения, будь то небольшой поселок, деревня или город. Это дает возможность поступить в учебные заведения, расширить кругозор и освоить новые навыки, что стимулирует развитие дистанционного обучения. Важно отметить, что преподавателю в этой форме обучения требуется еще больше навыков, чем при проведении очных практических занятий. Подходя к выполнению работы, преподаватель также должен обладать ораторским и коммуникативными навыками, поскольку ведение занятий продолжительностью 3–4 часа и более требует больших усилий, чтобы учащиеся могли понять и усвоить материал.

## Литература

1. Лю Цзея. Анализ понятий «дистанционное образование» и «дистанционное обучение». История возникновения и развития дистанционного образования в мире // Молодой ученый. – 2020. – № 49 (339). – С. 402–406. – URL: <https://moluch.ru/archive/339/76003/>
2. Маслакова Е. С. История развития дистанционного обучения в России [Электронный ресурс] // Теория и практика образования в современном мире: мат-лы VIII Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, декабрь 2015 г.). – СПб.: Свое издательство, 2015. – С. 29–32. – URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/185/9249/> (дата обращения: 20.11.2020).

3. Ли Н. Г. Голова человека. Основы учебного академического рисунка. – М.: Эксмо, 2017. – 480 с.: ил.
4. Лушников Б. В. Рисунок. Портрет: учеб. пособие. – М.: Владос, 2008. – 143 с.

УДК 075

## **ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ СЕВЕРО-ВОСТОКА КНР В СОВРЕМЕННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ДАННОГО РЕГИОНА**

*Ван Бэйбэй*, аспирант, Сибирский государственный институт искусств имени Дм. Хворостовского (г. Цицикар, провинция Хэйлуцзян, КНР, Университет Цицикар, Академия изобразительного искусства и художественного дизайна, факультет живописи). E-mail: andrey.serikov.14@bk.ru

Статья посвящена особенностям развития изобразительного искусства Северо-Востока Китая на современном этапе в контексте исторического развития данного региона. Особое внимание уделено анализу живописных работ художников, внесших значительный вклад в художественную культуру данного региона. Это произведения таких художников, как Рен Мэнчжан, Шэнь Цзявэй, Гуан Тинбо, Рен Цзянь, Шу Цюнь, Вейл Шен, Ван Гуани, Лю Жэньцзе, Ван Янь, Ван Иган, Гун Лилун, Цзан Эركانг, Чжао Кайкунь и Го Сяогуан. Вопросам развития северо-восточной станковой масляной живописи в Китае посвящают в настоящее время свои исследования как российские, так и китайские ученые, искусствоведы и культурологи. Это обусловлено быстрым и успешным развитием изобразительного искусства этой части страны. Отмечается также активизация зрительского интереса и интенсивная выставочная деятельность живописцев Северо-Востока, чутко следующих за трансформациями в общественном развитии и сменой социально-политической обстановки в стране, диктующей свои темы для создания произведений. В статье исследуется процесс ротации видов, форм и направлений станковой живописи, а также этапы выработки нового пластического языка и принципов создания образа.

**Ключевые слова:** Северо-Восток КНР, станковая живопись, историческое развитие.

## REFLECTING THE HISTORICAL DEVELOPMENT OF THE NORTH-EAST OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA IN THE CONTEMPORARY FINE ART OF THIS REGION

*Wang Beibei*, postgraduate student, Dm. Hovorostovsky Siberian State Institute of Arts (Qiqihar City, Heilongjiang Province, China, Qiqihar University, Academy of Fine Arts and Art Design, Faculty of Painting).  
E-mail: andrey.serikov.14@bk.ru

The article considers the peculiarities of developing fine art in the North-East of China at the present stage within the historical development of this region. Particular attention is paid to the analysis of paintings by artists who have made a significant contribution to the artistic culture of this region, such as Ren Mengzhang, Shen Jiawei, Guan Tingbo, Ren Jian, Shu Qun, Wang Guanyin, Liu Renjie, Wang Yan, Wang Yigang, Gong Lilong, Zang Erkang, Zhao Kaikun and Guo Xiaoguang. Both Russian and Chinese scholars, art historians and cultural experts are currently devoting their research to the development of northeastern easel oil painting in China. This is due to the rapid and successful development of fine art in this part of the country. There is also an increase in viewer interest and intensive exhibition activity of Northeastern painters, who are sensitive to changes in social development and changing social and political situation in the country, dictating their own themes for creating works. The article examines the process of rotation of types, forms and directions of easel painting, as well as the stages for forming a new plastic language and principles of image creation.

**Keywords:** Northeast China, easel painting, historical development.

### Преамбула

На Северо-Востоке Китая проживает значительное количество населения, представлены различные отрасли экономики, включая промышленность, сельское хозяйство и туризм. Кроме того, данный регион имеет давние культурные и экономические связи с Россией. Культура и экономика Северо-Востока являются типичными для большинства районов КНР. Ценности китайской художественной культуры лежат в основе северо-восточного изобразительного искусства, изучению которого уделяли внимание многие известные китайские и зарубежные ученые. Ими было издано значительное количество работ. К сожалению, до настояще-

го времени так и не появилось единого комплексного исследования развития станковой масляной живописи в контексте исторического развития. Все это актуализирует интерес к данной теме.

### **Краткий обзор исторического развития Северо-Востока КНР**

Революционные события 1911 года в Китае запустили процесс реорганизации в социально-политической, общественной и культурной жизни Северо-Востока. После 1945 года Северо-Восточный регион добился больших успехов во всех областях, став одним из регионов, определяющих темпы индустриализации Китая. Эта тенденция сохранялась и в первые годы после прихода к власти Мао Цзэдуна. В стране наблюдался культурный подъем. Затем, начиная с 1966 года, государство стало осуществлять тотальный контроль за творческой интеллигенцией, для которой наступили тяжелые времена. Здесь необходимо отметить тот факт, что Культурная революция (1966–1976) оказала глубокое и противоречивое влияние на китайское искусство.

В 1977 году страна вступила в период реформ, открылись новые горизонты для художников. Они получили возможность экспериментировать с различными стилями и техниками. Началась реабилитация художников и произведений, ими созданных. После долгих лет цензуры и полного забвения многие из них вновь начали активную творческую деятельность. Учебные заведения, в том числе художественные, снова открылись. Молодые художники смогли обратиться к опыту прежних поколений мастеров. Живописцы работали как в русле традиционного, так и в рамках западноевропейского искусства. Это привело к появлению множества новых художественных направлений, таких как постмодерн и концептуальное искусство. Арт-рынок в Китае стал развиваться с огромной скоростью, привлекая внимание как местных, так и международных коллекционеров и инвесторов. Появление галерей и арт-салонов способствовало популяризации современных китайских художников. В настоящее время торговля художественными произведениями, ДПИ и арт-объектами в Пекине конкурирует с аналогичным рынком Нью-Йорка и занимает второе место по объему продаж. Работы Цзинь Чжилия, Сун Хуэйминя и Чжао Кайкуня, наиболее известных и представительных мастеров, живущих и работающих на Северо-Востоке КНР, получили признание профессионального сообщества, знатоков и любителей искусства не только на родине, но и за ее пределами. Постреволюционный период стал ре-

шающим этапом в формировании современного китайского искусства, которое продолжает свое развитие, оказывая значительное влияние на мировую художественную культуру и искусство.

### **История сложения станковой масляной живописи на Северо-Востоке Китая**

Первая волна русской эмиграции в Китай связана с постройкой в начале XX века Китайско-Восточной железной дороги (1897–1904), а вторая волна была спровоцирована Октябрьской революцией и гражданской войной в России. В Харбин нахлынули русские эмигранты, большинство которых получили высшее образование, в том числе художественное. Приезд этих бывших подданных Российской империи значительно способствовал развитию науки, культуры и искусства на Северо-Востоке. Также на русских художников оказала значительное влияние традиционная китайская художественная культура. До настоящего времени, как пишет в своей работе «Диалог культур в творчестве китайского живописца Цзинь Шаньи» Лю Тяньцюань, сохраняется «разностороннее внимание к китайскому искусству в российском искусствознании» [2, с. 56]. Русские художники-станковисты не только создавали и выставляли в Китае свои произведения, но и занимались художественным образованием и изданием специализированных журналов. В исследовании «Влияние русского изобразительного искусства на художественную культуру города Харбина», автор которого Юй Гуанчао, указывается, что «это, несомненно, стало новаторским шагом в развитии масляной живописи на Северо-Востоке» [7, с. 121].

На Северо-Востоке Китая процесс внедрения в изобразительное искусство техники станковой масляной живописи возник и стал активно развиваться на рубеже XIX–XX веков. Одна из причин этого кроется в возрастании влияния западноевропейского искусства. Также этому способствовали происходившие в стране проевропейские социальные изменения. Масляная живопись начала внедряться в китайское искусство через иностранные миссии, художественные школы и выставки. Китайские художники начали осваивать новые техники и стили, адаптируя их к своим традициям. В это время появилось множество художников, которые стали сочетать традиционные китайские способы живописи с европейскими методами, что привело к образованию уникального стиля. Также следует отметить, что в межвоенный период, особенно в 1920–30-х годах,

интерес к масляной живописи продолжал расти, и многие художники начали активно экспериментировать с этой техникой, что нашло отражение в их произведениях. Произошло это, несомненно, благодаря в том числе и русскому реалистическому изобразительному искусству. Изучение станковой масляной живописи приобрело широкие масштабы. Это отчасти способствовало ее успешному развитию.

Пропаганда идей социалистического строительства стала одной из первостепенных задач для художников-станковистов. В 1953 году была открыта Северо-Восточная академия изящных искусств в Шэньяне. После 1958 года она стала называться Академией изящных искусств Лу Синя, или LAFA (художественная школа в Шэньяне, провинция Ляонин). Среди ее известных выпускников можно назвать Рен Мэнчжана, который в настоящее время является директором Научно-исследовательского института изящных искусств. Работы мастера в основном посвящены революционной тематике, прославляют партию и героев революции. Живописная манера Рен Мэнчжана отличается широтой письма, ярким колоритом и пастозностью. Все это было, как считает М. В. Москалюк, «типично для советского искусства того времени» [3, с. 1434]. В качестве примера можно привести его работу «Сезон сбора урожая» (см. Прил., рис. 1).

В художественных академиях и колледжах Северо-Востока того исторического периода появились художники, работавшие в русле «революционного реализма», например Шэнь Цзявэй, автор полотна «Стоя на страже нашей великой Родины» (см. Прил., рис. 2). Самой представительной работой Гуана Тинбо (был членом творческой группы Ляонинского отделения Китайской ассоциации художников, директором творческого отделения Ляонинской академии живописи), соученика Рен Мэнчжана, является картина «Сталь и пот» (см. Прил., рис. 3), изменившая подход к реалистическому изображению, принятому в годы Культурной революции. Нет сомнения в том, что «живописцы должны отображать не столько внешность человека, сколько стараться передать его темперамент, характер и внутренний мир» [5, с. 119]. Именно на это указывают Т. Ю. Серикова, Н. А. Незговорова и С. А. Титова в статье «Портрет художника (на примере творчества живописцев Красноярска)» [5]. После кончины Мао Цзэдуна художники перешли от идеализма к трагическому реализму. Однако «влияние живописи шрамов в отличии от других частей страны не было сколько-нибудь заметным в Северо-Восточном Китае» [7, с. 121].

В конце XX – начале XXI века сложились различные точки зрения на развитие материальной и духовной стороны жизни общества. Это на-

шло отражение в живописи, ставшей более психологичной. В качестве примера можно привести произведение «Легенда о Сириусе – № 15» Рен Цзяня, преподававшего на факультете архитектуры Уханьского университета и в Даляньском технологическом университете (см. Прил., рис. 4). Также следует отметить произведение «Абсолютный принцип II» Шу Цюня, преподававшего живопись в Уханьском университете (см. Прил., рис. 5). В указанный отрезок времени в стране шло активное формирование национального художественного мышления. В Северо-Восточном Китае этот новаторский поиск был весьма актуален. Волна реформ и открытости изменила образ жизни людей и сформировала новое социальное мировоззрение. Происходящие перемены стали темой для художников-станковистов, в том числе живущих на Северо-Востоке. В начале 1980-х годов в Ляонине возникло общество изучения масляной живописи «Фиалка». Талантливые художники, живущие и работающие на Северо-Востоке, стали широко известны в стране, а Северо-Восток занял свое местоположение среди других районов по уровню развития искусства культуры в стране. 1980-е годы стали золотым периодом для развития масляной живописи в Северо-Восточном Китае. На это также указывается в искусствоведческом исследовании Чжан Сюляня «Анализ влияния региональных факторов на создание пейзажей северо-восточной живописи маслом» [6].

В начале 1980-х годов сформировался стиль «деревенский реализм», быстро ставший популярным в стране. Работы одного из приверженцев этого стиля, заместителя председателя Китайского общества масляной живописи Вэйл Шена неоднократно удостоивались высших наград на национальных художественных выставках. Новаторские поиски мастера нашли отражение в его картине, которая носит название «Благодатная Монголия» (см. Прил., рис. 6). В контексте пересмотра и переоценки событий Культурной революции отметим также картину Ван Гуани «Мао Цзэдун – красная сетка № 2» (см. Прил., рис. 7).

Работы Лю Жэньцзе были удостоены наград на Седьмой национальной художественной выставке. В настоящее время он возглавляет отделение масляной живописи Академии изящных искусств Лу Синя. Стиль Лю Жэньцзе – спокойный, холодный и скрупулезный. Он исключает из картины реалистическую атмосферу и убирает сюжет, не выражает никакого личного отношения к происходящему на холсте. Среди его работ – «Ветер» (см. Прил., рис. 8). Характер данной работы близок к мелодраматичности. Стилистически с творчеством Лю Жэньцзе сходны произведе-

ния преподавателя Академии Лу Синя Ван Яня, работа которого «Мальчик, ищущий равновесия в сумерках» (см. Прил., рис. 9) получила Серебряный приз на Седьмой национальной художественной выставке. Также в данный исторический период работали и художники-символисты, например Ван Иган. Отметим его работу «Без названия» (см. Прил., рис. 10). Другому известному мастеру, преподавателю Академии Лу Синя Гунь Лилуну удалось найти свой образный и пластический язык. Полотна этого живописца посвящены жизни северо-восточных фермеров и содержат символы и знаки, свойственные народной художественной культуре. В качестве примера можно привести такую его работу, как «Танго» (см. Прил., рис. 11).

Всех выдающихся мастеров северо-восточного изобразительного искусства в данном исследовании перечислить не представляется возможным. Эти художники работали в разных стилях и направлениях, и каждый из них внес свой вклад в формирование станковой масляной живописи в Северо-Восточном Китае. Особенного расцвета достиг пейзаж, в основе которого – работа на пленэре. Вероятно, причина этого кроется в том, что «именно в рамках жанра “пейзаж” в региональном искусстве складывается традиция художественного осмысления места, в котором живет художник» [4, с. 154]. Так об этом пишут Н. С. Попова и Т. Ю. Казарина в статье «Региональные особенности развития пейзажа (на примере искусства Кузбасса)». В качестве примера приведем картину председателя Харбинской ассоциации художников Цзан Эрканга «Ресторан на берегу реки» (см. Прил., рис. 12). Также успешно работал в данном жанре и Чжао Кайкунь, заместитель председателя Цзилиньской ассоциации художников, для полотен которого характерен чувственный, лирический тон.

Чжао Кайкунь действительно является ярким представителем современного китайского искусства, чьи работы отличаются глубоким содержанием и выразительной эстетикой. Холсты мастера часто отражают сложные эмоции и размышления о жизни, что делает их не только визуально привлекательными, но и философски насыщенными. Вдохновленный традициями северо-восточной живописи, он умело сочетает реалистические техники с личными интерпретациями, создавая уникальные образы и сюжеты, которые заставляют зрителя задуматься. Вклад Чжао Кайкуня в развитие китайской реалистической живописи нельзя переоценить. Мастер своим творчеством вдохновляет новое поколение художников содержательно исследовать глубокие и многослойные темы че-

рез призму традиционных и современных стилей. Среди наиболее репрезентативных работ мастера можно назвать такие, как «Дорога к горе Чанбай» и «Старый лес Чанбай» (см. Прил., рис. 13).

В работах Го Сяогуана, члена Китайской ассоциации художников, стиль западного экспрессионизма сочетается с образным содержанием китайской традиционной живописи. Он использовал приемы работы с формой, в частности почти скульптурную, твердую лепку, принятую в академии. Такой стиль оказывает сильное визуальное воздействие на зрителя, погружая его в атмосферу чувственной, природной силы. Среди его наиболее репрезентативных работ можно назвать полотно «Северо-Восточный Китай» (см. Прил., рис. 14). Стиль Цзан Эркана более изыскан и отличается от двух художников, упомянутых выше. Также необходимо сказать и том, что природные особенности Северо-Востока «отчасти определили характер масляной живописи данного региона» [1, с. 228].

За 1985–1986 годы на Северо-Востоке сформировалось новое направление северо-восточной станковой масляной живописи, отличное от традиционной эстетики этого региона. Решающую роль в этом сыграло общество изучения масляной живописи «Фиалка», а также художественный союз «Северный путь». В эти организации входили Шу Цюнь, Ван Гуани, Рен Цзянь (р. 1955), Лю Янь (р. 1960), Ван Или (р. 1961) и другие.

Переход от плановой экономики к рыночной экономике в Северо-Восточном Китае действительно стал важным моментом, повлиявшим не только на социально-экономическую структуру региона, но и на культурную и художественную сферу. Художники, оказавшиеся в этом процессе, столкнулись с новыми вызовами и возможностями, которые требовали переосмысления художественного языка и инновационных подходов. Они начали исследовать и визуализировать свой внутренний мир. Произведения, созданные в этот период, отражали и интерпретировали чувства горечи, одиночества и изоляции, которые испытывали люди, переживающие перемены. Молодые художники Северо-Востока начали активнее использовать различные медиа и техники, смешивая традиционные элементы с современными подходами.

Поступательное, с нарастающим темпом, развитие рыночной экономики в середине-конце 1990-х годов в Северо-Восточном Китае спровоцировало значительные изменения в сфере изобразительного искусства. Появление арт-галерей, частных и государственных музеев, арт-центров и аукционов сформировало новую структуру художественного, профессионального сообщества. При этом официальные вернисажи, государст-

венные художественные вузы и учреждения не стали помехой неофициальному искусству. В настоящее время также с успехом проходят выставки художников андеграунда, которые продолжают играть ключевую роль в изобразительном искусстве Китая. Неофициальные выставки часто предоставляли больше свободы для самовыражения и экспериментов, позволяя молодым художникам выходить за рамки традиционных норм и стандартов. Эти площадки стали важным местом для обмена идеями, впитывания новых тенденций и формирования уникального художественного языка, характерного для этого региона. Кроме того, рост интереса к искусству среди общества, а также поддержка со стороны местных властей и меценатов способствовали развитию художественного движения на Северо-Востоке Китая, что сделало этот регион актуальным в контексте современного искусства страны в целом. Таким образом, сочетание официальных и неофициальных инициатив способствовало созданию динамичной и разнообразной художественной среды, способной привлекать внимание как внутри страны, так и за ее пределами.

Подводя итоги, можно сказать, что история региона оказывает прямое влияние на творческий процесс и результаты работы живописцев. Их картины отражают как прекрасные явления окружающего мира, так и негативные события и социальные пороки. Полотна художников становятся предметом публичного обсуждения, способом поднять и понять актуальные общечеловеческие проблемы. Стремительно развивающаяся станковая масляная живопись Северо-Востока не останавливается на достигнутых высотах, у нее есть новые направления для развития. Зрители активно посещают выставки живописи художников Северо-Востока. Это является признаком успешного развития региональной художественной культуры, которая отражает как национальную культуру региона, так и его социокультурные и географические особенности.

### Литература

1. Ван Бэйбэй. Влияние природных особенностей Северо-Восточного Китая на пейзажную станковую живопись данного региона // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 65. – С. 221–234.
2. Лю Тяньцюань. Диалог культур в творчестве китайского живописца Цзинь Шаньши // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2023. – Т. 23, № 1. – С. 56–63.

3. Москалюк М. В. Традиции и новаторство в современном художественном процессе: актуализация смыслов // Народы Сибири и Дальнего Востока с древних времен до наших дней: мат-лы IX Сибирского исторического форума, Красноярск, 14–16 сентября 2022 года. – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2022. – С. 1430–1435.
4. Попова Н. С., Казарина Т. Ю. Региональные особенности развития пейзажа (на примере искусства Кузбасса) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 55. – С. 153–159.
5. Серикова Т. Ю., Незговорова Н. А., Титова С. А. Портрет художника (на примере творчества живописцев Красноярска) // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2023. – № 3(16). – С. 118–125.
6. Чжан Сюлянь. Анализ влияния региональных факторов на создание пейзажей северо-восточной живописи маслом // Искусствоведческие исследования. – 2019. – № 4. – С. 39–40.
7. Юй Гуанчао. Влияние русского изобразительного искусства на художественную культуру города Харбина // Северные архивы и экспедиции. – 2024. – Т. 8, № 1. – С. 111–126.

УДК 075

## ДЕТСКАЯ ТЕМА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ

*Кун Гуан*, аспирант, Сибирский государственный институт искусств им. Дм. Хворостовского (КНР). E-mail: andrey.serikov.14@bk.ru

В статье предпринята попытка исследовать феномен детства в китайском изобразительном искусстве с целью определения наиболее важных аспектов данного явления. Актуальность представленной работы обусловлена возрастающим интересом к стилю «детские игры» классической китайской живописи в современном изобразительном искусстве КНР. При этом необходимо отметить, что произведения, посвященные детям, относятся к одному из самых обширных и интересных направлений в китайской живописи, насчитывающей более шести тысячелетий. Мастера прошлого так же, как и современные художники, посредством изображения лиц и фигур ребят, их одежды и окружающей обстановки

повествуют об их жизни, о прошлом и настоящем существовании детей. Все представленные в исследовании художники, от мастера Чжан Сюаня, жившего и творившего в первой половине VIII века, до живописцев начала XX века, старались при этом отнестись к избранной теме максимально внимательно, не пропуская ни одной существенной детали. В представленной статье также отчасти анализируются изображения детей на памятниках неолитической эпохи. Ставшие классикой произведения, выполненные в стилистике «детские игры», сопоставляются с картинами современных мастеров.

**Ключевые слова:** стиль «детские игры», изобразительное искусство Китая, няньхуа, современное китайское художественное творчество.

## CHILDREN'S THEME IN CHINESE FINE ARTS

*Kun Guan*, postgraduate student, Dm. Hovorostovsky Siberian State Institute of Arts (China). E-mail: andrey.serikov.14@bk.ru

The article attempts to explore the phenomenon of childhood in Chinese fine arts in order to identify the most important aspects of this phenomenon. The relevance of the presented work is due to the growing interest in the style of “children’s games” of classical Chinese painting in modern fine arts of China. It should be noted that works dedicated to children are among the most extensive and interesting trends in Chinese painting, which has been around for more than six thousand years. Masters of the past, as well as modern artists, through the depiction of faces and figures of children, their clothes and surroundings, interpret about their lives, about the past and present existence of children. All the artists presented in the study, from master Zhang Xuan, who lived and worked in the first half of the VIIIth century, to the painters of the early XXth century, tried to treat the chosen theme as carefully as possible, without missing a single essential detail. The presented article also partially analyzes the images of children on monuments of the Neolithic era. The classic works, executed in the style of “children’s games” are compared with paintings by modern masters.

**Keywords:** style “children’s games”, fine art of China, nianhua, contemporary Chinese art.

### Преамбула

Тема детства в изобразительном искусстве Китая нашла свое отражение главным образом в произведениях, относящихся к такому стилево-

му направлению, как «детские игры», зародившемуся в рамках фигуративной живописи жэньхуа в 960–1127 годах. В произведениях данного направления отражены воззрения на ребенка, свойственные китайской культуре. Если обратиться к историографии данной темы, то надо сказать, что наиболее подробно она разбирается в сборнике «Children in Chinese art», а также отчасти затрагивается в труде Кандзи Инь «Китайская живопись» [14; 6]. Российские ученые (В. М. Алексеев [1], В. Г. Белозерова [2], Г. С. Гульдяева [4], П. В. Рудь, Е. А. Завидовская [6] и М. Л. Рудова [11]) обращались преимущественно к образам детей, воспроизведенным в таком жанре традиционной китайской культуры, как «няньхуа», в переводе означающем буквально «новогодняя картина». Однако в них никак не затрагивается тема детства в классической живописи. Методологическая стратегия данного исследования выстраивалась с учетом того, что «данные, полученные в результате анализа всех этапов процесса творчества, должны дать описание произведения, найти характерные черты формы и содержания, их особенности и структурные принципы» [12, с. 130]. Как основной метод исследования был выбран метод формально-стилистический, позволяющий «интерпретировать произведения живописи наиболее точно» [10, с. 1277]. Помимо некоторых артефактов эпохи неолита, к изучению будут представлены картины и произведения декоративно-прикладного искусства, созданные в период от эпохи Сун до второй половины XX века.

### **Изображения детей в эпоху неолита**

В эпоху неолита уже наблюдается особое отношение к детям. Это находит отражение в погребальных практиках. В культурной общности Яншао, например, захоронение детей в специально оформленных керамических сосудах говорит о значимости жизни ребенка, о роли детей в обществе. Эти сосуды не только служили для сохранности останков, но и являлись выражением эстетических и духовных идей того времени. Изображения детей, обнаруженные в археологических находках эпохи Шан-Инь (II тыс. до н. э.) и Чжоу (XI–III века до н. э.), также подтверждают: тема детства была важной для древних китайцев. Они могли символизировать не только самих детей, но и надежды и мечты, связанные с будущим поколением. Нефритовые подвески, изображающие детей, и другие артефакты, найденные в детских захоронениях, могут служить подтверждением этому. Данные находки помогают современным исследователям глубже понять культурные и социальные аспекты древних об-

ществ, показывая, как люди того времени воспринимали и отмечали важность детства в своей жизни и культуре. В качестве примера можно привести одну из четырех нефритовых подвесок, входящих в комплект (см. Прил., рис. 1), который был обнаружен в усыпальнице правителя царства Чжуншань (IV в. до н. э.).

### **Образ ребенка и религиозные и философские воззрения Древнего Китая**

В эпоху Хань стали чаще встречаться на погребальном инвентаре изображения детей. Они подчеркивали идеалы добродетели, семейных ценностей и ответственного поведения. В этом нашли свое отражение культурные и философские установки конфуцианства. С развитием искусств в конце II – начале III века художники начали стремиться к более реалистичной передаче образов. Опять же это было связано с изменениями в восприятии индивидуальности. В изображениях детей стали проявляться черты личности, а также отражаться эмоции. Это сделало такие изображения более живыми и релевантными для зрителя. В китайском искусстве начался период индивидуализации образа как взрослого, так и ребенка. Причина кроется в усилении влияния идей даосизма и буддизма, для которых характерно подчеркивать «детскую» сущность человека, а в конфуцианстве ребенок уподоблялся взрослому.

В китайском искусстве того времени часто встречается образ розовощеких, упитанных младенцев-мальчиков, держащих виноградные кисти или другие растения. Такие изображения нередко встречаются и в европейском изобразительном искусстве. Подобные изображения символизируют достаток, счастье и невинность. Они встречаются и в декоративно-прикладном искусстве, например на керамических подушках для сна. Подобные мотивы создают умиротворяющую атмосферу, а также могут быть символом изобилия и радости. Эти изображения часто имеют мажорные и насыщенные цвета, что делает их визуально привлекательными и вносит яркие акценты в интерьер. Интересно, что подобные образы также могут иметь историческое и культурное значение, отражая стилевые особенности определенных эпох, таких как барокко или рококо, когда художники пытались наполнить свои картины изображениями, говорящими о счастье и покое (см. Прил., рис. 2, 6, 9), на вазах (см. Прил., рис. 3) или в декоре кувшинов (см. Прил., рис. 5). В VIII веке возник новый жанр изображения детей и матерей в придворном живописном творчестве. В качестве примера можно привести картину Чжан Сюаня «Жен-

щины, занятые приготовлением шелка» (см. Прил., рис. 4). Во времена династии Тан значительное возрастание интереса к образу ребенка в искусстве было обусловлено усилением убеждения в решающей роли мыслей и действий будущей матери на формирование личности ее будущего сына или дочери. Этот культ детства проявился также в широком распространении бытовых предметов, украшенных изображениями мальчиков и растительных мотивов, несущих пожелания благополучия.

### **Отражение гуманизации китайского общества в искусстве**

Среди свитков, авторство которых точно установить не представляется возможным, особого внимания заслуживает изображение придворных дам, купающих своих отпрысков (см. Прил., рис. 7). В данном свитке представлены все характерные образы и художественные приемы, свойственные изображению женщин и детей в китайском искусстве. Это свидетельствует о глубоких социальных преобразованиях, происходивших в то время в китайском обществе. Бесспорно, что общественное развитие оказывает значительное влияние на эстетические установки. Об этом пишет И. С. Качай в своей статье «Онтологическое, гносеологическое и антропологическое измерения творчества в контексте классической европейской философии» [7]. Одним из самых известных мастеров, работавших в то время в этом жанре, был придворный художник Су Ханьчэнь (1101–1161), который изображал детей всегда занятыми своими делами, как на картине «Зимняя игра» (см. Прил., рис. 8). В этих изображениях отражается признание индивидуальности каждого члена императорского двора, включая детей и женщин, что свидетельствует о гуманном отношении к ним, об отношении к ним как к личности. Эта же тенденция прослеживается и в картине «Наблюдение за детьми, ловящими сережки ивы» (см. Прил., рис. 10).

### **Няньхуа, посвященные теме детства**

Периодом формирования няньхуа (букв. «новогодняя картина») как жанра принято считать рубеж X–XI веков. Пик интереса к ним со стороны населения приходится на время правления династии Мин. То есть можно утверждать, что «пика своего расцвета данная художественная традиция достигла лишь в XVIII веке» [1, с. 111]. На новогодних открытках няньхуа образы благочестивых юношей и мальчиков усиливают благопожелательное содержание картинок. Изучая няньхуа, можно понять, какие в те вре-

мена были игрушки, игры, одежда и прически детей, а также как дети общались между собой и со взрослыми. В культуре многих народов, в том числе в китайской, рождение ребенка, особенно сына, рассматривается как благословение свыше, обеспечивающее преемственность рода и продолжение традиции почитания предков. Это подчеркивает важную социальную роль детей и символическое значение предметов, связанных с ними. В начале XX века благодаря появлению современных технических средств печати няньхуа стали издаваться большими тиражами.

### **Дети в живописи Китая второй половины XIX – первой половины XX века**

Влияние европейской художественной культуры стало одним из катализаторов для поиска китайскими художниками путей обновления национального живописного искусства. Творчество Жэнь Боняня (1840–1896) знаменует собой переосмысление образа ребенка. В качестве иллюстрации можно привести рисунок Жэнь Боняня, на котором изображена схватка двух мальчиков. Они из-за яростной борьбы не замечают подходящего ученого с сидящим на спине малышом, который презрительно смотрит на дерущихся детей (см. Прил., рис. 11). Важно отметить, что автор всех изображенных персонажей (детей и взрослого) делает равно значимыми. Каждый из них уравнен в правах на существование с остальными. Другим примером признания ребенка равным членом социума является его работа «Ван Сичжи, созерцающий гусей» (см. Прил., рис. 12). Няньхуа того времени представляют собой ребус из иероглифов-омонимов, символизирующих пожелания различных благ (см. Прил., рис. 13).

Революционные события 1911–1912 годов открыли для китайского общества широкие возможности приобщения к мировой культуре. В то же время сохранялись и классические живописные традиции. В качестве примера можно привести картину Чжан Дацяня «Дети играют под гранатовым деревом» (см. Прил., рис. 14).

Основные изменения в китайском искусстве происходят в первой половине XX века. Художник Сюй Бэйхун (1895–1953) сыграл ключевую роль в формировании нового направления в китайской живописи, синтезирующего классические традиции с европейскими техниками. Одной из наиболее репрезентативных его картин является «Портрет госпожи Чан Цзюйчи и ее дочери» (см. Прил., рис. 15). Изображенная девочка не играет, а спокойно и сосредоточенно позирует художнику. Это полотно фор-

мально и содержательно отражает не только влияние западноевропейской живописи, но и генезис образа ребенка в китайском изобразительном искусстве. На это указывает Юй Гуанчао в своей работе «Влияние русского изобразительного искусства на художественную культуру города Харбина» [13]. В своей статье, посвященной китайской живописи начала XX века, исследователи М. В. Москалюк и Лю Тяньцюань, анализируя процессы формирования современного китайского искусства в первой половине XX столетия, подчеркивают: «Главным фактором формирования китайского изобразительного искусства стали прямые поездки китайских мастеров в Европу, учеба в Париже, посещение музеев ведущих европейских столиц, а также тесные контакты с Японией» [8, с. 193]. Художники обратились к отражению важных общественно-политических событий, активно включая в свои произведения также образы детей. В качестве примера можно привести картину Сюй Бэйхуна «Опусти свою плетку» (см. Прил., рис. 18), в которой изображенные дети являются активными участниками событий, выражая отчасти общественное мнение.

### **Образы детей в живописи второй половины XX века**

Во второй половине XX века художники отошли от классического стиля «детские игры» и если и включали изображения детей в свои работы, то наравне со взрослыми персонажами, не наделяя детей особыми качествами. Как пишет в своей статье, посвященной творчеству Чэн Цунлиня, Лю Цзяци, «дети стали появляться на исторических картинах как равноправные участники происходящих событий» [9]. В качестве примера можно привести работы Чэн Цунлиня «Снег в один из дней 1968 года» (см. Прил., рис. 19). Появились портретные работы, например работа Цзинь Шаньши «Ученица средней школы» (см. Прил., рис. 16). В дальнейшем тенденция к выравниванию социального статуса ребенка усилилась. Например, это видно в работах Ло Чжунли, Ван Яня, Гун Лилуна и Чжан Сяогана (см. Прил., рис. 17, 20–22).

Подводя итоги, можно сказать, что изначально в китайском изобразительном искусстве образ ребенка сакрализировался, наделялся священным содержанием. Впоследствии изображения детей стали все чаще встречаться не только в рамках религиозной живописи, но и в светских произведениях искусства, образ ребенка обрел индивидуальность. В XX веке образ ребенка в китайском изобразительном искусстве стал идентичен каноническим европейским образцам.

## Литература

1. Алексеев В. М. Китайская народная картина: духовная жизнь старого Китая в народных изображениях / предисл. Б. Л. Рифтина, М. Л. Рудовой, коммент. Б. Л. Рифтина. – М.: Наука, 1966. – 260 с.
2. Белозерова В. Г. Анатомия китайской живописи // Общество и государство в Китае. – 2015. – Т. 45, № 2. – С. 342–370.
3. Ван Б. Художественное образование в Северо-Восточном Китае: искусство живописи маслом // Искусство глазами молодых: мат-лы XV Междунар. науч. конф., Красноярск, 13–14 апреля 2023 года. – Красноярск: Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского, 2023. – С. 555–559.
4. Гульятеева Г. С. Китайская народная картина няньхуа – феномен культуры XX века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2021. – № 41. – С. 127–138.
5. Завидовская Е. А., Рудь П. В. Самые ранние китайские народные картины няньхуа в России: историографическая ценность коллекции академика Л. И. Шренка в собрании МАЭ РАН // Этнография. – 2020. – № 1 (7). – С. 46–77.
6. Кандзи Инь. Китайская живопись. – Нанкин: Изд-во педагог. ун-та в Нанкине, 2011. – 526 с.
7. Качай И. С. Онтологическое, гносеологическое и антропологическое измерения творчества в контексте классической европейской философии // Человек и культура. – 2023. – № 6. – С. 137–152.
8. Лю Тяньцюань, Москалюк М. В. Китайская живопись начала XX века: от Ци Байши к синтезу восточного и западного искусства // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 59. – С. 193–203.
9. Лю Цзяци. Творчество Чэн Цунлиня в контексте «живописи шрамов» и «деревенского реализма» [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2024. – № 2(86). – URL: [http://archvuz.ru/2024\\_2/24/](http://archvuz.ru/2024_2/24/) – doi: [https://doi.org/10.47055/19904126\\_2024\\_2\(86\)\\_24](https://doi.org/10.47055/19904126_2024_2(86)_24)
10. Москалюк М. В. Формально-стилистический метод как основа интерпретации произведений живописи (на примере творческого наследия народного художника России А. М. Знака) // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2024. – Т. 17, № 7. – С. 1277–1285.

11. Рудова М. Л. Chinese Popular Prints // Китайская народная картина. Альбом. – Л.: Аврора, 1988. – 216 с.
12. Серикова Т. Ю. Процесс художественного творчества с точки зрения методологии // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2023. – № 4(17). – С. 130–143.
13. Юй Гуанчао. Влияние русского изобразительного искусства на художественную культуру города Харбина // Северные архивы и экспедиции. – 2024. – Т. 8, № 1. – С. 111–126.
14. Wicks A. Children in Chinese art. – Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002. – 216 p.

## Раздел 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

УДК 745

### ДОМОВАЯ РОСПИСЬ И РЕЗЬБА РУССКОГО СЕВЕРА И СИБИРИ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

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

В статье рассматриваются домовые росписи и резьба старинных крестьянских изб Русского Севера и Сибири. Домовая роспись являлась завершающим элементом декоративного оформления избы. Подробно описываются расписные и резные детали интерьера и экстерьера изб, подчеркивается их символическое и художественное единство. Символика и сюжеты расписного и резного искусства этих территорий, тайный смысл, заложенный мастерами древности, для многих современников остаются просто загадкой, разгадать которую может только небольшой круг специалистов. Кроме того, исчезает очень значимый пласт традиционной русской культуры, который требует изучения и фиксации. Поэтому целью настоящего исследования является популяризация знаний о сюжетах и символах домового строительства в народной традиционной культуре России, которые необходимо знать как студентам, изучающим эту культуру, так и всем интересующимся этой тематикой. Проведен сравнительный анализ техник резьбы и росписи изб Русского Севера и Сибири, выявлены особенности исполнения, колористическое решение декора интерьеров и экстерьеров, рассмотрены орнаментальные символы и их основной смысл.

**Ключевые слова:** резьба, роспись, декоративные украшения, сравнительный анализ, символика, сюжеты.

## HOUSE PAINTING AND CARVING OF RUSSIAN NORTH AND SIBERIA: A COMPARATIVE ANALYSIS

*Belyaeva Olga Aleksandrovna*, Associate professor, Associate professor of Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: olabele@yandex.ru.

The article covers the details of house paintings and carvings of old peasant huts in Russian North and Siberia. House painting was the final stage in developing the dwelling and its artistic and decorative design. The painted and carved details of the interior and exterior of the huts are described in precise detail, emphasizing their symbolic and artistic unity. The symbolism and ideas behind the painted and carved art of these territories, the secret meaning put by the masters of antiquity for modern people remain nothing but a mystery which can only be solved by a small circle of specialists. Moreover, a very significant and withering over time part of Russian culture requires additional study and restoration. Therefore, the purpose of this study is to popularize knowledge about the ideas and symbols of house constructions in the folk culture of Russia, which is important not only for educational programs for students but also for everyone invested in this topic. This comparative analysis carried out to provide deeper understanding of the techniques of carving and painting of huts in the Russian North and Siberia, unique traits of their execution, coloring choices for exterior and interior designs, ornamental symbols and their main meanings.

**Keywords:** carving, painting, decorative ornaments, comparative analysis, symbolism, plots (ideas).

До середины XIX века культурное наследие Русского Севера и Сибири практически не изучалось. Однако расписные и резные предметы представляют ценнейшие сведения о быте населения этих территорий. В наше время продолжает изучаться домовая роспись, под охрану государства взято старинное крестьянское домовое искусство, однако народное зодчество с резным декором и росписями остаются не до конца изученными. Одной из традиций русского населения является домовая роспись. Дом в понимании русского народа является символически сложным элементом микро- и макрокосмоса. Расписные или резные элементы, украшающие дом, были целостной системой орнаментальных символов окружающего мира. Главной особенностью декора жилых домов Русского

Севера и Сибири является синтез символического и художественного. Тема растительного орнамента и применение определенных цветов в декоре долгое время были устойчивыми, так как осмысливались как интерпретация райского сада. Каждый элемент орнамента имел символическое значение, возможно, поэтому они бытовали вплоть до середины XX века. Рассматривая различные виды ремесел и промыслов, следует отметить и устойчивость в интерпретации фантастических животных и птиц, к примеру, птицы сирина, единорога и многих других.

В интерьере жилых помещений расписывали двери, голбец, полати, перегородку-заборку, красный угол с простенками и потолок. Каждой зоне была свойственна своя композиция. К примеру, декорировали растительными мотивами все деревянные части домашнего очага – символа жизни (припечный брус, подшесточную доску, стенку голбца и дверь в голбец). Красный угол был центром избы, поэтому на простенках выполняли композиции в виде цветущих кустов с птицами на ветвях. На потолке исполняли различные композиции в виде венков или розеток. Птицы у восточных славян, проживающих на территории Сибири, считались символом благополучия, поэтому их часто изображали на стенах, простенках и дверях внутри избы. Например, петух символизировал солнце. Он актуализирует в себе мифологические представления о свете, а также является предвестником рассвета. Обычно его изображали в верхней части стены, на оконных проемах, полках-грядках. К примеру, изображение курочки с петушком как супружеской пары являлось символом счастливой семейной жизни.

Вариации композиций различны: из растительных мотивов или из растительных мотивов с применением геометрического орнамента. Рассмотрим фрагмент расписного потолка избы из села Белый Ануй Усть-Канского района Республики Алтай. Композиция построена по кругу в виде венка и состоит из чередования разных по размеру цветов. Мотивы цветов решены в розовых, желтых и зеленых цветах. В центре расположен крупный четырехлепестковый цветок, обрамленный ягодами (см. Прил., рис. 1). Венок рассматривался как символ солнца, хранитель очага. Композиционное решение имеет широкое распространение на территориях Алтая, Тюменской, Омской и других областей Сибири.

В росписи часто встречаются изображения коня, солярных знаков, цветущего дерева, символизирующие счастье и продолжение рода. Небольшие оранжевые львы на красном фоне охраняли двери в подпечек (см. Прил., рис. 2). Лев символизировал мужское начало и являлся охра-

ной дома. На опечье часто встречались изображения красно-оранжевых тюльпанов, белых «лунников» и круглых фантастических цветов с расходящимися лучами-оживками. Как в Архангельской области, так и в некоторых русских поселениях Сибири и Алтая, бытовали подобные расписные интерьеры в старообрядческих поселениях. Простейшим элементом в росписи является раскраска определенных элементов интерьера избы в контрастные цвета. Орнаментальные мотивы наносились на контрастный фон. Роспись выполнялась с подшивки карниза и фронтовых свесов кровли с использованием мотива «в шашечку» или в «ромбовидную» клетку. Этот вид росписи встречается на территории Мезени и Пинеги. Роспись на данной территории поражает сказочно-декоративными композициями, включающими птиц, геральдических львов и единорога. Композиции обрамляли растительным орнаментом. Часто встречаются композиции из растительных мотивов в виде куста в вазоне, цветочных гирлянд и т. д. [5, с. 215]. В Сибири и на Урале росписью декорировали входную дверь, наличники и ставни.

Итак, сравним особенности северных и сибирских росписей (см. табл. 1).

*Таблица 1*

**Сравнительный перечень особенностей северных  
и сибирских росписей**

<b>Перечень особенностей росписей</b>	<b>Росписи Русского Севера</b>	<b>Сибирские росписи</b>
Основные орнаментальные символы	Львы, единороги, птица сирий, конь-оберег, диковинные цветы, утка, петух	Цветы, бутоны, кони, птицы (павлин, сова, филин, петух, курица, птица с распахнутыми крыльями), солярные знаки
Колористическое решение росписей	Цвет: красно-оранжевый, охристый, золотистый, голубой, розовый	Цвет: красный, желтый, синий, зеленый, черный, коричневый, голубой, золотистый, белый
Основной смысл росписей	Охранительный	Символ счастливой жизни, супружества, пожелание блага семье

<b>Перечень особенностей росписей</b>	<b>Росписи Русского Севера</b>	<b>Сибирские росписи</b>
Роспись интерьера	Входная дверь, печь, опечье, подпечек, пол	Двери, стены, простенки, потолок, полки, припечные доски, подпалатный угол
Роспись экстерьера	Фронтон, свесы кровли, наличники, балкон	Наличники, фриз, фронтон, а также ворота

Резьба является самой распространенной техникой декорирования Русского Севера и Сибири. Резные элементы деревянных домов несли определенный сакральный смысл, являясь древними языческими символами, которые должны были оберегать жилище [4, с. 68]. Сегодня немногие понимают древние символы, которые использовали в народном деревянном зодчестве. Только узкие специалисты, археологи и этнографы, могут расшифровать эти знаки. К примеру, изображения дуг и полукруга ассоциировались с радугой, которую воспринимали как мост между двумя мирами. Чаще всего резьба выполнялась на оконных проемах, это было связано с тем, что окно являлось границей между внешним – «чужим» и внутренним – «своим», поэтому дом необходимо было защитить особыми знаками, тем самым предохранить его от нечистой силы. К примеру, изображение круга с лучами оберегало от грозы и молнии. Академик Б. А. Рыбаков проанализировал знак грома и определил устойчивый вариант интерпретации в виде шестилучевого знака [7, с. 376]. Н. В. Балюк выдвинула предположение, что вариации геометрического орнамента имеют «финское влияние», апеллируя тем, что старожилы северных губерний России имеют финские корни [1, с. 86]. К примеру, знаки мифологического образа Берегини, Рожаницы прослеживаются в домовой резьбе города Бийска Алтайского края. Наиболее распространенным элементом в декоре Бийска является геометрический узор из чередующихся прямоугольников, нижняя часть которых напоминает сердечко. Этот вариант орнаментации встречается в декоре карнизов на территории Алтайского края. Также следует отметить такой часто встречающийся у разных народов, в том числе и на территории Сибири, элемент, как «косой крест». Знак «круг с точкой» трактовался как «небо», позднее его начинают трактовать, как зерно, орошаемое небесной влагой. Данный знак наиболее часто встречается в декоре наличников.

Часто встречаемые символы сибирского орнамента связаны с земледелием, так как Сибирский край осваивался в большей степени крестьянами – выходцами из различных губерний России [9, с. 24]. В декоре на-

личников сибирских городов также встречается мотив «занавес» в двух разновидностях: в первом случае композицию образуют ритмически повторяющиеся вертикальные бороздки, имитирующие бахрому, а во втором – драпировка с мелкими складками, перехваченными кистями. Жители Сибири, особенно Томска и Мариинска, любили декорировать фасады домов, особенно фриз, фронтон, ворота и наличники [3, с. 249]. К примеру, для деревянного зодчества Кемеровской области характерен декор наличников с элементом «бараньи рога» (см. Прил., рис. 3).

В стилистике наличников конца XIX – первой половины XX века прослеживается влияние стиля барокко: волюты, розетки, вазоны с обильной растительностью. Для сибирских наличников характерно также включение в орнамент элементов византийско-романского стиля [8, с. 200].

Ворота сибирских городов были украшены глухой пропильной резьбой (треугольники, шашечки, солярные знаки). В домовом декоре использовались местные мотивы: изображения стилизованных веток ели с шишками, хмеля и других элементов. Встречаются элементы, навеянные Востоком: это фигуры драконов, замысловатая вязь на фризах домов. В этом заключается отличие сибирской домовой резьбы, в которой отразились основные аспекты жизни региона с его объективными природными условиями, от резьбы Русского Севера. Уникальным элементом, не встречающимся ни в каком другом регионе России, является сюжетная композиция в убранстве мариинских наличников в виде двух птиц, обращенных к антропоморфной фигуре с поднятыми руками (см. Прил., рис. 4). Мариинским барокко называют сочетание глухой, ажурной и пропильной резьбы, а также переплетающиеся линии в сочетании с солярными знаками и большим размером завитков волюты.

Итак, сравним символы в резьбе Русского Севера и сибирской резьбе (табл. 2).

*Таблица 2*

**Сравнительный перечень символов в резьбе  
Русского Севера и сибирской резьбе**

Резьба Русского Севера	Сибирская резьба
1. Символ радуги – дуги и полукруги, мост, соединяющий небо с землей	1. Символ плодородия, женского начала, оберег дома – крутые бараньи рога, спирально закрученные завитки с загнутыми окончаниями

Резьба Русского Севера	Сибирская резьба
2. Символ солнца – круги, колесо	2. Символ земледелия – круг с точкой
3. Символ земли – ромб или квадрат	3. Символ земли – ромб или квадрат
4. Символ грозы – «громовой знак»	4. Символ грозы – «громовой знак»
5. Символ четырех сторон света – крест	5. Символ четырех сторон света – крест
	6. Символ благополучной жизни – цветочный вазон в сочетании с изображениями животных
	7. Символ женского божества – «занавес с кистями» и перехватами
	8. Символ жизнедающей силы, небесный огонь, верхний мир – орел с поднятыми крыльями
	9. Символ дождя, влаги – S-образный мотив змеи, ужа

Рассмотренный материал позволяет считать, что сибирская резьба и росписи в своей основе имеют сходство с архаичными памятниками деревянного и расписного зодчества Русского Севера, но со своеобразной трансформацией. Так, например, рассматривая Тюменскую домовую резьбу, С. П. Заварихин отмечал: «...действительно, очень удачно и своеобразно использует мотивы, родившиеся в разных местах и в разное время. Здесь можно встретить виноградные лозы с цветами, пришедшие с Украины, и “разорванные сандрики” над окнами, появившиеся во время “нарышкинского” барокко в каменном зодчестве Москвы конца XVII века, и древние “солярные знаки”. Встречаются удивительные по раскованности сочетания древних и новых мотивов» [2, с. 139–141]. Это явление во многом связано с духом предпринимательства, присущим жителям Тюмени. Объемно-скульптурная резьба Тюмени с богатой растительной орнаментикой воплощала «деревянное барокко» и несла в себе идею плодородия и процветания. К концу XIX века прослеживается вытеснение пластических форм резьбы пропильной резьбой, которая широко распространилась в Тобольске, Томске и других городах Сибири. В ней просматриваются среднерусские или северорусские черты, соединяющиеся друг с другом.

Если в росписях Русского Севера преобладают львы, единороги, птица сирий, конь-оберег, диковинные цветы, утка, петух, то сибирские

росписи отличаются растительными мотивами и орнаментами из цветов, бутонов, павлинов, сов и других птиц с распахнутыми крыльями. Отличается роспись Сибири и разнообразием колористических решений. Наряду с повсеместно используемыми на Русском Севере красным, желтым, золотистым и голубым цветами, в сибирские росписи часто вводятся синий, зеленый, черный, коричневый, голубой и белый цвета.

### Литература

1. Балюк Н. А. Тобольская деревня в конце XVI – начале XIX в. – Тобольск: Типография ЗАО «Штрих», 1997. – 222 с.
2. Заварихин С. П. Ворота в Сибирь. – М.: Искусство, 1981. – 159 с.
3. Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. – М.: Искусство, 1978. – 399 с.
4. Оглы Б. И. Декор деревянной застройки городов в Сибири XIX – начала XX в. // Архитектурное наследство. – М.: Стройиздат, 1988. – № 35. – С. 67–75.
5. Пермиловская А. Б. Культурные смыслы народной архитектуры Русского Севера. – Екатеринбург: УрО РАН; Архангельск: ОАО «ИПП Правда Севера», 2013. – 608 с.
6. Родионов А. М. Чистодеревщики: заметки и размышления о деревянной домовой резьбе Алтая. – Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1981. – 143 с.
7. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – М.: Наука, 1981. – 607 с.
8. Рындина О. М. Орнамент. Очерки культурогенеза народов Западной Сибири: в 3 т. / под общ. ред. Н. В. Лукиной. – Томск: Изд-во Томского университета, 1995. – Т. 3. – 640 с.
9. Скрябина Л. А. Типология и хронология деревянных наличников Кемеровской области [Электронный ресурс]: сайт – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-ihronologiya-derevyannyh-nalichnikov-keмеровskoy-oblasti/viewer> (дата обращения: 04.10.2024).

УДК 739.5

### УРАЛО-СИБИРСКАЯ РОСПИСЬ В КОЛЛЕКЦИЯХ ЮНЫХ КУТЮРЬЕ

*Бубновене Ольга Дмитриевна*, заведующий экспозиционно-выставочным отделом, бюджетное учреждение культуры Ханты-Ман-

сийского автономного округа – Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел» (г. Ханты-Мансийск, РФ). E-mail: bubnovene@mail.ru

В статье рассматривается роль народного искусства в работе со школьниками над созданием современных коллекций одежды. Изучение урало-сибирской росписи послужило основной творческой составляющей при создании современной молодежной одежды. Впервые на конкурсе «Юный кутюрье» Всероссийского детско-юношеского форума народного искусства югорчане представили эскизы и готовые коллекции современной одежды, выполненные по мотивам народной кистевой росписи, традиционных костюмов русских старожилов Западной Сибири.

**Ключевые слова:** костюмный комплекс, народное искусство, урало-сибирская роспись, декор.

## URAL-SIBERIAN PAINTING IN THE COLLECTIONS OF YOUNG COUTURIERS

*Bubnovene Olga Dmitrievna*, Head of the Exposition and Exhibition Department, Budgetary cultural institution, Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug – Yugra “Center of Folk Arts and Crafts” (Khanty-Mansiysk, Russian Federation). E-mail: bubnovene@mail.ru

The article examines the role of folk art in working with schoolchildren to create modern clothing collections. The study of the Ural-Siberian painting served as the main creative component in creating modern youth clothing. For the first time at the Young Couturier competition of the All-Russian Children’s and Youth Forum of Folk Art, Yugorsk residents presented sketches and ready-made collections of modern clothes made based on folk brush painting, traditional costumes of Russian old-timers of Western Siberia.

**Keywords:** costume complex, folk art, Ural-Siberian painting, decor.

Традиционная художественная культура как истинная народная эстетика не только отражает внешнюю красоту и самобытность образцов народного искусства, но и раскрывает истоки становления традиции и бытования промысла, его духовную составляющую, образное содержание. Народное искусство как живая традиция не перестает быть актуальным

и нужным, в современной жизни является связующим и объединяющим поколения звеном, несущим гармонию в нашу жизнь.

Уникальность России – в бережном сохранении и преемственности традиции художественного ремесла как народного духовного достояния страны. Как отмечает М. А. Некрасова: «Народное искусство, ценностно ориентированное энергией культурной памяти, с духовно-нравственной силой и высоким эстетическим качеством, профессионализмом способно противостоять апофеозу эрзаца, имитации, торжеству пошлости и посредственности, зрелищной пустоте, все больше захватывающей пространства, оттесняя все человеческое и духовное на ниве культуры. Народное искусство способно противостоять – отчуждению человека от своей историко-культурной цельности, от родной земли, – опасности перерождения психологии создателя, созидания в психологию расхитителя и разрушителя» [2].

В последние годы формируется тенденция обращения как потребителей, так и дизайнеров к народным художественным промыслам как к источнику формирования стиля, фактору, определяющему характер дизайн-проекта в любой сфере: от интерьера и костюма до полиграфической продукции и аксессуаров.

Самобытность и многообразие изобразительных мотивов народного искусства давно вышли за пределы мест бытования, перестали выполнять функцию архаичного образа и нашли отражение в современных авторских проектах в различных сферах дизайна.

К сожалению, подрастающее поколение начинает забывать народную культуру, ремесла и традиции. Этнический стиль в одежде привлекает, но зачастую бывает так, что подростки не могут самостоятельно реализовать свою самобытность в данном стиле моды.

Именно отсутствие знаний о культурном наследии русских старожилов Тобольского Севера вдохновило школьников из Лангепаса и Ханты-Мансийска на творческое исследование и создание коллекций современной молодежной одежды, декорированной мотивами урало-сибирской росписи.

Отрадно, что и молодое поколение югорчан при создании современных коллекций молодежной одежды обратилось к кистевой росписи русских старожилов. В весенние каникулы (март 2024 года) в Ханты-Мансийске состоялся Всероссийский детско-юношеский форум народного искусства. Одним из мероприятий стал конкурс дебютных коллекций «Юный кутюрье», на котором юные модельеры из Лангепаса и Ханты-Мансийска представили свои коллекции одежды.

Основная цель конкурса – развитие творческого потенциала детей и молодежи. К задачам конкурса относятся:

- развитие художественного вкуса и эстетического восприятия у подрастающего поколения;
- выявление одаренных учащихся;
- содействие установлению творческих контактов между участниками;
- продвижение талантливых детей на российских площадках модных показов, на конкурсах и фестивалях.

Участники на конкурс для показа могли представить коллекцию или один костюмный комплекс (образ), отражающие мотивы художественных традиций народного искусства, художественных ремесел, локальных кодов территории участника. В коллекции возможно использование любых материалов и аксессуаров; допускаются различные конструктивные решения и приемы декорирования. Конкурсные проекты могут быть выполнены самостоятельно или под руководством наставников (преподавателей, мастеров, художников, дизайнеров) как отдельными лицами, так и творческими коллективами.

Западные дизайнеры не занимаются исследованием истоков национальной русской культуры, но и отечественные дизайнеры далеко не всегда готовы к долгой работе с научными материалами и анализу изобразительного содержания, изучению технологических приемов художественных ремесел. В погоне за скорой прибылью многие идут по пути зарубежных модельеров, беря за источник вдохновения сувениры.

А молодые югорчане пошли по сложному пути. Процесс создания коллекций у авторов состоял из нескольких этапов:

- изучение истории возникновения и развития промысла;
- приобретение навыков кистевой росписи;
- разработка эскизов коллекций;
- подбор материалов для выполнения коллекции;
- пошив и изготовление аксессуаров, комплекса одежды.

У каждого из авторов сложился свой путь и свои образы при создании коллекций. Так, группа школьниц детского коллектива «Театр мод» из Лангепаса – Ломакина Дарья, Белоглазова Милана, Нестерова Виктория, Ниязова Сабрина, Исламова Валерия под руководством О. А. Макогон создали коллекцию одежды с мотивами урало-сибирской росписи» «Дивный сад».

Изучив различные источники исследователя В. А. Барадудина, они выявили, что урало-сибирская кистевая роспись – одно из самобытных явлений русского народного искусства. Техника предназначалась для росписи бытовых вещей: берестяной посуды и мебели. Также существовал обычай расписывать свои дома, печи, ставни, входные двери. При подготовке к работе они изучили литературу об особенностях традиционного кроя русского костюма, урало-сибирской росписи на разных материалах, ее тонкостях, необходимых для изготовления изделий в технике двойного мазка. Все композиции росписи несут в себе пожелание счастья и благополучия. Считалось, что рисунок оберегал жителей дома. Красильщики использовали в росписи цвета красных, синих, желтых, зеленых оттенков. Для моделировки форм использовали белый цвет, а для приписок графических элементов – черный [1, с. 85].

Основные мотивы росписи – цветы, ягоды, фрукты, виноград, травы и веточки, фигуры птиц, животных и человека. Травки и веточки в композиции играют вспомогательную роль, объединяя мотивы, обогащая фон, внося разнообразие в композицию. Главным приемом росписи являлся двойной мазок: на кисть брали два цвета – основной на одну сторону кисти и белый на другую. Таким образом, мазки получались более «живыми», как бы с игрой света, а переход между цветами получался более плавным, чем при нанесении белого цвета поверх основного рисунка.

После изучения конструкции русского костюма школьницы пришли к выводу, что крой традиционного русского костюма был безлекальный. Объем в одежде создавался не вытачками, а складками и сборками. Поэтому детали кроя имеют прямоугольную, треугольную и квадратную форму. Размеры деталей определялись шириной ткацкого станка. Основными частями женского народного костюма были рубаха, передник, сарафан, понева. Холщовые белые рубахи и передники крестьянки носили с сарафанами.

Следующим этапом работы стало исследование материалов, из которых были разработаны модели будущей коллекции. Коллекцию выполнили из современных материалов, используя белый и черный цвета тканей. Декор на деталях (кокошниках, воротниках, кокетках, рукавах и др.) современной одежды в этническом стиле с элементами урало-сибирской росписи выполнен авторами кистью.

Самый юный автор конкурса – Ангелина Бубновайте (11 лет, МБУ СОШ № 7, г. Ханты-Мансийск), рук. Ю. П. Стремиллова. Основная идея коллекции «Сказы северной земли» – отражение взгляда и мнения подро-

стка на то, как традиционное искусство может быть интегрировано в современную жизнь в повседневной одежде и аксессуарах.

В коллекции представлены разные виды современной одежды – куртки, шапки, футболки, брюки, жилеты, декорированные мотивами урало-сибирской росписи: цветочными композициями, образами птиц, львов и др. При создании коллекции автором использованы разные техники декорирования одежды: вышивка, валяние, сухая набойка, лоскутное шитье, ручная роспись.

В Центре народных художественных промыслов и ремесел А. Бубновой познакомились с предметами русских старожилов, привезенных из экспедиций по русским старожильческим и переселенческим деревням; училась технике крестьянской росписи двойным мазком. На основе изученного материала составляла композиции из мотивов урало-сибирской росписи. Источником вдохновения стали расписные прялки, сундуки, подносы, бураки. Одними из любимых мотивов А. Бубновой стали изображения птиц (сова, филин, уточка), львов и коней. Так, по поверьям русских старожилов, изображения совы или филина на ставнях, дверях, а также над ними по обеим сторонам выполняли обережную функцию. Бутоны и ягоды на цветущем венке – это символ детей; листья – символ изобильного урожая, постоянного возрождения и роста [1, с. 87].

К коллекции автором был разработан ряд шопперов (легких текстильных сумок), популярных среди молодежи, с символическими образами. По эскизам были выполнены картоны для аппликации образов из ткани, затем кистью добавлены мелкие детали – оживки, которые подчеркнули выразительность птиц, львов и коня.

Цветочные композиции прялок послужили источником вдохновения для создания ярких курток и пиджаков из цветного войлока. Декор переработан в технике сухого валяния с расписных прялок, привезенных из русских старожильческих деревень Белогорье и Троица Ханты-Мансийского района. Круглые элементы цветов в виде шаров легко было выполнить из цветных кусочков войлока. Яркие цветовые сочетания войлока передали колорит традиционных сочетаний в костюме и предметах быта русского населения, а также придали настроение праздника.

Коллекция «Сказы северной земли» А. Бубновой была представлена в торгово-развлекательном центре «Сургут Сити Молл» в рамках показа инклюзивной моды «Искусство быть разным» Всероссийского форума «Инклюзивная школа. Успешность каждого ребенка». Манекенщицами выступали дети и подростки с ограниченными возможностями здоровья. У ребят было много положительных эмоций, горели глаза, они очень старались.

А. Бубновой была единственным юным автором, представившим в апреле того же года коллекцию «Сказы северной земли» на «Неделе моды» в Екатеринбурге в номинации «Детская мода». На XXXVI Международном фестивале-конкурсе детско-молодежного творчества и педагогических инноваций «Кубок России» (апрель 2024, г. Москва) коллекция «Сказы северной земли» А. Бубновой заняла 1-е место. Бурными овациями коллекцию встречали на модном показе Международной арт-резиденции народного искусства и дизайна.

Конкурс «Юный кутюрье» в Югре стал источником вдохновения и новых креативных идей, которые будут способствовать формированию неповторимого стиля. Проекты на основе изучения народного искусства рождаются в результате сотрудничества школьников, наставников, мастеров, художников и являются актуальным взглядом на традиционное искусство.

Современная мода зарождается в молодежной среде. Именно молодежная мода целесообразна по своей сущности, экспериментальна в формах выражения и стремительна в развитии новых тенденций. Только здесь наблюдается свобода творчества. Обращение к традиции и ее воплощение в новые формы и материалы позволят донести до молодежи локальные коды, стилистические каноны, праздник цвета народного искусства, историю и любовь к своей культуре, своей родине.

### Литература

1. Барадулин В. А. Уральский букет. Народная роспись горнозаводского Урала. – Свердловск, 1987. – 126 с.: ил.
2. Некрасова М. А. Место народного искусства как духовного феномена в современной культуре России [Электронный ресурс] // Русская народная линия: информационно-аналитическая служба. 30 марта 2009 г. – URL: [http://ruskline.ru/analitika/2009/03/30/mesto\\_narodnogo\\_iskusstva\\_kak\\_duhovnogo\\_fenomena\\_v\\_sovremennoj\\_kul\\_ture\\_rossii](http://ruskline.ru/analitika/2009/03/30/mesto_narodnogo_iskusstva_kak_duhovnogo_fenomena_v_sovremennoj_kul_ture_rossii) (дата обращения: 27.05.2024).

УДК 7.031.3

### **ВЫШИВКА ОСТЯКОВ, ВОГУЛОВ КАК АРХЕТИП ФОРМООБРАЗОВАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ БРЕНДОВ ЮГРЫ**

*Илауски Ксения Евгеньевна*, искусствовед, художественный руководитель, бюджетное учреждение культуры Ханты-Мансийского авто-

номного округа – Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел» (г. Ханты-Мансийск, РФ). Email: [ilauskike@gmail.com](mailto:ilauskike@gmail.com)

Статья посвящена опыту работы с молодежью по исследованию, изучению и сохранению утраченной счетной вышивки остяков и вогулов конца XVIII – начала XX века в Югре как основного архетипа для разработки и создания современных брендов в различных материалах и направлениях дизайна, их включению в современную культуру региона.

**Ключевые слова:** вышивка, остяки, вогулы, реконструкция, дизайн, бренд.

## **EMBROIDERY OF OSTYAKS, VOGULS AS AN ARCHETYPE OF SHAPING MODERN BRANDS OF YUGRA**

*Ilauski Kseniya Evgenyevna*, Art critic, Artistic director, Budgetary cultural institution, Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug – Yugra “Center of Folk Arts and Crafts” (Khanty-Mansiysk, Russian Federation). Email: [ilauskike@gmail.com](mailto:ilauskike@gmail.com)

The article considers the experience of working with young people to research, study and preserve the lost counted embroidery of Ostyaks, Voguls of the late XVIIIth – early XXth centuries in Yugra as the main archetype for developing and creating modern brands in various materials and design directions, their inclusion in the modern culture of the region.

**Keywords:** embroidery, ostyaks, voguls, reconstruction, design, brand.

Народная одежда, обувь, утварь, создававшиеся на протяжении многих веков, являются неотъемлемой частью материальной культуры народа. Использование материалов, формообразование, конструктивные и декоративные решения зависели от климатических условий и уровня развития производительных сил, от занятий народа и сложившихся исторических условий. Народное искусство в своих классических, веками сложившихся формах сконцентрировало вековой опыт народа. Именно поэтому для большинства художников, дизайнеров основной смысл и ценность традиционного изделия, костюма заключается в семантике, логике форм и конструкций, рациональности и целесообразности.

Более двадцати лет сотрудники Центра народных художественных промыслов и ремесел Ханты-Мансийска (далее – Центр ремесел) ведут

кропотливую исследовательскую работу по сбору материалов в архивах о коллекциях вышитых изделий остяков (ханты) и вогулов (манси) в музеях Российской Федерации и Европы, публикаций исследователей и ученых. На основе собранного материала проведены практические эксперименты по обработке крапивы и ткачеству из нее, окрашиванию шерстяных нитей для вышивки и выполнению художественной реконструкции костюмных комплексов остяков и вогулов южной группы.

Уникальным и специфическим шедевром Западной Сибири признана вышитая одежда малочисленных коренных народов севера – остяков, вогулов, сохранившаяся до начала XX века. Вышивку шерстяными нитями как вид традиционного ремесла этих народов исследовали многие этнографы из России, Венгрии и Финляндии. По этнографическим данным и коллекциям российских и зарубежных музеев, данный вид рукоделия бытовал на территории Югры в XVIII–XIX веках. Во второй половине XIX века вышитая одежда стала выходить из обихода из-за появления промышленных тканей. В настоящее время вышивка остяков, вогулов является утраченным ремеслом. Российские, финские, венгерские исследователи, изучая культуру северных народов, вывозили обозами экзотический вещевой материал: изделия из меха, ровдуги, вышитую одежду, украшения и др.

Южные остяки и вогулы шерстяными нитями расшивали мужские и женские рубахи, халаты, платки, косынки, рукавицы. Северные народы не только достигли высокой техники, но и сохранили ряд традиционных форм и образов для украшения костюмного комплекса, которые отражены в археологической керамике, декоре берестяных изделий ваховских, васюганских, юганских остяков, ровдужной мозаике на обуви юганских остяков. По костюму судили о достоинствах и о красоте женщины. Понятие *хорасым име* – «красивая женщина» означало, прежде всего, изящно одетую женщину. В одной из песен медвежьего праздника так говорится о достоинствах женщины:

*Твоя мать в честь меня плясала,  
Со звенящим серебром она для меня плясала...  
В суконном кафтане пушистом, как белый мех,  
Она для меня плясала...  
В рубашке, украшенной рисунками птиц, она для меня плясала...  
В платке, украшенном лесными зверьми, она для меня плясала...*

Распространение вышивки остяков и вогулов совпадает с районами обильного произрастания крапивы. Вышивка бытовала в южных районах, на реках Иртыш, Салым, Демьянка и, главным образом, на Конде и ее притоках. Это обусловлено тем, что вышивали на крапивном холсте, обладающем уникальными свойствами: его можно отбеливать и он очень прочный. Более поздние изделия изготавливали из льняных и конопляных холстов. Для вышивки предпочитали ткань домашнего производства. Нарезали куски ткани, из которой по окончании нанесения узора кроили одежду.

Особенно богато вышивка украшала женскую одежду: рубахи, халаты, платки [5, с. 169–172; 7, с. 169]. В праздничный костюмный комплекс остячки входили: вышитая «татарская косынка» – *хатань охчам*, рубаха и халат из крапивного или льняного домотканого полотна. Косынка представляет собой кусок льняной ткани треугольной формы, угол которой декорирован узкими вышитыми полосами из шерстяных нитей красного и синего цветов. На концах угла – пронизки из бисера с монетами на концах.

Женские рубахи были архаичной туникообразной формы. Наиболее ранними признаются рубахи, перед и рукава которых полностью вышивали приемом продернутой вышивки – *керем-ханчь* [6, с. 337]. Орнаментальные композиции составляли солярные знаки, свастика, птицы. Бисером выделялся разрез на груди. В ранние периоды для декора использовали шерстяные нити синего и красного цветов, в более поздний период появляются желтый, зеленый цвета. В центральной части передней полочки вышивали сетчатый узор со свастикой, либо с косыми условными крестами. В более позднее время в орнаментах появились композиции с птицами и деревьями. На спинке вышивали орнаментальные полосы до проймы. Рукава могли быть полностью вышиты либо только в верхней части. Геометрическими линейными узорами украшали манжеты, подол рубахи. К вороту женских рубах прикрепляли воротник, декорированный металлическими отливками-нашивками и бисером.

На рубахи надевали вышитый распашной халат. У халата остячки декорировали вышивкой передние полочки и рукава.

Костюм вогулки состоял из платка (вышитого или покупного), вышитой рубахи, тканой юбки, передника, поверх которого завязывали тканый пояс. Женские традиционные вышитые платки вогулов XIX века были особенно почитаемы и имели особое назначение в разные периоды жизни. Финские и венгерские исследователи называли такие платки риту-

альными, поскольку их часто находили на святых местах. При соблюдении религиозных обрядов вогулов, остяков в важные периоды жизни духам-покровителям приносили подарки. При рождении девочки вышитый платок приносили на женское святое место в дар духам-покровителям, чтобы девочка в будущем была рукодельницей. Вышитый платок как неотъемлемую часть праздничного костюма женщины надевали в день свадьбы и в особых случаях жизни [1, с. 53–54].

Для вогульских платков характерно: применение распространенных способов вышивки – *ханда-ханчь* (двухигольная вышивка), *керем-ханчь* (продернутая); устойчивость колористических решений (синего, красного цветов). В композициях платков выявляются образы прямых и наклонных крестов, птиц, отражающие представления о мифологической картине мира. Стилиевые особенности орнаментов вогулов в вышитых платках сохраняют архаические знаки, орнаменты и семантику, обусловленные богатыми культурно-историческими традициями этноса [1, с. 58–59].

Вогульские рубахи были туникообразные, как у остяков, но отличались зоной декорирования. Узорами заполнялись рукава и нагрудная часть полочки. Вышивали шерстяными нитями, как правило, темно-синего и темно-коричневого цветов. Поверх рубахи женщины надевали домотканые или покупные юбки. Обязательными были передник, тканый пояс или кушак.

Мужчины остяки и вогулы в праздничные дни надевали вышитые рубахи. Они встречались двух видов – с нагрудной вышитой вставкой (косоворотка) и поликового края с нагрудным разрезом. Мужские рубахи украшали по груди, подолу и рукавам бордюрами геометрическими орнаментами, изображениями птиц, деревьев. Редким явлением были вышитые порты. Их покрывали широкой полосой шитья почти сплошь [5, с. 14]. Вышивали обережные символы – солярные знаки в розетках сетчатых композиций. Цветовая гамма шерстяных нитей была разнообразной: все цвета, вплоть до сиреневого. Остается не до конца изученной тема применения портов в женском костюмном комплексе.

В среде сибирских народов вышивка обских угров по своей технологии не имеет аналогов. Поиск способов вышивки, сходных с обскоугорскими народами, уводит в Поволжье и Приуралье. Здесь фиксируются наиболее близкие приемы вышивки по технике и способу расположения ее на одежде [2, с. 78–80]. Этот ареал позволяет говорить о единых источниках вышивки остяков, вогулов и народов Поволжья и Приуралья. Кро-

ме того, выявляются параллели более широкого плана, включающие вышивку карел, русских, украинцев и болгар [2, с. 80].

Коллектив Центра ремесел за многие годы создал коллекцию вышитых костюмных комплексов остяков и вогулов «Узоры Конды»: мужские и женские рубахи, халаты, платки, косынки, головные полотенца, праздничные рукавицы. Изделия вышиты ручными швами на тканом крапивном и льняном полотне по коллекциям российских и зарубежных музеев. Коллекция демонстрировалась на многих престижных российских и международных выставках и подиумах, была отмечена высокими наградами.

Собранный научно-исследовательский, практический, методический материал древней вышивки остяков, вогулов по крапивному ткачеству открывает перспективу для новой жизни возрожденных технологий и локально выраженных стилевых особенностей в художественном текстиле, графическом и средовом дизайне. В этом отношении древний костюмный комплекс остяков, вогулов как совокупность художественно-образных представлений – это прекрасный материал формирования художественно-исторического мышления, развития образного опыта творчества не только в художественной, но и в интеллектуальной деятельности. Традиция вбирает в себя такие стороны художественной практики, как профессиональное декоративное искусство Нового времени, сфера дизайна.

Формы и конструкция народного костюма находятся в прямой зависимости от вида материала, его пластических свойств, рисунка, фактуры, цвета. Принципы композиционного построения народного костюма – четкость форм, линий, продуманная конструкция, подчинение декора крою, соответствие материала и формы назначению костюма для современного специалиста являются примером дизайнерского подхода к созданию современных образцов. По конструкции народная одежда проста и экономична. Создавая одежду, народные мастера старались использовать материал полностью, цельными полотнищами, не резать его.

Уникальная вышивка остяков, вогулов Ханты-Мансийского автономного округа – Югры обладает всеми качествами, чтобы быть брендом территории. При этом в настоящее время в Югре лишь небольшое количество населения знакомо с культурным наследием, поскольку в музеях округа отсутствуют коллекции костюмных комплексов, вывезенных исследователями России, Венгрии и Финляндии в XIX веке; не преодолена

проблема «слабости ощущения населением своей общности», культурного единства. Представляется, что одним из ресурсов могло бы стать закрепление комплекса элементов стиля «остяцкой вышивки», ее образов-знаков в средовом дизайне региона, интерьере домашней жилой среды, в современной одежде.

Структурный анализ позволяет упростить, обобщить исследуемый объект, вычленив наиболее выразительные декоративные характеристики источника, выделить определенные признаки, которые могут служить элементами интерпретации. Художниками и дизайнерами Центра ремесел выявлены: тенденции при определении подходов к творчеству в русле общих задач стилиобразования при создании не только вышитых изделий эксклюзивного текстиля и аксессуаров, но и сувенирной продукции, малотиражных изделий народного искусства; влияние опыта проектирования на творческую практику частного сектора и др. Орнаментальные композиции остяцкой вышивки перенесены в цифровые программы, на основе которых разработаны и изготавливаются столовый текстиль, современная одежда и аксессуары, полиграфическая продукция. По мнению экспертов Института развития креативных индустрий НИУ ВШЭ, такие бренды Югры, как «Сури» и «Морошка. Дизайн», гобелены «Птаха. Арт», коллекция керамики «Северный узор», признаны лучшими российскими практиками по переосмыслению и продвижению промыслов, в частности узоров остяцкой вышивки [3, с. 19; 4, с. 15].

Проектирование искусствоведческими средствами художественного образа – это креативный сценарий, позволяющий наполнить пространство новыми культурными объектами и прогнозировать вариации его визуально-эстетического облика в среднесрочной и долгосрочной перспективе.

Соединяя историко-культурное наследие, живую традицию и современное искусство, мы создаем свой неповторимый образ Югорской земли. Бережно храня богатства, доставшиеся от людей, живших задолго до нас, мы своими силами и средствами современных технологий стараемся воссоздать единую картину жизни Югры, где мирно уживаются древние артефакты и современное искусство.

## Литература

1. Бубновене О. Д. Семантика цвета вышитых платков вогулов XVIII–XIX вв. // Цвет в пространственных искусствах и дизайне: мат-лы III Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (5 октября 2023 г.). – СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2023. – 294 с.

2. Иванов С. В. Орнамент народов России как исторический источник (по мат-лам XIX – начала XX в.) Народы Севера и Дальнего Востока. – М.; Л.: АН СССР, 1963. – 494 с.
3. Исследования «Коллекция региональных брендов» // Дайджест креативных индустрий. – 2023. – № 1. – 19 с.
4. Лучшие российские практики // Creativ.hse daigest. – 2023. – № 2. – 15 с.
5. Прыткова Н. Ф. Одежда хантов // СМАЭ. – 1953. – Вып. XV. – 233 с.
6. Рындина О. М. Очерки культурогенеза народов Западной Сибири. – Томск, 1995. – Т. 3. Орнамент. – 640 с.
7. Федорова Е. Г. Историко-этнографические очерки материальной культуры манси. – СПб.: Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого / Кунсткамера, 1994. – 283 с.

УДК 745

## **СОЗДАНИЕ КОЛЛЕКЦИИ ПОЯСОВ КАК СИНТЕЗ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ-ЗНАКОВ И СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ**

*Калачева Вера Олеговна*, художник-конструктор, бюджетное учреждение Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел» (г. Ханты-Мансийск, РФ).  
E-mail: c-r\_332396@mail.ru

В статье представлен анализ процесса создания коллекции поясов «Письмена в узорочье». Дизайн аксессуаров основан на объединении образов макросъемки капли нефти и традиционных орнаментов вышивки остяков. Оригинальный подход к сочетанию двух направлений искусства – народного и визуального позволяет создать запоминающийся гармоничный образ, полный глубокого символизма – цветовых сочетаний нефти и архаики орнаментов коренных малочисленных народов Севера.

В статье проанализированы теоретические основы выбранных орнаментальных композиций и методов их воплощения в дизайне аксессуаров для молодежной одежды, рассмотрены значения выбранных знаков-образов. Результатом стало создание коллекции поясов «Письмена

в узорочье», демонстрирующей уникальность и красоту культурного и промышленного достояния региона.

**Ключевые слова:** коллекция, пояса, орнаменты, остяки, нефть, дизайн.

## **CREATING A COLLECTION OF BELTS AS A SYNTHESIS OF ETHNOGRAPHIC IMAGES-SIGNS AND MODERN TECHNOLOGIES**

*Kalacheva Vera Olegovna*, Designer artist, Budgetary institution, Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug – Yugra “Center of Folk Arts and Crafts” (Khanty-Mansiysk, Russian Federation). E-mail: c-r\_332396@mail.ru

The article analyses the process of creating a collection of belts “Writing in a pattern”. The design of the accessories is based on the combination of macro images of oil droplets and traditional embroidery patterns of ostyaks. An original approach to combining two art directions – folk and visual – allows people to create a memorable impression of a harmonious image, deep symbolism – color combinations of oil and archaic ornaments of indigenous peoples of the north.

Also, the author studies the theoretical foundations of the selected ornamental compositions and methods of their implementation in the design of accessories for youth clothing, the meanings of the selected signs-images are considered. The result is the creation of a collection of belts “Letters in a pattern”, demonstrating the uniqueness and beauty of the cultural and industrial heritage of the region.

**Keywords:** collection, belts, ornaments, ostyaks, oil, design.

В современном мире, где мода стремится к глобализации, особую ценность приобретают проекты, которые сохраняют и переосмысливают традиционные культурные ценности. Коллекция аксессуаров «Письмена в узорочье» – это не просто модная коллекция, а продуманный концептуальный проект, в котором этнографические вышитые орнаменты остяков вплетаются в современный дизайн поясов, создавая уникальный образ, отражающий богатство истории, традиций и культурного наследия южных остяков и вогулов.

В конце XIX – начале XX века термин «этнос» начинает употребляться в научной литературе в самостоятельном значении. Однако это по-

нятие вызвало значительное расхождение у исследователей, так как трактовка «этнического» была еще весьма расплывчатой, о чем свидетельствует определение известного французского антрополога П. Топинара. Под этническими признаками он подразумевал все «факты, вытекающие из соединения людей между собой под влиянием какого бы то ни было побуждения: общественных нужд, выгоды, личного» (цит. по [1, с. 299–366; 2, с. 876–879]).

На современном этапе развития модных тенденций традиционный народный костюм приобретает новые формы своего существования. В процессе создания и проектирования этнического костюма используются такие приемы, как трансформация, эстетическая, художественная и стилизация. В эпоху глобализации современные исследователи проявляют особый интерес к культурной самобытности. Этническая культура проявляется во всех сферах жизни народа. Кроме того, орнаменты являются важным инструментом для сохранения и передачи традиций. Через них молодое поколение знакомится с культурой своих предков, постигая не только технику исполнения, но и смысл изображаемых символов. Таким образом, вышитые орнаменты связывают прошлое с настоящим и формируют основу идентичности народа в условиях современности. В современном мире моды, где важное значение придается оригинальности и креативности дизайна одежды, дизайнеры постоянно стремятся к новаторским идеям в своем творчестве. В этом контексте сочетание нестандартных элементов может стать ключом к успеху.

Коллекция (от лат. *collectio* – собрание) – серия образов одежды (обуви, аксессуаров, предметов интерьера и т. п.), имеющая общую идею (авторскую концепцию) в отношении применяемых материалов, цветовой палитры, формы, базовых конструкций, стилевых решений. Главным признаком коллекции является ее цельность, которая обеспечивается единством стиля, образов, творческого метода, цветовой гаммы, структуры материалов. Другим важным признаком коллекции является ее динамика – развитие центральной идеи. В коллекции должны представляться разнообразные нюансы развития идеи.

В процессе работы над созданием коллекции поясов перед нами стояла цель – разработать изделия, которые отражали бы связь между природой и человеком. Мы решили использовать элементы орнаментов остяков и вогулов, а также образ нефти. Также мы изучили особенности композиции и семантики этих орнаментов. Изучение нефти в макросъемке и выявление ее особенностей стало основой для вдохновения проектной работы.

Процесс проектной деятельности над созданием коллекции аксессуаров является сложным творческим процессом, включающим в себя несколько этапов. Каждый из них играет важную роль в получении уникального и успешного результата.

Ключевым элементом коллекции является пояс, выступающий не только как аксессуар, но и как носитель символического значения. В традиционной культуре пояс был предметом не только престижным, но и охранительным. Ходить без пояса считалось грешно, как и без креста. Более того, во многих староверческих согласиях сохранилась традиция носить нательный пояс-ниточку. Такой пояс давался ребенку при крещении и заменялся по мере изнашивания. Считалось особенно большим грехом быть без пояса на молитве, а также обедать и спать неподпоясанным. Многие снимали пояса только в бане. Пояс также считался оберегом от нечистой силы.

В современном образе пояс выполняет практическую и эстетическую функции. Он служит для подвязывания платьев и верхней одежды, а также может быть элементом украшения. Основная идея современных поясов – показать различные конструктивные решения, в то же время подчеркнув фигуру либо образ в целом.

Для создания коллекции поясов была выбрана авторская ткань, дизайн которой разработан на основе макросъемки капли нефти с месторождений Югры.

Фотографии нефти, выполненные фотохудожниками, превращают природный ресурс региона в изысканное искусство. Текстуры и цвета нефти, запечатленные в детализированных кадрах, открывают зрителю неизвестные грани ее красоты, символизируя богатство Угорской земли и ее неисчерпаемые ресурсы. Нефть в качестве символа современности и прогресса использована здесь не только как материал, но и как художественный элемент. На текстиль были перенесены разные колористические решения образа нефти. Важным аспектом дизайна стало внимание к деталям: чтобы передать игру света и тени, характерную для макросъемки нефти, каждая нить и каждая форма были тщательно проработаны. Они служат метафорой сложных взаимосвязей между человеком и природой. Нефть как природный ресурс не только имеет экономическое значение, но и несет в себе глубокую эстетическую ценность, поскольку способна вдохновлять дизайнеров в их творческом процессе. Визуальные образы, основанные на нефти, находят свое отражение в использовании глубоких, насыщенных цветов – от темного угольного, черного до яркого нефрито-

вого, зеленого и глубокого синего. Эти оттенки привлекают внимание, создавая впечатление силы, а также атмосферу роскоши и загадочности.

Сияние нефти на поверхности воды, запечатленное в мгновениях, оборачивается источником идей для оформления интерьеров и графического дизайна. Уникальная текстура, блеск и разнообразные оттенки создают бесконечные возможности для художественного выражения. Таким образом, нефть становится не просто ресурсом, а основой глубоких концептуальных решений, которые обогащают мир дизайна, подчеркивая многообразие и красоту окружающей нас среды.

В выбранные для коллекции ткани, отражающие динамику и движение нефти, органично вписаны орнаменты древних остяков, связывающие прошлое, настоящее и будущее.

Коллекция аксессуаров впервые демонстрирует и формирует ответственный взгляд на моду, влияя на будущее индустрии. Образ нефти в коллекции «Письмена в узорочье» – это не просто промышленное сырье, а метафора жизни – красота недр земли, ее неисчерпаемая энергия.

Угорская земля богата не только природными ресурсами – нефтью и газом, лесами, но и историко-культурным достоянием. Тысячелетиями народы сохраняли орнаментальную культуру в декоре керамических, берестяных изделий, в традиционном костюме и др. Не случайно в современных поясах присутствуют орнаменты древней вышивки остяков и вогулов.

Каждый узор, передаваясь из поколения в поколение, сохранил вековые традиции, свое значение, а также связь с мировоззрением и духовными ценностями народа. Орнаменты в коллекции «Письмена в узорочье» – это живой язык культуры, который звучит в каждом шве, в каждой детали. Они символизируют особую связь народа остяков и вогулов с землей, природой, а также с их религиозными воззрениями – миром богов и духов земли.

В этой коллекции пояса играют важную роль как в функциональном, так и в эстетическом плане. Они могут выступать как акцентные детали, подчеркивающие силуэт, создавая визуальный контраст и гармонию. Их цветовая палитра может варьироваться от нейтральных и пастельных тонов до ярких и насыщенных оттенков, что также влияет на восприятие общего стиля. Функциональность поясов, помимо поддержания одежды, дает возможность акцентировать внимание на определенных частях тела, особенно на талии.

К конструкции поясов необходимо было подобрать орнаментальные композиции. Были просмотрены археологические и этнографические материалы, музейные коллекции вышитой одежды остяков, вогулов; изучена геометрическая структура орнаментальных композиций, семантика орнаментов. Далее были разработаны скетчи и эскизы будущей коллекции «Письмена в узорочье».

Для создания коллекции были выбраны ткани, передающие текстуру и оттенки нефти. Конструкция поясов была подчеркнута каймой из линейных геометрических узоров. Цветовая гамма была составлена таким образом, чтобы сочетание цветов и оттенков создавало гармоничный и стильный образ. Каждая коллекция – это своего рода визуальный рассказ, который передает идеи, настроения и эмоции своего времени. Мода становится зеркалом общества, отражая его устремления и противоречия.

Современные коллекции одежды также могут нести культурное наследие, связывая поколения и сохраняя традиции. В них заключены элементы фольклора, народного искусства и ремесел, которые сохраняют и передают уникальность национальной культуры.

Таким образом, коллекции одежды выступают как важные культурные артефакты, способствующие диалогу между прошлым и будущим, индивидуальным и общественным. В современном дизайне пояса становятся частью широкой концепции индивидуальности, где каждый элемент одежды обретает новый смысл и значение.

Концептуальный подход к созданию коллекции поясов раскрывает интерпретацию традиционных знаков-образов в современном дизайне.

Использование фотографий нефти в сочетании с орнаментами остяков и вогулов создает уникальный визуальный язык, отражающий как современность, так и исторические корни. Коллекция поясов – это художественный объект, который приглашает зрителя к диалогу с историей, культурой и искусством. Коллекция поясов адресована широкой аудитории – ценителям искусства, людям, интересующимся историей и культурой, а также тем, кто ищет уникальные и оригинальные предметы одежды. Пояса – это способ привлечь внимание к необходимости сохранения традиционных ценностей.

Таким образом, процесс дизайна и разработки коллекции одежды – это сложный и многогранный процесс, требующий творческого подхода, профессионализма и тщательной проработки каждого этапа. Важно помнить о том, что успех коллекции зависит от исследований, концепций,

эскизов, материалов и маркетинга, и только при их комплексном подходе можно достичь заметных результатов.

В ходе работы были проведены исследования, направленные на изучение текстур и цветов, характерных для нефти в макросъемке, что позволило выявить непревзойденные узоры и оттенки. Эти наблюдения легли в основу коллекции и стали источником вдохновения для дизайнерских решений. Используя традиционные орнаменты остяков и вогулов, мы стремились отразить богатство и глубину культурных корней, придавая современное звучание классическим мотивам.

Дизайн и разработка коллекции аксессуаров «Письмена в узорочье» успешно объединили капли нефти в макросъемке и орнаменты остяков, вогулов, создав уникальный и стильный образ. Этот проект показывает, что вдохновение находится в самых неожиданных местах и сочетание разных элементов может привести к потрясающему результату в мире моды. Этот необычный подход добавляет коллекции уникальности и загадочности, привлекая внимание. Орнаменты народов остяков и вогулов дополняют нефть в макросъемке, создавая эффект гармонии и целостности. «Письмена в узорочье» – это не просто мода, это история, искусство и концептуальный подход. Это попытка сохранить традиционные ценности остяцкой культуры и показать, как традиционные мотивы могут быть вплетены в современный контекст, сохраняя свою аутентичность и значимость. Это мост между прошлым и будущим, который помогает нам понять и оценить богатство нашего культурного наследия и привлечь внимание к уникальности остяцкой культуры в современном мире. Исследование дизайна и разработка коллекции аксессуаров «Письмена в узорочье» показали, что сочетание неожиданных элементов может привести к созданию уникальных и запоминающихся образов. Данный проект не только позволяет приобщить людей к природным и культурным богатствам региона, но также демонстрирует возможности технологий в создании оригинального дизайна одежды. Дальнейшие исследования в этом направлении могут принести новые интересные результаты и вдохновить других дизайнеров на эксперименты с сочетанием нестандартных элементов.

Созданная коллекция «Письмена в узорочье» – попытка привлечь внимание к необходимости сохранения культурного наследия и осознания связи между человеком и природой. Пояса являются не только предметом одежды, но и символом истории, культуры и традиций. Поэтому важно

акцентировать внимание на переосмыслении традиционного искусства остяков и вогулов, показать, как традиционные мотивы могут быть вплетены в современный контекст, сохраняя свою аутентичность и значимость. Орнаменты представляют собой уникальное проявление культурной идентичности народа, где каждая линия и завиток несут в себе глубокий смысл и символику. Эти элементы декоративного искусства не просто украшают бытовые предметы, одежду или жилища, они являются языком, с помощью которого передаются знания, мифы и верования.

Коллекция «Письмена в узорочье» была представлена на показе в рамках Форума моды и дизайна «Новые смыслы. Нефть, приполярные камни и коды архаики». Коллекция разработана в ходе сотрудничества с Музеем геологии, нефти и газа. В основе дизайна тканей использованы изображения макросъемки нефти месторождений Югры с добавлением орнаментальных ритмов по мотивам разных художественных традиций автономного округа.

### Литература

1. Богатырев П. Г. Функции национального костюма в Моравской Словакии. – М.: [Б. м.], 1971. – С. 299–366.
2. Мелоян Э. С. Этнокостюм в дискурсе современной моды и художественной практике дизайнеров (из опыта работы Краснодарского института культуры) [Электронный ресурс] // Молодой ученый. – 2015. – № 24 (104). – С. 876–879. – URL: <https://moluch.ru/archive/104/24600/> (дата обращения: 30.08.2024).

УДК 745

### СОЗДАНИЕ ДЕКОРАТИВНЫХ ПАННО НА УЗОРАХ СЧЕТНОЙ ВЫШИВКИ ОСТЯКОВ, ВОГУЛОВ

*Титберия Светлана Евгеньевна*, специалист по жанрам творчества, бюджетное учреждение Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел» (г. Ханты-Мансийск, РФ). E-mail: [c-r\\_332396@mail.ru](mailto:c-r_332396@mail.ru)

Статья посвящена созданию декоративных панно в технике ковровой вышивки, вдохновленной традиционными мотивами счетной вышив-

ки остяков и вогулов. Сюжеты панно, выполненные современными материалами в технике ковровой вышивки, перенесены с вышитых изделий остяков, вогулов. В бордюрных композициях вышивки остяков и вогулов основными ритмично повторяющимися мотивами являются разнообразные формы птиц и деревьев, семантика которых – счастье, удача, жизнь, рост и развитие. В традиционной вышивке колористика выдержана в трех цветах: белый цвет – ткань, синий и красный – вышитые образы. Для создания современных панно были выбраны сюжеты с традиционной счетной вышивкой, но выполнены они в другой технике. В статье рассматриваются особенности ковровой вышивки, инструменты и материалы, необходимые для работы, а также приводятся примеры готовых изделий.

**Ключевые слова:** остяки, вогулы, счетная вышивка, орнамент, ковровая вышивка.

## CREATING DECORATIVE PANELS BASED ON COUNTED EMBROIDERY PATTERNS OF THE OSTYAKS AND VOGULS

*Titberia Svetlana Evgenyevna*, Specialist in creative genres, Budgetary institution, Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug – Yugra “Center of Folk Arts and Crafts” (Khanty-Mansiysk, Russian Federation). E-mail: c-r\_332396@mail.ru

The article considers the creation of decorative panels in the carpet embroidery technique, inspired by traditional motifs of counted embroidery of the Ostyaks and Voguls. The plots of modern panels are transferred from embroidered products of the Ostyaks, Voguls, made with modern materials in the carpet embroidery technique. In the border compositions of the Ostyak and Voguls embroidery, the main rhythmically repeating motifs are variously shaped birds, trees, the semantics of which are happiness and luck, life, growth and development. In traditional embroidery, the color scheme is maintained in three colors: white – fabric, blue and red – embroidered images. To create modern panels, plots from traditional counted embroidery were selected, made in a different technique. The article discusses the features of carpet embroidery, the tools and materials needed for work, and also provides examples of the ready products.

**Keywords:** Ostyaks, Voguls, counted embroidery, ornament, carpet embroidery.

Художники и дизайнеры в настоящее время все чаще обращаются к традиционным промыслам и ремеслам, полностью исчезнувшим или за-

бытым. Сотрудники бюджетного учреждения Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел» (далее – Центр ремесел), на протяжении двух десятилетий, работая в экспедициях, а также музеях Российской Федерации и Европы, знакомились с коллекциями вышитой одежды остяков (хантов), вогулов (манси), изучали архивы, исследования ученых и записки путешественников, чтобы восстановить утраченные приемы вышивки, стилистику и семантику орнаментов, конструкции изделий. Рубахи мужские и особенно женские, халаты, мужские порты, платки, косынки были обильно вышиты шерстяными нитями. В женском костюмном комплексе южных остяков XVIII – второй половины XIX века выделяются вышитые туникообразные рубахи, дополненные распашным вышитым халатом. В вышитых женских рубахах передняя полочка сплошь украшена сложными по композиции узорами. Особо следует отметить вышивку остяков и вогулов, которая выполнялась по счету нитей. Она не многоцветная, основные цвета – синий и варианты различных оттенков красного. Черный цвет нитей является контуром. У вогулов встречаются темно-коричневый и темно-синий цвета.

Счетная вышивка – это вид рукоделия, который широко распространен среди многих народов мира. В Западной Сибири Счетная вышивка была популярна среди коренных малочисленных народов Севера – южных остяков и вогулов. Вышивали на льняной, крапивной домотканине. Восстановлены пять приемов счетной вышивки у остяков: *ектем-ханч* (собранный узор), *ханда-ханч* (хантыйский узор), *керем-ханч* (перевернутый узор), *севем-ханч* (плетеный узор), *руть-ханч* (русский узор) [2, с. 75–76].

Первый прием – *ектем-ханч* – название происходит от слова «керэм», что означает «набирать». Он заключается в наборе большого количества нитей ткани на иглу одновременно.

Второй прием – *ханда-ханч* – традиционная хантыйская вышивка. Сначала наносят контур мелкими параллельными стежками в виде ступенчатой или зигзагообразной линии черной или коричневой шерстяной нитью. Вершины углов часто украшают дополнительными стежками или завитками. На изнаночной стороне получается такой же рисунок, как на лицевой стороне. Затем контур заполняют сплошной цветной шерстяной нитью. Используются разные цвета, включая синий, черный, зеленый, красный и желтый.

Третий прием – *керем-ханч* – (от хант. – кередем – перевернуть, повернуть). Вышивка выполняется мелкими параллельными стежками, ко-

торые плотно прилегают друг к другу. В результате получается непрерывная красная или синяя линия, так как используются два цвета нитей. Особенность этой техники заключается в том, что рисунок на лицевой стороне не заполняется шитьем. Вероятно, поэтому она получила свое название. Вышитые изделия содержат геометрические узоры и часто украшаются солярными знаками. В изделиях этот вид вышивки сочетается с другими техниками.

Четвертый прием – *севем-ханч* – плетеная вышивка. Вышивка выполняется маленькими крестиками, которые соприкасаются одним, двумя или четырьмя концами. Особенность этого вида вышивки – плотный узор, полностью покрывающий фон. Использовались все цвета шерстяных нитей, а орнамент включал изображения птиц и деревьев.

Пятый прием – *руть-ханч* – «русский узор», или вышивка квадратами. Этот прием напоминает «ханда-ханч». Вышивка производится мелкими одинаковыми стежками. Рисунок состоит из ряда маленьких квадратов, стороны которых соприкасаются по диагонали. Вершины углов заполнены завитками из нескольких стежков, направленных в стороны. Используются шерстяные нити красного, синего, желтого и зеленого цветов. Этот метод вышивания встречается только на одежде ханты. Для украшения используются орнаменты с изображениями деревьев и птиц. Вогулы использовали три приема вышивки.

Подобная плотная вышивка воспринималась как ковровая. Для создания современных панно большого размера была выбрана техника ковровой вышивки, которая используется на принципах счетной вышивки.

В результате получается плотное полотно с четким рисунком. Ручное ковроткачество зародилось в Персии и развивалось в Средней Азии, Китае, Персии и Месопотамии. Первые ковры были вышиты на льняном полотне с различными тематическими сюжетами. Пазырыкский ковер, найденный в Сибири, изготовлен более 2000 лет назад и сохранился благодаря условиям вечной мерзлоты. Машинное производство ковров началось в XVIII веке.

Ковровая вышивка делится на два основных типа: петельный и узелковый. Петельный метод считается более быстрым, но скорость зависит от навыков мастерицы. В петельной технике используется плотная ткань для основы, а узор наносится специальной иглой. Узелковая техника использует специальную сетку или канву с отверстиями для основы, а рисунок закрепляется с помощью крючка. Важно выбирать подходящую

основу, чтобы инструмент мог легко проходить сквозь волокна. С изнанки петельная вышивка выглядит как гладкая, а узелковая – как ворсистая. Основные материалы для ковровой вышивки – это нитки, такие как акриловые, шерстяные или полушерстяные. Для удобства работы иногда используются пяльцы.

Ковровая техника вышивания – это особый метод, применяемый для создания пледов, одеял, подушек, ковров и других элементов интерьера, а также сумок, панно и игрушек. Этот вид рукоделия подходит для начинающих, так как требует лишь терпения и наличия необходимых инструментов и материалов. С помощью ковровой вышивки можно создавать уникальные рисунки на текстильных поверхностях. Такой декор получается мягким и напоминает ковер.

В настоящее время техника ковровой вышивки находит широкое применение при изготовлении предметного интерьера – панно, ковров, пледов, декоративных подушек, стульев и табуретов. Изделия с оригинальным декором могут дополнять и самые разнообразные предметы – мягкие брелоки, скатерти, гардины, занавески, прихваты, верхнюю одежду и сумки.

Для создания панно нами была выбрана ткань органза – это прозрачная и легкая ткань, которая идеально подходит для создания декоративных изделий. Благодаря этим свойствам, ткань отлично подходит для создания объемных композиций с использованием различных техник вышивки. Ее особенность заключается в том, что рисунок виден с обеих сторон, что позволяет сохранить красоту и образ композиции вышивки.

При исследовании приемов счетной вышивки остяков было выявлено, что к технике ковровой вышивки больше подходят приемы остяков *ханда-ханч* – традиционная хантыйская вышивка – и *керем-ханч* – (от хант. – кередем – перевернуть, повернуть).

Для изделий в технике ковровой вышивки используются различные материалы и инструменты: ткань для основы, пряжа и специальные иглы; инструменты – пяльца, рама или станок для вышивания, ножницы, нитковдеватель и др.

Шерстяные нити для современных панно выбраны на сближенных теплых тонах. Для вертикальных панно были выбраны бордюры геометрических орнаментов, которые встречаются на мужских и женских рубашках остяков.

Излюбленные мотивы геометрических орнаментов остяков и вогулов – это усложненные прямые и наклонные кресты, птицы и деревья.

Композиционное решение орнамента включает в себя сочетание узких бордюров с крупными розетками вдоль передней полочки, на спине, обшлагах и подолу рубах.

Орнаментальные композиции в розетках сложные, состоящие из вариантов нескольких пар птиц вокруг усложненного креста из деревьев. На мужских и женских рубахах остояков – узкие горизонтальные бордюры, состоящие из вышитых узоров парных птиц и деревьев.

Птицы считаются посланниками богов и приносят счастье и удачу. Они часто изображаются в паре, что символизирует гармонию и равновесие. Их никогда не вышивают поодиночке. Вышитую одежду готовили к свадьбе, поэтому она выполняла обереговую функцию. Такие наряды не носили каждый день. Для владельцев такая одежда была настоящим сокровищем и использовалась только для особых случаев.

Изображения деревьев символизируют жизнь, рост и развитие. Деревья могли быть изображены как отдельно, так и в составе сложных композиций [1, с. 55].

Перед началом работы над созданием панно были изучены коллекции вышитой одежды, этнографические и архивные источники по вышивке остояков и вогулов. Выбранные композиции необходимо было многократно увеличить, не нарушая пропорции при выполнении в другой технике, масштабе и материалах. Так как ковровая и счетная вышивки внешне похожи, удалось увеличить размеры орнаментальных полос без нарушения рисунка и перенести его на картон. Следующим этапом был перенос рисунка с картона на ткань, после чего наступил процесс появления на ткани орнамента из шерстяных нитей.

Готовые полотна, выполненные ковровой вышивкой, можно рассматривать с обеих сторон – как с лицевой, так и с изнаночной. Такой прием позволяет экспонировать и демонстрировать работы в выставочных пространствах, холлах и других помещениях.

Практическая работа по созданию современных панно показывает, что для ковровой вышивки можно использовать орнаменты счетной вышивки при декорировании одежды, предметов быта и других изделий. Кроме того, счетная вышивка является способом сохранения культурного наследия. Она позволяет передавать знания и традиции из поколения в поколение, а также способствует развитию творческих способностей и художественного вкуса.

## Литература

1. Бубновене О. Д. Символика цвета вышитых платков вогулов XVIII–XIX веков // Цвет в пространственных искусствах и дизайне: мат-лы

- III Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (5 октября 2023 г.). – СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2023. – 294 с.
2. Бубновене О. Д., Шашкова В. Н. Вышитая одежда остяков, вогулов XVIII–XIX вв. как феномен культуры Югры [Электронный ресурс] // Сборник научных статей по материалам Всероссийского с международным участием форума «Образ Удмуртии в современном культурном пространстве» / отв. ред. Г. В. Мерзлякова. – Ижевск: Удмуртский университет, 2023. – 353 с. – URL: [https://vk.com/doc50041406\\_667401342?hash=LA6z2so4j0zBvEtPagqWUSBoxvzOZYqSmDJkRSFoTCH](https://vk.com/doc50041406_667401342?hash=LA6z2so4j0zBvEtPagqWUSBoxvzOZYqSmDJkRSFoTCH) (дата обращения: 23.08.2024).
  3. Ковроткачество [Электронный ресурс]. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Ковроткачество> (дата обращения: 07.09.2024).

УДК 745

## **КЕРАМИЧЕСКАЯ КУКЛА КАК ЧАСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ ИНТЕРЬЕРА**

*Буйная Наталья Вячеславовна*, ассистент-стажер 2-го курса кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [buynuua@mail.ru](mailto:buynuua@mail.ru)

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

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

Керамическая кукла на протяжении всей истории существования человеческой цивилизации неизменно являлась уникальным предметом, играющим знаковую роль в бытовой и религиозной жизни человека. Каждая новая историческая эпоха меняла мир и общество, а вместе с ними изменялась и роль куклы, приобретая новые смыслы. Она была религиозной святыней, игрушкой, сувениром, украшением жилищ и в настоящее время стала произведением искусства.

Такое «перевоспложение» куклы и изменение ее роли в жизни человека ставят перед нами цель: определить значение куклы в интерьерах современных пространств.

Кукла стала полноправным арт-объектом и чрезвычайно популярным дополнением интерьера. Эта тема является актуальной, всесторонне освещаемой и активно исследуемой. Керамические куклы в настоящее время создаются не для утилитарного применения, а для созерцания, украшения того пространства, в котором они находятся. Также их можно рассматривать и как предмет коллекционирования. Они несут в себе смысловое и эстетическое начала.

Благодаря появлению новых материалов и, соответственно, уникальных инструментов и приспособлений, которые помогают создавать кукольные шедевры, мастера добиваются тонкой работы и великолепной детализации.

**Ключевые слова:** интерьерная кукла, коллекционная кукла, авторская кукла, керамика, фарфор.

## CERAMIC DOLL AS PART OF THE INTERIOR DECORATION

*Buinaya Natalya Vyacheslavovna*, 2nd year trainee assistant, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: buynyua@mail.ru

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

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

Throughout the history of human civilization, a ceramic doll has always been a unique object that plays an iconic role in human everyday and religious life. Each new historical epoch changed the world and society, and with it the role of the doll changed, acquiring a new meaning. It was a religious shrine, a toy, a souvenir, a home decoration and has now become a work of art. Such transformation of a doll and changing its role in human life sets a goal: to determine the significance of the doll's role in the interiors of modern spaces. The doll has become a full-fledged art object and an extremely popular addition to the interior. This topic is relevant, comprehensively covered and actively researched. Ceramic dolls are currently being created not for utilitarian use, but for contemplation, decoration of the space in which they are located and as a collectible. They carry a semantic and aesthetic principle. Thanks to the

appearance of new materials, and accordingly, unique tools and devices that help create doll masterpieces, the masters achieve fine work and magnificent detail.

**Keywords:** interior doll, collectible doll, author's doll, ceramics, porcelain.

Искусство создания керамической куклы в России так же, как и в других странах, имеет многовековую историю, оно неразрывно связано с древними культами, языческими обрядами и народными верованиями. Оно развивалось в крестьянской и городской культуре, дополняло быт дворянских семей, выступало непременной составляющей повседневной жизни. В конце XIX века в России сформировались свои традиции кукольного искусства, вобравшие в себя ритуальную, игровую и коллекционную функции. XX век расставил в этой художественной практике свои акценты. «Новая культурная ситуация претерпела изменения и способствовала процессам возникновения театров кукол, их популяризации, а также потребовала создания русской Школы художников-кукольников, а позднее обусловила необходимость превращения керамической куклы в арт-объект, который органично вписался в пространство общественных интерьеров конца XX века» [1, с. 139].

Искусство создания куклы имеет наиболее архаичные корни среди явлений мировой культуры и искусства. На сегодняшний день самой древней керамической скульптурой считается известная Венера из Дольни-Вестонице, обнаруженная 13 июля 1925 года в слое пепла. Примерная датировка ее создания 29000–25000 лет назад (граветтская культура). Эта фигурка, вместе с несколькими другими из близлежащих мест, является старейшей известной керамикой в мире. Она имеет высоту 111 миллиметров и ширину 43 миллиметра в своей самой широкой точке и изготовлена из глиняного теста, обжигаемого при относительно низкой температуре [2]. Предположительно, она могла быть использована в качестве оберега либо для применения в лечебных ритуалах.

Искусство художественной авторской куклы в России зародилось в конце XX века в среде профессиональных художников и получило особое оригинальное развитие. Живописцы, скульпторы, дизайнеры, художники театра и кино, ювелиры, мультипликаторы, декораторы нашли в этом направлении уникальный художественный язык выразительности через керамическую фигуру.

В последнее десятилетие в России наблюдается настоящий расцвет авторской игрушки, в частности происходит бурное развитие в создании

интерьерных керамических кукол. Впервые в современном художественном искусстве возникло самостоятельное и достаточно масштабное направление под названием «художественная кукла». Речь идет об авторских работах, предназначенных не столько для игры, сколько для коллекционирования или украшения интерьера. Подобрал определенный образ куклы, соответствующий стилю интерьера, можно обогатить его, наполнить смыслом и оригинальностью [5].

Во многих странах мира наблюдается большой интерес к авторской кукле. Такие куклы оказались созвучны нашему времени и активно востребованы в различных пространствах современной культуры. Теперь керамическую куклу, украшающую интерьер, можно увидеть не только в частном доме, но и в общественных местах, таких как музеи, выставки, художественные галереи и т. д. (см. Прил. 2, рис. 1).

В настоящее время керамические куклы создаются для разных целей. Рассмотрим в статье одну из них – кукла как декор и стильное дополнение к оформлению дома – «интерьерная кукла». Такие куклы ценятся очень дорого, часто выполняются в единственном экземпляре, вручную, то есть они неповторимы. Каждая из них представляет собой определенный художественный образ, имеет свой характер, интересную позу, мимику и жесты. Одежда интерьерных кукол продумана с особой тщательностью, часто это ретроспектива в другие времена и даже в несуществующие миры. Одним из самых ярких художников-кукольников нашего времени, создающих кукол из керамики и фарфора, является Александра Константиновна Худякова [3] (см. Прил. 2, рис. 2).

Интерьерные куклы могут быть статичными или динамичными. Что касается реализма в кукольном искусстве, то современные материалы и технологии позволяют кукольным мастерам изготавливать кукол с анатомической достоверностью. Куклы обладают возможностью менять поворот головы, положение тела, сгибать руки, ноги, кисти рук.

Интерьерная кукла обращает на себя пристальное внимание, поскольку заняла то место в общественном интерьере, которое традиционно принадлежало произведениям живописи, скульптуры, керамики, художественному текстилю. Но она не только украшает, является декором, но и подчеркивает тематику интерьера, в котором существует, входит в смысловое взаимодействие с общей структурой пространства. Кукла может быть представлена в разных пространственных положениях и позах, и в зависимости от ее месторасположения и окружения изменяются и смысловые акценты пространственной среды [4].

Рассмотрим интерьерную куклу, которая выполнена из фарфора и керамики. Керамические куклы создавались и создаются не для обычного утилитарного применения, а для созерцания, украшения, придания оригинальности, яркой индивидуальности тому пространству, в котором находятся. Они несут в себе смысловое и эстетическое содержание.

Керамика и полимерная глина в современном мире являются одними из самых популярных материалов для создания кукол. Спрос на керамические интерьерные куклы в настоящее время очень велик. Они позволяют создавать удивительные арт-объекты, которые буквально потрясают нас своими реалистичными и высокохудожественными образами. Новые технологии изменили и значительно расширили возможности художественной керамики, разнообразнее стали ее жанры, пластическая и цветовая палитра.

Огромное разнообразие декоративно-прикладных материалов позволяет мастерам выполнять интереснейшие работы по созданию интерьерных кукол в смешанных техниках, соединяя керамику и текстиль, керамику и стекло, фарфор и текстиль и др. Также мастера изготавливают кукол из полимерной глины.

При создании кукол мастера используют разные материалы: фарфор, керамику или полимерную глину. Одни художники создают статичных кукол, закрепленных в определенной позе и несущих важную смысловую нагрузку, другие – подвижных, с шарнирными соединениями. Чаще всего художники-кукольники предпочитают совмещение материалов, когда голова, ручки и ножки куклы создаются из керамики, а тело – из другого композитного материала. Одежда для интерьерных керамических кукол чаще всего шьется из текстиля. Нередко для кукол, полностью выполненных из фарфора или керамики, и одежда изготавливается из того же материала.

Шарнирные керамические куклы невероятно популярны сейчас по всему миру, они являются украшением интерьера музеев и всевозможных выставок. Благодаря появлению новых материалов, таких как холодный фарфор, полимерная глина, литьевые массы, и постоянному улучшению их качества возникают уникальные инструменты и приспособления, которые помогают создавать кукольные шедевры, обрабатывать материал на достаточно высоком уровне. В результате мастера добиваются очень тонкой работы и великолепной детализации.

Керамическая кукла прошла очень долгий и интересный путь своего развития от религиозного тотема до произведения искусства. Популярность кукол XIX века подарила им недостижимый ранее статус, кукла об-

рела свое «лицо», стала настоящим модным брендом. Наряду с этим игровая функция куклы трансформировалась в XX веке в такое явление, как произведение искусства. Несмотря на почти полувековое забвение фарфора и керамики как материалов в кукольном производстве, они вернулись в облике малотиражных кукол, которые привели не просто индустрию, а художественный мир к такому явлению, как современная интерьерная керамическая кукла. Такой перелом произошел в связи со стремительным развитием прогресса в XIX–XX веках и появлением новейших передовых материалов и технологий. Искусство создания интерьерной керамической куклы стало достаточно масштабным направлением в декоративно-прикладном искусстве.

Таким образом, рассмотрев отдельные периоды развития керамической куклы в истории человечества, можно сделать вывод о том, что искусство интерьерной куклы существовало всегда, так как на протяжении всех исторических эпох мы наблюдаем ее присутствие для украшения и наполнения частных и общественных интерьеров. Керамическая кукла, постепенно развиваясь, дошла до уровня отдельного направления в декоративно-прикладном искусстве и стала называться авторской художественной интерьерной куклой. Теперь интерьерная керамическая кукла является произведением искусства и важной частью художественного оформления современных помещений и пространств.

### Литература

1. Голдовский Б. П. Художественные куклы: большая иллюстрированная энциклопедия / ред. А. Ю. Журавлев. – М.: Дизайн Хаус, 2009. – 296 с.
2. История керамики [Электронный ресурс] // Гончарная мастерская «Среда»: сайт. – М., 2024. – URL: <https://sredastudio.ru/blog/istoriya-sozdaniya-keramiki/> (дата обращения: 09.09.2024).
3. К юбилею А. К. Худяковой [Электронный ресурс] // Российская академия художеств: официальный сайт. – М., 2024. – URL: <https://rah.ru/news/detail.php?ID=56175> (дата обращения: 09.09.2024).
4. Курбатов Ю. И. Принципы проектирования современного интерьера: (Теоретические основы). – Л.: ЛИСИ, 1983. – 80 с.
5. Морозов И. А. Кукла в современном интерьере (к проблеме эволюции статуса вещи) // Музей. Традиции. Этничность. XX–XXI вв.: мат-лы междунар. науч. конф. – СПб.: РЭМ; Кишинев: Néstor-Historia, 2002. – С. 273–278.

**СУВЕНИРНАЯ ПРОДУКЦИЯ КУЗБАССКИХ МАСТЕРОВ  
В ТЕХНИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ:  
РЕГИОНАЛЬНОЕ МНОГООБРАЗИЕ СЮЖЕТОВ,  
МОТИВЫ, КОЛОРИТ**

*Синдеева Тамара Алексеевна*, ассистент-стажер 2-го курса кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tamari\_08@mail.ru

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

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

В статье рассматривается деятельность кузбасских мастеров, занимающихся созданием сувенирной продукции с региональными мотивами в технике художественной керамики. Цель статьи: выявление многообразия сюжетов и мотивов в сувенирной продукции кузбасских мастеров, анализ творчества отдельных мастеров и деятельности их творческих мастерских и студий.

Сувенирная продукция создается в керамических мастерских, которые также являются площадками для мастер-классов, различных творческих и культурно-досуговых мероприятий. Кузбасские мастера, создающие сувениры из керамики, ежегодно принимают участие во Всероссийском конкурсе «Туристический сувенир» и занимают призовые места. Сувениры реализуются в регионе и за его пределами на фестивалях, выставках, в сувенирных лавках и арт-пространствах. Для сувенирной продукции, изготовленной в Кузбассе в технике художественной керамики, наиболее востребованной и актуальной является тема региональных мотивов. В сувенирах наиболее ярко прослеживаются растительные, анималистические сюжеты, а также пейзажные и архитектурные мотивы.

**Ключевые слова:** сувенирная продукция, региональные мотивы, керамические произведения, кузбасские мастера, керамика, Кемеровская область.

## **SOUVENIR PRODUCTS OF KUZBASS CRAFTSMEN IN THE TECHNIQUE OF ARTISTIC CERAMICS: REGIONAL VARIETY OF PLOTS, MOTIVES, COLOR**

*Sindeeva Tamara Alekseevna*, 2nd year trainee assistant, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tamapi\_08@mail.ru

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

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

The article examines the activities of Kuzbass craftsmen engaged in creating souvenirs with regional motifs in the technique of artistic ceramics. The aim of the study is to identify the variety of plots and motifs in the souvenirs of Kuzbass craftsmen, to analyze the creativity of individual craftsmen and the activities of their creative workshops and studios. Souvenirs are created in ceramic workshops, which are also venues for master classes, various creative and cultural and leisure activities. Kuzbass craftsmen who create souvenirs from ceramics and annually take part and take prizes in the All-Russian competition “Tourist souvenir”. Souvenirs are sold in the region and beyond at festivals, exhibitions, souvenir shops and art spaces. For souvenirs made in Kuzbass in the technique of artistic ceramics, the most popular and relevant is the theme of regional motifs. The souvenirs most vividly show vegetable, animalistic plots and landscape and architectural motifs.

**Keywords:** souvenirs, regional motifs, ceramic works, Kuzbass craftsmen, ceramics, Kemerovo region.

В Кузбассе ежегодно создается и реализуется различная сувенирная продукция. Сувенирная продукция представляет собой предметы или товары, которые приобретаются как памятные вещи, напоминания о посещенных местах, событиях или культурных особенностях, подарок на память или вещь, связанная с воспоминаниями [6].

Одним из направлений сувенирной продукции являются керамические изделия [4]. Региональные мотивы и колорит выделяют и отличают

один регион от другого. По определению, *региональный* – «относящийся к какой-нибудь области ... местный» [6].

Тема региональных мотивов нашла свое отражение в произведениях многих кузбасских мастеров. В оформлении сувенирной продукции керамистами наблюдаются общие черты: «поверхность изделий часто не покрывают полностью глазурями, оставляя естественный цвет глины, что добавляет им особого шарма; колорит сувенирной продукции выдержан в сдержанной цветовой гамме, близкой к природным естественным цветам и оттенкам, что подчеркивает суровый сибирский климат» [5, с. 203]. В основном мастера создают сувенирные изделия с растительными, анималистическими сюжетами и архитектурными мотивами. В образцах часто можно проследить изображения хвойных пород деревьев, полевых растений и трав, представителей животного мира Кузбасса, характерный для региона ландшафт, а также социально-значимые и узнаваемые в регионе архитектурные и скульптурные объекты.

Кузбасские мастера, создающие сувениры из керамики, ежегодно принимают участие и занимают призовые места во Всероссийском конкурсе «Туристический сувенир». Конкурс проводится с 2015 года, учрежден по инициативе Шаталова Геннадия Васильевича как отраслевая награда, присуждаемая по итогам открытого конкурса проектов за достижения в области создания сувенирной туристической продукции, и включает в себя проведение окружных этапов, региональных конкурсов и общенациональный финал. Целями конкурса являются: создание информационной и коммуникационной площадок для обмена опытом и организации взаимодействия всех заинтересованных лиц и организаций в сфере производства и реализации туристических сувениров на территории регионов и страны; возрождение и развитие народных художественных промыслов и ремесел; развитие рынка отечественной туристической сувенирной продукции [2].

Остановимся более подробно на некоторых кузбасских мастерах, создающих сувенирную продукцию с региональным колоритом и мотивами.

Гончарная мастерская «Живая глина» основана в декабре 2019 года, расположена в г. Юрге Кемеровской области. Руководителем мастерской является Адаменко Светлана Владимировна, выпускница Кемеровского государственного института культуры и действующий член Творческого Союза Гончаров. Она активно принимает участие в конкурсах и фестивалях России.

В мастерской «Живая глина» еженедельно проводятся обучающие мастер-классы для детей и взрослых, создаются разнообразные керамические изделия. Реализация товара происходит через сувенирную лавку с одноименным названием. Ассортимент сувенирной продукции включает в себя более тысячи изделий: туристические сувениры, магниты, брелки, тарелки, кружки, миски, вазы, часы, крынки, доски разделочные с символикой города Юрги и Кузбасса в целом. Мастерская также выполняет работы по заказам населения. С. В. Адаменко совместно с коллегами разработали туристический маршрут «Путешествие с юргиночкой», который включает в себя знакомство с городом и мастер-классы по различным видам декоративно-прикладного творчества. В рамках туристического маршрута Светлана Владимировна проводит мастер-классы по созданию сувениров из глины: посредством ручной лепки и на гончарном круге.

Таким образом, участники маршрута приобщаются к арт-пространству, знакомятся с керамикой, региональным колоритом и мотивами. Светлана Владимировна популяризирует декоративно-прикладное творчество в городе Юрга, Кузбассе и за его пределами.

Авторская мастерская Воропаевой Ирины Сергеевны открылась в 2021 году, находится в г. Новокузнецке Кемеровской области. И. С. Воропаева – художник-керамист, родилась в г. Томске. Керамика является ее хобби, которым мастер начала заниматься в 1999 году в ОАО «Западно-сибирский испытательный центр», а в 2008 году продолжила путь керамиста в мастерской от Союза художников [1].

Мастер вручную создает свои неповторимые изделия из глины: как сувенирную продукцию, так и авторские работы. И. С. Воропаева долгое время работала в геологии, со временем начала интересоваться глино и ее составом, свойствами, способами изготовления изделий из нее. Для своих изделий мастер разработала собственный уникальный состав глины, который отличает ее сувенирную продукцию от других. В мастерской проводятся экскурсии группами по несколько человек. Так мастер может уделить внимание каждому гостю и рассказать об особенностях работы с керамикой. У И. С. Воропаевой есть опыт проведения выездных мастер-классов, а также она представляет свою мастерскую на всевозможных конкурсах и выставках, награждена дипломами за победу в различных региональных конкурсах. Региональные мотивы нашли отражение в творчестве И. С. Воропаевой в магнитах, колокольчиках и другой сувенирной продукции. Ирина Сергеевна в своих работах изображает характерный ландшафт Кузбасса, его архитектуру и профессиональную деятельность жителей г. Новокузнецка.

Творческая студия-магазин «Мастерица» была основана в 2016 году Блохниной Татьяной Сергеевной, находится в г. Междуреченске. Татьяна Сергеевна педагог по образованию, творческая и активная личность. Студия-магазин сочетает различные виды деятельности: здесь можно приобрести товары для творчества, которые представлены в большом ассортименте, и сувенирную продукцию ручной работы, созданную непосредственно в мастерской. Здесь также на постоянной основе проводятся занятия и мастер-классы по лепке, рисованию, рукоделию, интерьерной живописи. Еще одним видом деятельности является проведение арт-вечеринок, мастер-классов, в том числе выездных, для детей и взрослых в рамках различных культурно-досуговых мероприятий.

Для фестиваля «Динотерра» Т. С. Блохнина создала магниты в технике художественной керамики в виде ярких динозавриков (см. Прил., рис. 1). Эта работа Татьяны Сергеевны стала победителем в номинации «Сувенир события» окружного этапа Всероссийского конкурса «Туристический сувенир» в августе 2023 года. Тему динозавров можно отнести к региональным мотивам Кемеровской области – Кузбасса, так как в небольшом поселке Шестаково Чебулинского района Кемеровской области в 1954 году геолог А. Моссаковский обнаружил в основании Шестаковского яра на берегу реки Кии скелет динозавра, относящегося к роду пситтакозавров. В настоящее время в поселке ежегодно проходит Международный научно-популярный фестиваль «Динотерра». Таким образом, тема динозавров является актуальной для популяризации Кузбасса, а керамическая сувенирная продукция, отражающая данную тематику, несет в себе региональные мотивы.

Мастерская «Керамика ручной работы» основана в 2021 году, находится в г. Кемерово. Руководителем мастерской является Мошегова Мария Владимировна – художник – керамист-гончар, родом из г. Бийска Алтайского края. М. В. Мошегова – выпускница Кемеровского государственного института культуры кафедры декоративно-прикладного искусства 2020 года. В настоящее время она создает керамику ручной работы. Это фигурки животных, предметы интерьера, новогодние елочные игрушки, посуда и многое другое (см. Прил., рис. 2). В керамической студии Марии Владимировны можно приобрести готовую продукцию и сделать индивидуальный заказ. М. В. Мошегова проводит выездные мастер-классы по лепке из глины. Керамисту близка тема национальных мотивов Кузбасса. Она создает сувенирную продукцию в технике художественной керамики: фигурки животных, обитающих в Кемеровской области: мед-

ведя, лисицы и др.; выполняет роспись на посуде с мотивами растений и трав Кемеровской области; создает елочные игрушки в форме сибирских снежинок и варежек.

Ремесленная школа «Счастье» была основана в 2020 году, находится в г. Кемерово. Основателем и руководителем школы является Полянская Наталья Михайловна. Она окончила Губернаторский техникум народных промыслов по специальности «изготовитель художественных изделий из керамики», затем Томский государственный архитектурно-строительный университет по специальности «реставратор». В ремесленной школе «Счастье» обучают взрослых и детей гончарному делу, лозоплетению, ткачеству. Главной целью школы является объединение людей во время работы с глиной (коворкинг), в процессе которого они общаются и получают радость от творчества и взаимодействия друг с другом и с живым природным материалом.

Региональные мотивы Кузбасса нашли свое отражение в наборе глиняной посуды «Шерегеш» (см. Прил., рис. 3), созданном Натальей Михайловной. Набор вошел в число лучших туристических сувениров Всероссийского конкурса «Туристический сувенир».

«Мастерская художника» основана в 2022 году, находится в городе Кемерово. Ее руководитель Свистунов Филипп Геннадьевич – художник, керамист, член Союза художников России. В мастерской проводятся мастер-классы, занятия по лепке, рисунку и живописи, гончарному искусству, а также романтические вечера. Региональные мотивы нашли отражение в керамических елочных игрушках, созданных семьей Свистуновых.

Бренд «Анастасия Болдырева» основан в 2020 году Анастасией Болдыревой в г. Кемерово. Анастасия окончила Кемеровский государственный университет по специальности «Маркетолог». Затем работала бренд-менеджером одного федерального издания. В 2016 году Анастасия посетила мастер-класс по керамике и с первого урока поняла, что хочет продолжать это дело. В настоящее время керамика бренда находится в очень многих домах, некоторых ресторанах г. Кемерово, а с недавнего времени – и в одном из кафе Москвы.

В своем интервью Анастасия рассказывает о том, что ее самый популярный заказ – это кружка с изображением гор. При ее создании Анастасия вдохновилась путешествием по Горному Алтаю в 2019 году. По словам А. Болдыревой, эти кружки постоянно заказывают, берут с собой в путешествия, а потом присылают фото, как встречаются рассветы в горах с кружечкой ароматного чая. А. Болдырева также создала елочные украшения, в которых воплотились флора и фауна Кузбасса [7] (см. Прил., рис. 4).

Высшие учебные заведения культуры тоже активно участвуют в проектировании сувенирной продукции. Одним из самых эксклюзивных и успешных является проект «Уникальный Кузбасс». Он включает в себя набор сувенирной керамической продукции с региональными мотивами, выполненный в технике шликерной отливки. Изделия представляют собой скульптуру малых форм с изображением животных и птиц (анималистика). «Уникальный Кузбасс» (2019) – это 30 керамических фигурок-сувениров, демонстрирующих локальную идентичность Кузбасса. Проект разработан многопланово: концепция, воплощение в материале, индивидуальная упаковка. Он создан Вороновой Ириной Витальевной (концепция и графическое оформление), зав. кафедрой ДПИ Кемеровского государственного института культуры, кандидатом культурологии, доцентом, членом Союза художников России, и реализован Агеевой Татьяной Валерьевной (разработка артобъектов и их воплощение в материале), преподавателем кафедры ДПИ, членом Союза художников России [3].

«Уникальный Кузбасс» является социально-значимым проектом, созданным средствами декоративно-прикладного искусства (см. Прил., рис. 5), при использовании возможностей графического дизайна. Подавляющее большинство видового разнообразия животных и птиц региона занесены в Красную книгу Кемеровской области, многие из них представлены в Проекте. Тема региональных мотивов передана через представителей фауны Кузбасса. Проект апробировался на различных выставочных площадках: г. Ханты-Мансийск, Тобольск, Екатеринбург, Новосибирск, Кемерово и др. Проект «Уникальный Кузбасс» был высоко оценен творческим и научным сообществом.

Обобщая вышеизложенное, хочется отметить, что в сувенирной продукции, созданной кузбасскими мастерами в технике художественной керамики, прослеживаются региональные мотивы, сдержанный колорит и разнообразие сюжетов. Сувенирная продукция изготавливается в многочисленных гончарных мастерских, мастерских-студиях, студиях-магазинах, учебных заведениях. Необходимо отметить, что тема региональных мотивов в сувенирной продукции в технике художественной керамики определяется не только традиционным положением в культурной среде, но и новым временем, требующим реагировать на запросы общества, чтобы оставаться востребованными. В связи с этим художник-керамист часто становится специалистом нескольких профессий: предпринимателем, маркетологом и преподавателем. Это явление характерно

не только для художников, дизайнеров, а для современного общества и культуры в целом. Тема региональных мотивов в сувенирной продукции, созданной в технике художественной керамики, является востребованной и актуальной в Кузбассе и за его пределами.

### Литература

1. Воропаева Ирина Сергеевна [Электронный ресурс] // Центр народного творчества Кузбасса: сайт. – Кемерово, 2016. – URL: <https://nt-kuzbass.ru/masters/detail.php?ID=354> (дата обращения: 17.09.2024).
2. Всероссийский фестиваль-конкурс «Туристический сувенир 2024»: официальная площадка для участников [Электронный ресурс]. – URL: <https://2r.ru/souvenir/2024> (дата обращения: 15.09.2024).
3. Проект «Уникальный Кузбасс» [Электронный ресурс] // Кемеровский государственный институт культуры: офиц. сайт. – Кемерово, 2024. – URL: [https://kemgik.ru/upload/iblock/d5a/Vseross-forum\\_kaf-DPI\\_programma-vystuplenii\\_29-09-2023.pdf](https://kemgik.ru/upload/iblock/d5a/Vseross-forum_kaf-DPI_programma-vystuplenii_29-09-2023.pdf) (дата обращения: 25.09.2024).
4. Сувенирная продукция – важность в современном бизнесе [Электронный ресурс] // Экспоцентр: сайт. – URL: <https://www.reklama-expo.ru/ru/ii/suvenirnaya-produktsiya/> (дата обращения: 09.09.2024).
5. Ткаченко А. В., Ткаченко Л. А. Художественная керамика: учеб. пособие для вузов. – 2-е изд. – М.: Юрайт, 2022. – 243 с. – (Высшее образование).
6. Толковый словарь Ушакова [Электронный ресурс] // Ушаков Дмитрий Николаевич: сайт. – URL: <https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=65763> (дата обращения: 09.09.2024).
7. Хочу оставаться мастером: керамистка из Кемерово – о продажах и медитации за гончарным кругом [Электронный ресурс] // Креативные практики: сайт. – URL: <https://mastera.academy/hochu-ostavatsya-masterom/> (дата обращения: 14.09.2024).

УДК 745/749

### **ВОЗРОЖДЕНИЕ АРХАИЧНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКЕ: МЕЖРЕГИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ**

*Лисицкая Елена Анатольевна*, магистрант 2-го курса по направлению подготовки «Декоративно-прикладное искусство и народные про-

мыслы», профиль «Художественная керамика», Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: lisickayaelena@yandex.ru.

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

В статье рассматривается важность возрождения архаичных элементов в современной художественной керамике, подчеркивается их значимость для культурного наследия региона Прибайкалья. Использование архаичных мотивов и техник в керамическом производстве не только обогащает современное художественное выражение, но и способствует сохранению культурной идентичности Прибайкалья, отражая стилевые и художественные изменения, связанные с различными историческими эпохами и этническими группами. В статье рассматривается несколько ключевых элементов, таких как традиционные формы, орнаменты, указывается на их актуальность в создании современных произведений. Важно отметить, что возрождение архаичных элементов не сводится лишь к подражанию, а включает в себя их динамическую интерпретацию, что позволяет художникам вписывать свои работы в современный контекст.

**Ключевые слова:** керамика, декорирование, региональный аспект.

## THE REVIVAL OF ARCHAIC ELEMENTS IN MODERN ARTISTIC CERAMICS: INTERREGIONAL ASPECT

*Lisitskaya Elena Anatolyevna*, 2nd year undergraduate student, the direction of training “Decorative and applied Arts and Crafts”, profile “Artistic ceramics”, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: lisickayaelena@yandex.ru.

*Belyaeva Olga Aleksandrovna*, Associate Professor, Associate professor of Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: olabele@yandex.ru.

The article examines the role of archaic motifs in modern artistic ceramics. Attention is paid to the analysis of the application of traditional techniques and motifs in ceramic production in Irkutsk region. The article suggests a rethinking of the role of cultural heritage and its transformation in the context of modern realities, emphasizing the need for interaction between

contemporary art and traditions that shaped the cultural consciousness of the peoples of Baikal region.

**Keywords:** ceramics, decoration, regional aspect.

Возрождение архаичных элементов в современной художественной керамике является важным аспектом культурного наследия Прибайкалья. Регион, богатый историей и традициями, предоставляет уникальную возможность для исследователей и мастеров керамики интегрировать древние техники и формы в современные художественные практики.

Цель данной статьи – рассмотреть творчество художников-керамистов Прибайкалья и проанализировать с точки зрения их отражения архаичных традиций в современных керамических практиках. В частности, рассматривались технологические и стилистические аспекты, сочетающие традиции и современность.

Современные художники-керамисты используют традиционные методы обработки глины, способы декорирования и обжига, при этом создавая новые предметы, которые сохраняют связь с историей наших предков. Это способствует не только сохранению культурного наследия, но и формированию региональных особенностей. Все чаще прослеживается тенденция обращения художников к архаике. Например, семантика и интерпретации орнамента в декоре изделий могут быть переосмыслены и адаптированы к современным эстетическим требованиям. Такие работы не только сохраняют дух традиций, но и открывают новые горизонты для самовыражения. Авторы становятся проводниками знаний, тем самым способствуя формированию культурной идентичности региона [1, с. 4]. Так, в Иркутской области художники-керамисты Андрей Николаевич и Марина Черметовна Голендеевы создали образы игрушек-свистулек нерпы и омуля, ставших визитной карточкой региона. Авторы ищут новые пути реализации своих идей в материале, опираясь как на традиции, сложившиеся веками, так и на современные веяния и тренды постмодернизма. Благодатной почвой для поисков стал Байкальский край – уникальное место на карте России, пересечение Востока и Запада, разных культур и исторических событий, традиций и современности.

Изучая этнографию и обычаи аборигенов Сибири, Андрей Николаевич и его дочь Валентина сумели создать выразительные образ в скульптуре «Мама Шамана» (см. Прил., рис. 1).

Следует отметить и творческие поиски Андрея Голендеева. Он одним из первых мастеров-керамистов создал коллекцию керамических

окарин «Байкальская нерпа», «Легенды Байкала», а также «Мудрость», посвященных озеру Байкал (см. Прил., рис. 2). Каждая окарина – это выразительный и эмоциональный образ с этническим колоритом. Образы, воплощенные в материале, словно герои, вышедшие из народных мифов и сказаний о Байкале.

Для создания керамических изделий художники используют местный материал. Два карьера – возле Иркутска и Усть-Орды – были разработаны под производства, стали заброшенными в 1990-е годы. Мастера сами готовят материал, смешивая красную и белую глину в определенной пропорции. Кроме того, они используют старинные способы обработки – дымление и молочный обжиг, которые дают черный и шоколадный цвет.

Керамика Голендеевых с ее характерной эстетикой и использованием местных материалов становится символом местной идентичности. Каждое изделие отражает историю, философию и природу Прибайкалья, а также взаимодействие человека с окружающей средой. В этом процессе керамика выступает не только как объект искусства, но и как носитель смыслов, что делает ее важным элементом культурного обмена.

Современные художники, вдохновляясь традициями, вводят в керамическое ремесло новые идеи и технологии, создавая уникальные произведения, которые находят отклик как на местном, так и на международном уровнях.

Также следует отметить работы Андрея Журавлева, основателя мастерской LES в г. Иркутске. Автор часто использует смешение материалов – керамики с металлом, травой или опилками. Тематика работ затрагивает мифологию и традиции коренных народов, населяющих Иркутскую область (см. Прил., рис. 3) [3].

Эти произведения становятся не только предметами быта, но и значимыми объектами культуры, повествующими об истории и современности региона.

Остров Ольхон, находящийся на Байкале, является не только крупнейшим островом на пресноводном озере, но и важным культурным и историческим центром, хранящим уникальное наследие разных эпох. В последние годы наблюдается растущий интерес к авторскому искусству, и керамика художника-керамиста Татьяны Ерошенко, руководителя студии керамики и гончарного мастерства «Терракотовый слон», представляет собой яркий пример синтеза традиционных технологий и современного художественного подхода. Авторская керамика не только отражает индивидуальность мастера, но и служит связующим звеном между куль-

турой, историей и природой региона. Изучение керамики художницы дает возможность глубже понять культуру и обычаи населения Ольхона, а также способствует популяризации народных традиций в современном искусстве [4].

Керамика Татьяны Ерошенко представляет собой гармоничное сочетание традиционных и современных техник и выполнена в двух стилях. Первый стиль – это подражание древним сибирским мотивам с использованием натуральной глины, второй – экспериментальный, где мастер использует новые технологии обжига. Многие произведения Татьяны Ерошенко вдохновлены сибирским орнаментом и символикой природы, включая изображения солнечных символов, воды и животных. Например, одна из композиций «Слушая тайны моря» (см. Прил., рис. 4) отражает важные аспекты окружающей среды Ольхона.

Керамика, выполненная по современным методам, отличается игрой форм и цветовых решений. Например, эффект глазури подчеркивает динамику естественной среды и привлекает внимание к трансформациям, происходящим в природе. Скульптура «Кочевник», представляющая результаты анализа экспериментальных цветовых композиций, демонстрирует широкий диапазон использованных цветовых решений (см. Прил., рис. 5).

Авторская керамика Татьяны Ерошенко представляет собой пример того, что искусство может служить не только средством самовыражения, но и инструментом сохранения культурного наследия. Полученные результаты показывают, что произведения мастера доводят до зрителей важные культурные, экологические и исторические аспекты Ольхона, делая их доступными и актуальными для современного общества, как, например, композиция «Ольхон. Острова» (см. Прил., рис. 6). Такие исследования открывают новые горизонты в понимании искусства и его роли в формировании культурной идентичности региона.

Керамика продолжает развиваться, утверждая свою значимость в контексте глобального культурного диалога. К тому же социальные и культурные инициативы, направленные на популяризацию керамического искусства, становятся важным катализатором такой трансформации. Выставки, мастер-классы и фестивали позволяют художникам демонстрировать свое творчество, привлекая внимание широкой аудитории. Это создает дополнительные возможности для диалога между мастерами и зрителями, способствуя возникновению новых интересов и идей. Важным аспектом этого взаимодействия является создание площадок для об-

мена опытом между мастерами и молодежью. Мастера керамического дела, обладая уникальными знаниями и техниками, могут передавать их следующим поколениям, тем самым сохраняя богатство традиционного ремесла. Такие мастер-классы не только знакомят участников с процессом создания керамических изделий, но и помогают молодым людям лучше понять свои корни и культурное наследие региона. Современные художники, вдохновляясь традициями, вводят в керамическое ремесло новые идеи и технологии, создавая уникальные произведения, которые находят отклик как на местном, так и на международном уровнях. Эти изделия становятся не только предметами быта, но и значимыми объектами культуры, повествующими об истории и современности региона. Возрождение архаичных элементов в современной художественной керамике представляет собой синтез прошлого и настоящего, создавая пространство для инноваций и культурного диалога.

### Литература

1. Глушков И. Г. Керамика как археологический источник. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СОРАН, 1996. – 328 с.
2. Кобелева Л. С., Мыльникова Л. Н. Орнамент древней керамики: методы и подходы к изучению. – Новосибирск: Ред.-изд. Центр НГУ, 2008. – 48 с.: ил.
3. Тальцинская глиняная игрушка [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.cultmanager.ru/article/11432-taltsinskaya-glinyanaya-igrushka-rojdenie-promysla-19-m03-14-qqdr> (дата обращения: 01.10.2024).
4. Глиняные фантазии Татьяны Ерошенко [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ogirk.ru/2015/01/30/51086/?ysclid=m17i3s83ls329959082> (дата обращения: 01.10.2024).

УДК 738.1

### ОСОБЕННОСТИ ФЛОРАЛЬНЫХ МОТИВОВ В ДЕКОРЕ РУССКОГО ФАРФОРА

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

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

Статья посвящена анализу особенностей флоральных мотивов в изделиях русского фарфора на примере изделий ведущих фарфоровых заводов России. Авторы статьи обратились к образцам авторских фарфоровых изделий, анализируют элементы росписи, выявляют отличительные черты флоральных, или растительных, мотивов.

**Ключевые слова:** русский фарфор, декоративно-прикладное искусство, флоральные мотивы.

## FEATURES OF FLORAL MOTIFS IN THE DECOR OF RUSSIAN PORCELAIN

*Kazarina Tatyana Yuryevna*, Associate Professor, Dean of Faculty of Visual Arts, Associate Professor of the Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tatkazarina@gmail.com

*Spektorova Nadejda Anatolyevna*, Associate Professor, Department of Decorative and Applied Arts, People's Master of Russia, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: dpi@kemguki.ru

The article is devoted to the analysis of the features of floral motifs in Russian porcelain products on the example of leading porcelain factories in Russia. The authors turned to samples of designer porcelain products, analyze the elements of painting, and identify the distinctive features of floral or plant motifs.

**Keywords:** Russian porcelain, decorative and applied arts, floral motifs.

Русский фарфор как культурное явление в русском искусстве берет свое начало в XVIII веке. Самыми крупными заводами по производству и сохранению традиций производства изделий из фарфора в России являются [1, с. 172]: Императорский фарфоровый завод, г. Санкт-Петербург, основанный в 1744 году (бывшая «Невская порцелиновая мануфактура», «Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова»); Дмитровский фарфоровый завод, р.п. Вербилки, Московская область, основанный

в 1754 году (бывший «Фарфоровый завод Гарднера»); Дулевский фарфоровый завод, г. Ликино-Дулево, Московская область, основанный в 1832 году (бывшая Дулевская фарфоровая фабрика «Товарищества М. С. Кузнецова»); Гжельский фарфоровый завод, г. Гжель, Московская область, основанный в 1810 году. Именно эти производства представляют собой самобытные школы России, имеющие свой стиль в форме фарфоровых изделий и их росписи.

Как отмечают многие исследователи искусства русского фарфора, самые первые изображения в росписи русского фарфора были связаны с растительными мотивами, которые принято называть флоральными. Флоральные мотивы (*лат. florealis – растительный; франц. floral – цветочный*) – это растительные мотивы, включающие декоративные цветы, ботанические растения, растения из естественной природной среды и т. п. Цветочные росписи – один из самых традиционных мотивов для фарфорового искусства [3]. И это не случайно, так как традиции изображения растительных мотивов на декоративных изделиях, включая и фарфоровые изделия, берут свое начало в Китае.

Если обратиться к традиции изображения цветов и плодов на изделиях из фарфора, то зародилась она еще в Китае, когда в X–XII веках произошел расцвет ботанической росписи, получившей свое название благодаря крайне натуралистичной прорисовке всех элементов растений и цветов. Узоры, которые можно наблюдать на посуде и прочей утвари, изготовленной из китайского фарфора, это не просто красивые и диковинные изображения. Они всегда несут в себе определенный скрытый смысл. Наиболее распространенными мотивами на китайском фарфоре являются символические цветы четырех времен года: сливы символизируют зиму, пионы – весну, лотос – лето, а хризантемы – осень. Цветы олицетворяют и символизируют в росписи женщину. Еще одним популярным мотивом в росписи фарфора является изображение бамбука. Его стройные стволы и нежные листья символизируют жизненную силу. Растение олицетворяет собой прямоту и стойкость, потому что его стволы сгибаются под натиском порывов ветра, но потом всегда выпрямляются. Изображение граната часто связывали с процветанием и плодовитостью.

С увеличением экспорта китайского фарфора мода на флоральный декор широко распространилась во многих странах Европы. В XVIII веке на фарфоровых заводах Германии, Франции, Дании, Англии флоральные мотивы в росписи изделий были самыми популярными. Их отличала особая изысканность и тщательная прорисовка деталей. Техника исполнения

росписи отличалась в зависимости от традиций каждого фарфорового завода (см. Прил., рис. 1–4).

Именно Англии принадлежит изобретение костяного фарфора в Европе. История происхождения связана с фарфоровой фабрикой в местечке Стоук-он-Трент, где сейчас производится посуда известной компании Portmeirion. Ее основательница Сьюзан Уильямс-Элис возродила старинные традиции производства классического английского фарфора. Ее знаменитые коллекции «Botanic garden» (Ботанический Сад) и «Pomona» (Помона), воплотившие в себе дух утонченной классики и высокого качества, любят и ценят во всем мире.

Вот уже почти три века цветочная роспись является одним из традиционных мотивов для отечественного фарфорового искусства, получая новое развитие как в императорской России, так и в советском периоде, продолжая совершенствоваться в современном декоративно-прикладном искусстве.

Современные мастера Императорского фарфорового завода, такие как художник Мария Матвеева; главный художник Татьяна Чапургина, заслуженный художник РФ; ведущий художник Ольга Будашова, продолжают традиции флорального стиля в росписи русского фарфора.

Флоральный декор в декоративно-прикладном искусстве, имеющий многовековую историю, продолжает в цветочных композициях фарфорист Мария Матвеева (см. Прил., рис. 5, 6). Она считает флоральный стиль одним из главных в творчестве, подчеркивая, что «фарфор и цветы словно созданы друг для друга, и на нашем предприятии это давняя хорошая традиция. Так, например, первый русский столовый ансамбль, изготовленный на Императорском фарфоровом заводе, был богато украшен лепными цветочными гирляндами» [2]. Разрабатывая новую тематику росписи, она опирается на собственное чувство и одновременно на образ формы, с которой работает. Так происходит диалог между фарфоровым предметом и художником.

Сервизы М. Матвеевой «Маковый цветок» и «Южный вечер» содержат узнаваемые цветочные элементы – маки, пионы. Особенностью росписи художника является поиск динамичной композиции, сочетание цветового пятна и графики, которые наиболее точно подчеркивают форму бутонов и соцветий. Цветочную роспись М. Матвеевой отличают свободный стиль в росписи и контрастная цветовая гамма. Богатство декора дополнено нанесением краски из драгоценных металлов – золота, серебра и платины.

Главный художник Императорского фарфорового завода Татьяна Чапургина считает флору неиссякаемым источником вдохновения (см. Прил., рис. 7, 8). Идея создания персональной фарфоровой чаши с цветочным декором, живущим вне сервиза, как бы «сама по себе» пришла к ней в 2020 году. Объединить две эти концепции удалось в серии чайных пар «Целебные травы». Каждое изделие из этой серии существует в единственном экземпляре, а благодаря технике подглазурной росписи декор невозможно копировать. В настоящее время Т. Чапургина является единственным художником Императорского фарфорового завода, который работает в технике подглазурной росписи на тонкостенном костяном фарфоре. Работая над своими декоративными проектами, она вдохновляется цветами с русских обочин, символами русского модерна – репейниками и колючками. Она находит их очень выразительными, живописными растениями. Но и декоративные садовые цветы – лилии, ирисы – становятся объектами вдохновения автора. Иногда для решения творческих задач ей бывает недостаточно внешней поверхности чашки, и тогда она помещает портрет цветка на дно. Автор считает, что в таком «цветочном чае» есть что-то символическое, даже сакральное [2]. Особенностью росписи Т. Чапургиной можно считать свободный стиль в наложении одного мазка на другой, что придает ощущение акварельности, динамичности, легкости изображению растительных и цветочных мотивов. Интересна ее попытка шагнуть в интерьер и оживить его застывшей динамикой фарфора (см. Прил., рис. 9, 10).

Ольга Будашова, ведущий художник Императорского фарфорового завода, считает, что цветочный декор вне времени. Тот образ флоры, который она воссоздает в своем творчестве, стилистически созвучен со стилем модерн. Авторская интерпретация этого стиля с позиции современного художника заключается в том, чтобы создавать не только предметы искусства, но и интерьера. Так, на декоративных блюдах и вазах «расцветают» цветочные композиции с мягким колоритом. Особенностью авторского стиля в росписи фарфориста О. Будашовой является приглушенность цвета, его особая нежность, композиционная взаимосвязь флоральных изображений с образом птиц, человека. Безмолвие в ее декоративных композициях звучит мелодией летнего сада или тропического леса. Названия ее произведений: ваза «Когда цвели сады», декоративная тарелка «Дама в шляпе» (см. Прил., рис. 11, 12). В них авторская стилистика наполняется лиричностью образных характеристик. Фарфорист оставляет фарфоровый фон белым, и, по мнению самого автора, в этом есть ее некая свобода, в отличие от станковой живописи [2].

Посуда Дулевского фарфорового завода всегда отличается стилизованными изобразительными мотивами, которые созвучны с народными росписями. Поэтому традиционный цветочный мотив под названием «агашка» полюбился еще в прошлые века купцам и разбогатевшим ремесленникам – это крупные розы на огромных выпуклых чайниках и жирная золотая кайма по краю. Яркие агашки и розаны берут свое начало в элементах народного декоративного письма и становятся основой традиции росписи Дулевского фарфорового завода. Своеобразное название «агашка» означает популярный узор, часто встречающийся на керамических изделиях, в виде розы с округлыми крупными лепестками. Создается такой цветочный узор специальной кистью, позволяющей сделать крупный мазок, при этом подробные детали не прорисовываются [1, с. 175]. Современные дулевские мастера-фарфористы используют флоральные мотивы и интерпретируют их более свободно на формах фарфоровых изделий. В чайном сервизе «Цветы» используются нежно-сиреневый цветовой тон и мелкий мазок для создания эффекта пушистого цветочного соцветия, а золотистая графика листьев и стеблей является дополнением к нему (см. Прил., рис. 13).

Посуда Гжельского фарфорового завода пользуется популярностью и народной любовью в России. Флоральные мотивы в гжельской росписи выполняются фарфористами в традиционной технике. Гжельская роза, которая имеет разнообразные варианты исполнения, является основным цветочным элементом во флоральных мотивах. Сине-белые бутоны и распустившиеся розы – это основной образ такой росписи (см. Прил., рис. 14).

Таким образом, роспись с использованием флоральных мотивов в декоре фарфоровых изделий прошла серьезные этапы изменений в истории фарфоровых заводов – начиная с реалистических и стилизованных решений в растительных и цветочных композициях до трансформации и переходу к лаконичным колористическим решениям, живописной свободе и своеобразной непосредственности у ведущих фарфористов России.

### Литература

1. Казарина Т. Ю., Спекторова Н. А. Русский фарфор: история и этапы становления // Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве: сборник науч. ст. – Кемерово: КемГИК, 2024. – С. 170–176.
2. Флоральные мотивы на фарфоре, или почему цветы всегда популярны? [Электронный ресурс] // Императорский фарфоровый завод: офиц.

сайт. – URL: <https://www.ipm.ru/novosti/floralnye-motivy-na-farfore-ili-rochemu-tsvety-vsegda-populyarny/> (дата обращения: 17.10.2024).

3. Шик И. А. Флоральные мотивы в фарфоре «оттепели» // Новое искусствоведение. – 2020. – № 04. – С. 52–59.

УДК 72.017.9:72.036

### **ОСОБЕННОСТИ СТИЛИЗАЦИИ ОБЪЕКТОВ ПРИ ФОРМИРОВАНИИ СТРУКТУРЫ СООРУЖЕНИЙ В БИОНИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ З. ХАДИД**

*Микаэлян Звард Ованесовна*, студент 3-го курса кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: m\_zvard@mail.ru

*Воронова Ирина Витальевна*, кандидат культурологии, доцент, заведующий кафедрой декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: IRINA nika1005@rambler.ru

В статье рассматриваются объекты сложного структурообразующего направления в архитектуре – бионики, созданные по проектам З. Хадид. Подход к их исследованию заключается в выявлении применяемых принципов стилизации, существующих в изобразительном, прикладном искусстве и архитектуре. Далее на примере формирования структуры сооружений в бионической архитектуре рассматриваются их особенности. В статье делается вывод о том, что данное направление в архитектуре развивается с учетом синтеза высоких технологий и прогресса на фоне возврата к естественным природным формам.

**Ключевые слова:** архитектура, бионика, бионическая архитектура, природные формы, стилевое направление, стилизация, художественный прием.

### **STYLIZATION FEATURES OF THE OBJECTS IN FORMING THE STRUCTURE OF BUILDINGS IN BIONIC ARCHITECTURE OF Z. HADID**

*Mikaelyan Zvard Ovanesovna*, 3rd year student, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: m\_zvard@mail.ru

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

The article examines the objects of a complex structure-forming trend in architecture – bionics, created according to the projects of Z. Hadid. The approach to their research is to identify the applied principles of stylization that exist in the visual, applied arts and architecture. Further, on the example of forming the structure of buildings in bionic architecture, their features are considered. The article concludes that this trend in architecture is developing taking into account the synthesis of high technologies and progress against the background of a return to natural forms.

**Keywords:** architecture, bionics, bionic architecture, natural forms, stylistic direction, stylization, artistic technique.

Структура объектов архитектуры является основополагающим конструктивом для развития концептуальной мысли художника, проектировщика, творца и формирования на этой базе завершеного художественно-образного решения. Это обстоятельство можно обосновать тем, что архитектурные сооружения в современной практике развиваются на стыке нескольких составляющих. Во-первых, учитывается перечень достигнутых технологий и знаний инженерии. Во-вторых, произведение искусства, которое в последующем остается важным в рамках исторического экскурса, базируется на синтезе концептуального и художественного начал. Вдохновение при этом архитектор и проектировщик могут черпать из естественной окружающей среды. В-третьих, экономическая целесообразность и предполагаемая окупаемость планируемого объекта архитектуры часто становятся определяющими моментами при выборе проекта и реализации его строительства. Поэтому, с одной стороны, в практике современного строительства можно наблюдать реализацию типовых объектов архитектуры, включая сложные по конструктиву сооружения общественного назначения (спортивные и развлекательные центры, библиотеки, школы и др.). С другой – названные объекты могут быть спланированы в индивидуальном порядке и развиваться далее, как живой организм. Это наиболее сложные проектные решения, требующие от команды архитекторов и инженеров усиленной работы и самоотдачи, балансирующей на грани с утопией. В качестве основы для формирования структуры таких объектов может выступать стилизация с ее принципиальными подходами.

Этим моментом определена задача исследования, связанная с выявлением особенностей стилизации при создании каркасов сооружений в бионической архитектуре, часто определяющих внешний облик объектов архитектуры.

В основу любого произведения искусства и архитектуры положена определенная композиционная структура. Она проектируется с учетом синтеза функциональности и эстетической выразительности, диктуемой актуальным в конкретный исторический период большим стилем или одним из текущих направлений. Отталкиваясь от этих данных, архитектор определяет стилистический прием, положенный в основу не только конструктива здания, но и его визуального решения в будущем. Чтобы конкретизировать возможные приемы и выявить их характерные особенности, важно обратиться к трактовке понятия стилизации.

В научной и искусствоведческой литературе существует значительное количество мнений, обличающих стилизацию как метод для творческой и проектной работы. В ключе данного исследования важно акцентировать внимание на двух из них. Во-первых, рассмотреть ее как «...художественный метод преобразования среды в органичное и эстетически выразительное пространство» [3, с. 25]. Чтобы подтвердить данную позицию, апеллируем к мнению Ю. В. Коньковой. На ее взгляд, основная цель стилизации связана с преобразованием реального изображения в эстетически выразительный объект [4, с. 271]. При этом в работе могут быть учтены устои определенной традиционной культуры или особенности выбранного стилистического направления, например, бионики. Во-вторых, в исследовании необходимо зафиксировать, что «... стилизация применяется в качестве художественного приема для создания композиционной структуры произведения» [3, с. 25]. Определяющими моментами такой структуры являются форма и содержание целостного проектно-образного решения [2, с. 67].

Поскольку проводимое исследование связано не столько с рассмотрением стилизации как приема в архитектуре, а конкретизировано в плане выбранного течения – бионической архитектуры и ее объектов на примере творчества З. Хадид, то важно расширить его границы по ряду вопросов:

- обратиться к истории возникновения бионической архитектуры и ее эволюции от первых проектов до современных конструктивных решений;

- охарактеризовать принципы бионики в современной архитектуре, ссылаясь на примеры проектов и реальных объектов, созданных З. Хадид.

Исследуем бионическую архитектуру в историческом контексте. Развитие сооружений в рамках данного направления начинается с древних времен, когда человек начал обретать понимание об окружающей его природной среде, возможностях ее использования с целью улучшения бытовых нужд. Эволюция жилища человека в данном случае осуществлялась в контексте особенностей места (на примере топографии). Следующим этапом развития архитектуры данного типа можно считать эпоху Ренессанса. В этот период, благодаря деятельности Леонардо да Винчи, появляются пропорции живых систем, параметры биоритмов, положенные в дальнейшем в основу решения инженерных и конструкторских задач. В конце XIX века термин «бионическая архитектура» зафиксирован как самостоятельное направление в проектировании зданий и сооружений с опорой на идею ясного выражения функции каждой их части. Он введен в оборот Л. Г. Салливаном, известным как новатор в строительстве небоскребов. С появлением в середине XX века философской концепции контекстуализма бионическая архитектура начинает развиваться как попытка преодоления крайностей между радикальными подходами в стремлении к их синтезу. Ее современные течения основаны на принципах экологической устойчивости и энергоэффективности. Так, для строительства зданий снова начинают применяться натуральные и экологически чистые материалы, энергосберегающие технологии. В конструктивных решениях подобных зданий часто можно встретить солнечные батареи и специфические системы водоснабжения или кондиционирования [1]. При этом продолжается активный поиск новых форм и пространств, технологий, подходящих для формирования интеллектуальной архитектурной среды. Она складывается при проектировании современных конструкций на основе применения природных принципов, часто основанных на биологическом вдохновении. Эти тенденции (по А. Смирновой) являются свидетельством слияния науки и техники, архитектуры, искусства и искусственного интеллекта [5].

Переломным моментом в эволюционном развитии бионической архитектуры можно считать промышленную революцию. Это связано с привлечением интереса к последствиям, причиненным технологическими достижениями, и интенсивным развитием общества. Поэтому идея ориентированности архитектуры на природу вновь приобретает актуальность на рубеже XIX–XX веков. Проектируемые в этот временной промежуток архитектурные объекты имеют сложный конструктив и вторящий ему внешний облик. Это здания, которые можно рассматривать

в качестве живых организмов. Например, сооружения А. Гауди. В основе его архитектурных решений – не только знания о математике, но и прототипы биологических структур (морские раковины, растения и др.), значительно улучшающие функциональность и внешний облик сооружений. На рубеже XX–XXI веков решающее значение в проектировании приобретают экологическая культура и ситуация с климатом в целом. Поэтому основная задача бионической архитектуры смещается в сторону поиска более эффективных методов достижения устойчивости и баланса.

Современная бионическая архитектура как глобальное направление в развитии творческой мысли отличается интеграцией природных принципов и форм для создания прочных оптимизированных конструкций. В данном случае ориентиры по улучшению качества жизни человека смещаются в сторону эффективного применения ресурсов за счет появившихся технологий, позволяющих создавать инновационные и экологичные проекты. Основываясь на принципах, заложенных природой, архитекторы, работающие в рамках этого направления, в частности З. Хадид, создают функциональные объекты, пластика которых приближена к естественным и привычным для человека обтекаемым формам. Рассмотрим принципы бионической архитектуры более подробно, обращаясь к реализованным проектам архитектора З. Хадид.

**1. Принцип экономии ресурсов.** Вдохновение природой в работах архитекторов можно отнести к важному показателю для достижения экономии материалов и энергии. Это обстоятельство связано с тем, что применение в работе природных факторов значительно сокращает затраты и улучшает надежность конструкции. Срок службы объектов становится более долговечным. Например, в Нидерландах инженеры-конструкторы создали формулу бетона, который способен на самовосстановление за счет бактерий, обитающих внутри него. Они могут приспосабливаться к изменяющимся температурным режимам, проявляют активность при контакте с водой [5].

Экономия ресурсов и нацеленность на экологически чистые материалы важны для проектных решений З. Хадид. Эти моменты являются основой для конструктивных элементов здания, образующих его каркас. В качестве примера можно привести *Maxxi museum* в Риме, структурное решение которого основано на новой плановой пространственности с множеством перспективных точек фрагментарной геометрии (см. Прил., рис. 1). Это поток взаимосвязанных пространств, вмещающих различные произведения искусства из постоянных и временных экспозиций.

Это здание лишено привычной формы коробки, что типично для музея. В оформлении его фасада применен органичный материал – природный бетон. Проект реализован в 2010 году.

**2. Принцип экологичности.** В отличие от зеленой архитектуры, предполагающей включение растений в проект, например в виде оранжереи внутри здания или сада на крыше, архитекторы-бионики стремятся переложить этот опыт в детальную разработку его внутренней структуры. Здание может приобрести не только внешний вид живого организма, но и иметь его составляющие, в частности, продуманную систему водоотведения или коммуникации для эффективного применения дождевой воды. При этом само здание идеально вписывается в ландшафт, не видоизменяя его до неузнаваемости, а наоборот, преображая [5].

Принцип экологичности в архитектурных решениях З. Хадид достигается за счет пластичности и текучести фасадов. В качестве примера можно привести объект Roca London gallery, спроектированный в виде универсальной многоцелевой среды в 2011 году (см. Прил., рис. 2). В данной галерее предполагается совмещение широкого спектра мероприятий социальной и культурной направленности. Это выставки, презентации, встречи, приемы и семинары. Образ этого здания имеет следующее визуальное решение. Главный действующий компонент – это вода. Создается впечатление, что она пронизывает сооружение и соединяет в единую картину экстерьер и интерьер. Ряд больших проемов на фасаде развивают далее концепцию движения воды. Например, образы «водяных капель» объединяют различные функциональные зоны большого пространства многомерного здания. Так, белые гипсовые панели служат центральной осью в конструктиве галереи. Через отверстия в стенах можно увидеть и другие пространства в виде небольших павильонов. В спланированной З. Хадид структуре посетители не чувствуют себя заключенными в одном пространстве, поскольку оно текуче и пластично.

**3. Принцип контакта с природой.** Бионическая архитектура основывается на неразрывной взаимосвязи между внутренним пространством здания и окружающей его средой – ландшафтом. Этот момент часто достигается за счет применения больших раздвижных стеклянных панелей, обеспечивающих панорамный вид. В данном направлении развития архитектуры применяются природные или органические материалы, позволяющие подчеркнуть связь между рельефом местности и природой, сливаясь в единстве с окружающей средой. Органические материалы прочные, пластичные, легки в обработке и долговечны [5]. Структура

бионических сооружений организуется с учетом синтеза внутреннего и внешнего, подобно содержательному началу и визуальному облику образного решения.

Естественное продолжение природных форм – одна из основополагающих характеристик творчества архитектора З. Хаидид. Этот принцип контакта с природой был реализован при строительстве новой штаб-квартиры рядом с центром переработки отходов компании Veolia Group Headquarter (Шарджа, ОАЭ, 2022). Данное здание спроектировано в виде двух объемных дюн, окружающих двор (см. Прил., рис. 3). При этом проект отличается наличием тактической функции. Решение фасадов здания приводит к снижению нагрева от солнечных лучей, а остекленные поверхности пропускают большое количество естественного света. Использованный тип конструкции обеспечивает естественную вентиляцию всех помещений здания в наиболее холодные месяцы года.

Таким образом, резюмируя материалы, приведенные в исследовании конструктивной структуры сооружений бионической архитектуры, в частности З. Хаидид, важно выделить следующие моменты:

1. Стилизация объектов в проектных решениях архитектора работает в соответствии с основополагающими принципами бионики: экономия ресурсов, экологичность и контакт с природой, что проявляется в концептуальном развитии и синтезе внешнего решения и внутреннего убранства.

2. Художественный метод преобразования среды в бионической архитектуре задействован в плане разработки органичного и эстетически выразительного целостного пространства. Объект в данном случае развивается как живой организм, коммуникации в нем наделены широким функционалом: от освещения до кондиционирования.

3. Стилизация к объектам бионической архитектуры применяется в качестве художественного приема для создания целостной композиционной структуры произведения. Все помещения здания хорошо просматриваются и развиваются в едином ключе. Также работает принцип перетекания одного пространства в другое.

## Литература

1. Архитектурная бионика / Ю. С. Лебедев, В. И. Рабинович, Е. Д. Положай и др.; под ред. Ю. С. Лебедева. – М.: Стройиздат, 1990. – 269 с.
2. Воронова И. В. Пропедевтика: учеб. нагляд. пособие. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2017. – 120 с.: ил.

3. Кулебакина Т. М., Воронова И. В. Стилизация декоративной композиции в объектах прикладного искусства // Культура и искусство: поиски и открытия: сб. науч. ст.: в 3 т. – Кемерово: КемГИК, 2023. – Т. I. – С. 24–30.
4. Конькова Ю. В. Стилизация природных объектов как инструмент развития креативности будущих педагогов-дизайнеров // Педагогика и психология современного образования: теория и практика: сб. ст. – Ярославль, 2019. – Т. 3. – С. 269–273. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=41654981> (дата обращения: 22.08.2024).
5. Смирнова А. Бионическая архитектура и дизайн: как природа соединяется с технологиями [Электронный ресурс] // Avaho.ru: сайт. – 2014–2024. – URL: <http://surl.li/pptso> (дата обращения: 05.09.2024).

### **Раздел 3. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДИЗАЙНА И ИСКУССТВА МЕДИА**

УДК 74.01/.09

#### **ПЕРЕСЕЧЕНИЕ ВИЗУАЛЬНЫХ И ВЕРБАЛЬНЫХ ПОСЫЛОВ В ДИЗАЙНЕ ПРОДУКЦИИ БРЕНДА «SIBERIAN KITSCH»**

*Панченко Ольга Владимировна*, профессор кафедры дизайна и художественного образования, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ). E-mail: panchenkoo@mail.ru

*Семенов Олег Германович*, профессор кафедры дизайна и художественного образования, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ). E-mail: tamga2004@yandex.ru

В статье рассматривается комплексное воздействие визуальных и вербальных сообщений на примере сувенирных изделий продукции бренда «Siberian Kitsch». Исследуется роль юмора и самоиронии в создании эмоционального посыла, а также современные графические приемы, на основе которых создана коллекция сувениров, представляющих собой культурный артефакт, связанный с Сибирью.

**Ключевые слова:** визуальный посыл, вербальный посыл, Сибирь, китч, дизайн, региональная идентичность.

#### **INTERSECTION OF VISUAL AND VERBAL MESSAGES IN THE DESIGN OF THE SIBERIAN KITSCH BRAND PRODUCTS**

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

*Semenov Oleg Germanovich*, Professor, Department of Design and Art Education, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: tamga2004@yandex.ru

The article examines the complex impact of visual and verbal messages on the example of souvenir products of the brand “Siberian Kitsch”. The role of

humor and self-irony in creating an emotional message is explored. As well as modern graphic techniques, on the basis of which a collection of souvenirs was created, representing a cultural artifact associated with Siberia.

**Keywords:** visual message, verbal message, Siberia, kitsch, design, regional identity.

**Введение.** Вся информация, опубликованная в Сети или в научных и публицистических изданиях, наполнена материалами различных форм – текстовыми и изобразительными. Это связано с тем, что при мышлении наш разум обрабатывает информацию, используя разные способы для визуальной и словесной переработки контента. Изобразительные знаки и текстовая информация не могут читаться по одному принципу, так как каждый вид восприятия активизирует разные участки мозга. Безусловно, сам язык – это сложная социокультурная система символов, которая соответствует определенным грамматическим правилам. Эта система применяется в устной и письменной речи, а также непосредственно в языке жестов. Для эффективного использования словесной конструкции необходимо знать правила определенного языка, так как его символы произвольны и их значение может зависеть от соглашений и смысла. А визуальное взаимодействие, напротив, основано на распознавании образов и не имеет прямой зависимости от принятых в обществе условностей и стереотипов [2, с. 48]. Например, во многих культурах улыбающийся смайлик транслирует счастье и радость, а символ «сердце» означает любовь или симпатию.

Современные исследователи подтверждают, что 86 % информации мы распознаем через зрительное восприятие, то есть через изобразительные образы и знаки [1, с. 173]. Визуальные обращения способны тонко влиять на восприятие зрителя, в отличие от устных посылов. Для этого используется целый комплекс графических приемов, таких как композиция, цвет, линия, форма и текстура. Изобразительные средства способны придать сообщению эмоциональную окраску, а эмоции, в свою очередь, помогают сформировать отношение к продукту дизайна. Люди с самого рождения обладают способностью распознавать и интерпретировать образы и, сталкиваясь с различными изображениями, которые расширяют представление о мире, постоянно накапливают и дополняют свой визуальный опыт [3, с. 23].

**Материалы и методы.** Графический дизайн использует визуальное мышление для понимания изобразительных форм и позволяет через вер-

бальное восприятие распознавать знаковые символы, такие как графемы букв алфавита, образующие слова на конкретном языке. Подобно отличиям между визуальным и вербальным мышлением, различаются также логика и алгоритм восприятия, применяемые в каждом информационном послыле. Графическое изображение также транслирует логику, но отличную от текстового формата, а зрительный аппарат человека комплексно воспринимает модели и структурные связи, именно на этом и основано пересечение вербальных и визуальных посылов.

В дизайне существует множество примеров, построенных на основе взаимодействия графических приемов и текста. Например, в леттеринге визуальная коммуникация основана на выборе шрифта, начертания, размера, толщины элементов и других параметрах буквенных символов, которые создают визуальную атмосферу текста. Цвет, текстура, контраст и взаимодействие с фоном также помогают передать эмоциональную составляющую изображения [4, с. 95]. В то же время для шрифтовой композиции важно, чтобы сам текст отражал определенные идеи и послания, а каждое слово или фраза несли в себе смысл и необходимое сообщение. Это включает в себя учет особенностей аудитории, культурного контекста и задач коммуникации. В результате изобразительная и лингвистическая коммуникация в леттеринге дополняют друг друга, создавая сложные эффекты, усиливая эмоциональное восприятие и понимание передаваемого сообщения.

Комплексное воздействие визуальных и вербальных связей хорошо прослеживается в названиях объектов дизайна или художественных произведений. Это привычно видеть в контексте галерей, музеев, выставок, альбомов и электронных публикаций, когда в экспозиции названия работ представлены рядом с самими творческими проектами. Название не только помогает идентифицировать произведение и отличать его от других, но и умножает эмоциональное воздействие работы на зрителя, становится ключом к пониманию основных идей и концепций, вызывает ассоциации, воспоминания, которые помогают воспринимать смысл, заложенный автором.

**Результаты и обсуждение.** Примеры применения пересечения графических и текстовых посылов в современном дизайне можно проследить в проекте «Siberian Kitsch», который в 2019 году основал новосибирский дизайнер Олег Семенов. Работы, выполненные в рамках проекта, подчеркивают региональную идентичность посредством известных всем стереотипов о Сибири. Стилистическое решение проекта основано на характе-

ристике китча. Его можно считать культурной и эстетической категорией, включающей произведения искусства массового производства. Предметы китча, как правило, копируют популярные эстетические объекты и места, вызывая ностальгические, сентиментальные чувства. Китч понятен большинству людей и вызывает мгновенные эмоции.

Изделия, созданные в рамках проекта, сочетают в себе орнаментальные региональные мотивы, тонкий интеллектуальный юмор и самоиронию, которая присуща жителям сибирских городов. Ирония помогает создавать многослойные смыслы, которые делают дизайн более интересным и сложным, а использование визуальных и вербальных посылов побуждает зрителей интерпретировать идею автора в зависимости от контекста (см. Прил., рис. 1).

Часть изделий проекта «Siberian Kitsch» – декоративные сувениры, а другая – предметы, имеющие утилитарную функцию. Одним из ведущих направлений стало создание авторского текстиля. Концепция серии принтов для шейных платков построена на иллюстрации гротескной рифмы, которая сложена из названий представителей сибирской фауны и флоры. Например, соболя и тополя (см. Прил., рис. 2), кошки и морошки (см. Прил., рис. 3), синицы и медуницы, скворцы и огурцы. Рифмованные слова в названии платков дают дополнительную связь, такую как лингвистическая и визуальная память, добавляя ритм в систему ощущений. Такие простые, подчеркнута нелепые рифмы хорошо запоминаются, а ритмическая структура упрощает процесс восприятия, поскольку мозгу легче запоминать информацию, организованную в повторяющиеся схемы. Рифмы позволяют ощутить завершенность фраз и мыслей, что делает их более полными и понятными, помогают разделить информацию на более простые и усваиваемые части, облегчая процесс воспроизведения. А возникающие с ними ассоциации помогают создавать когнитивные якоря, благодаря которым название удерживается в памяти [5, с. 154]. Вообще, в истории человечества рифма использовалась для передачи знаний, историй, культурных ценностей в поэзии, сказках, песнях и других формах устного и письменного творчества. Это наследие делает рифму культурно ценной, особенно в контексте проекта, направленного на региональную идентичность и целостность.

Структура коллекции сувенирных платков «Фауна и флора Сибири» построена на едином композиционном принципе. Конструктор представляет собой комбинацию, состоящую из стилизованных образов персонажей, орнаментальных композиций, основанных на сибирских мотивах, и текстового паттерна, повторяющегося в центре и по периметру изделия.

Словесная форма названия каждого платка непосредственно интегрирована в дизайн. Крупные иллюстрации при сложении текстильного полотна попадают в складку и превращаются в абстрактную геометрию, а комбинация, состоящая из текста и декоративных элементов, идущая по принципу орнаментального шага, остается видимой при любом случайном расположении платка.

Авторы проекта «Siberian Kitsch» постоянно находятся в процессе исследования актуальных дизайнерских трендов. Современный графический язык стремительно эволюционирует, отражая изменения в технологиях, культуре и предпочтениях аудитории. Под руководством О. Г. Семенова и О. В. Панченко студенты кафедры дизайна и художественного образования Новосибирского государственного педагогического университета приняли участие в исследовании региональной идентичности Сибири.

Используя близкие для себя графические приемы и литературные выражения, начинающие дизайнеры создали коллекцию текстильных принтов на основе леттеринга. Визуально привлекательные надписи в сочетании с забавным текстом придали особый смысл популярной среди молодежи одежде и аксессуарам (см. Прил., рис. 4). Изображения, выполненные в стиле современных графических трендов, иллюстрируют региональные особенности Сибири. Футболки, толстовки, свитшоты и шопперы передают популярный среди сибиряков юмор и, безусловно, имеют потенциал стать достойным городским сувениром, востребованным не только в Сибири, но и далеко за ее пределами (см. Прил., рис. 5).

**Выводы.** Исследование особенностей продукции «Siberian Kitsch» показало, что концептуальный посыл, выраженный посредством изобразительных и вербальных сообщений, лучше воспринимается и запоминается, создавая комплексное воздействие и усиливая эмоциональное восприятие сувенирных изделий бренда. Коллекция авторских платков сочетает традиционные и современные дизайнерские решения. Единство композиционного принципа, основанного на стилизованных образах, орнаментальных композициях и текстовых паттернах, позволяет создавать серию уникальных сувениров, которые остаются эстетически привлекательными и функциональными. Использование в проекте юмора и литературных метафор помогает сформировать эмоционально насыщенные и запоминающиеся образы. В рамках проекта создана коллекция шейных платков, которые не только являются модным аксессуаром, но и представляют собой культурный артефакт, связанный с Сибирью.

Условными заказчиками сувениров, выполненных в стиле сибирского китча, становятся сами жители Сибири, которым важно ощущать единство и чувство принадлежности к родине, сохранять и популяризировать традиционные сибирские мотивы и образы, а также передавать свое культурное наследие, испытывая гордость за уникальность и развитие региона. А покупателями могут стать жители всей страны, потому что культурные связи между регионами России неразрывны.

### Литература

1. Бабилова В. В. Подходы к развитию креативности в дизайне // Современные тенденции изобразительного, декоративного прикладного искусств и дизайна. – 2017. – № 2. – С. 170–175.
2. 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. 46–57.
3. Еськов В. Д. Графический дизайн как инструмент массовой культуры // Инновации в социокультурном пространстве: мат-лы XI Международ. науч.-практ. конф. – М., 2018. – С. 22–23.
4. Ковалева О. М. Принципы проектной деятельности // Современные тенденции изобразительного, декоративного прикладного искусств и дизайна. – 2016. – № 1. – С. 93–98.
5. Соколов М. В. Особенности модели подготовки дизайнера в современном вузе // Интеграция науки и образования в системе «Школа – колледж – вуз»: мат-лы Национальной науч.-практ. конф. – Новосибирск, 2019. – С. 150–157.

УДК 769.9

### ПРОЕКТИРОВАНИЕ КАТАЛОГА МЕМОРИАЛЬНЫХ ДОСОК КАК ОБЪЕКТА ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

*Рысаева Светлана Фаритовна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: svetlana2603@mail.ru

В статье рассмотрены особенности дизайн-проектирования концепции, стилистики и визуально-художественного образа аннотированного

каталога мемориальных досок города Кемерово как многостраничного издательского проекта. Автором определена направленность и целевая аудитория каталога. Описана взаимосвязь дизайна с содержательной частью, включающей развороты, цветовое решение, иллюстрации, типографику, традиционные и современные информационно-логистические решения по реализации навигации по каталогу.

**Ключевые слова:** каталог, мемориальная доска, дизайн, проектирование, композиция, иллюстрация, типографика.

## DESIGNING A CATALOGUE OF MEMORIAL PLAQUES AS AN OBJECT OF GRAPHIC DESIGN

*Rysaeva Svetlana Faritovna*, Candidate of History of Arts, Associate Professor, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: svetlana2603@mail.ru

The article considers the peculiarities of design-projecting of the concept, stylistics and visual-artistic image of the annotated catalogue of memorial plaques of Kemerovo as a multi-page publishing project. The author defines the orientation and target audience of the catalogue. Also, the author describes the relationship between design and content, including spreads, color, illustrations, typography, traditional and modern information and logistics solutions for implementing navigation through the catalogue.

**Keywords:** catalogue, memorial, plaque, design, engineering, composition, illustration, typography.

Многостраничные издания на протяжении многих лет играют важную роль в деле получения и распространения информации для читателей, выступая в самых разных формах, таких как книги, журналы, каталоги, брошюры, специализированные издания и многие другие. Каталог как многостраничное издание представляет собой систематизированный перечень объектов или справочное издание, содержащее такой перечень. Каталоги научного содержания и справочно-научные издания, рассчитанные на широкий круг читателей, должны иметь презентационную направленность и выполняться на высоком художественно-эстетическом уровне.

История становления и развития города Кемерово как промышленного, научного и культурного центра Западно-Сибирского региона содержит немало ярких страниц, в том числе запечатленных в памятниках

и мемориальных досках. В Кемерове пока не издан аннотированный каталог, который бы содержал максимум информации о мемориальных досках, памятниках, скульптурах города, а также их наглядные изображения и справочную информацию. Поэтому представляется актуальным обращение к созданию такого печатного многостраничного издания научного типа, как иллюстрированный аннотированный каталог мемориальных досок города Кемерово. Это вызвано необходимостью систематизации и объединения информации о мемориальных досках как историческом и художественном наследии города для сохранения коллективной памяти, социально-исторического и культурного опыта общества. Данный многостраничный издательский проект будет ориентирован на широкий круг читателей, равнодушных к историко-культурному наследию города Кемерово.

В соответствии с определением, данным в БСЭ [1], под термином «книга» будем понимать важнейшую исторически сложившуюся и продолжающую развиваться форму закрепления семантической информации, предназначенную для ее повторяющегося воспроизведения и передачи во времени и пространстве. Книга – объект, требующий ответа на весь комплекс художественно-технических задач, стоящих перед графическим дизайнером: как касающихся отдельно взятого листа (разворота, обложки), так и связанных с переходом от одного листа к другому в процессе освоения материала, развитием формы во времени. Специфика книжного дизайна заключается, прежде всего, во временной составляющей книжной формы. Это обстоятельство сближает задачи дизайна всех многостраничных изданий – книг, журналов, каталогов [14, с. 7].

Каталог – разновидность полиграфического продукта, представляющая собой многостраничное печатное издание. Словари дают нам два понимания термина «каталог»: 1 – список, перечень книг, рукописей, картин, музейных экспонатов и т. п., составленный в определенном порядке; справочное издание, содержащее такой список; 2 – систематизированный перечень объектов изучения какой-либо отрасли науки с указанием их характеристик; справочное издание, содержащее такой перечень [21].

Рассмотрим подробнее некоторые принципы, лежащие в основе создания каталогов. Наиболее важным принципом является строгое структурирование издания, включающее в себя наличие твердой обложки, рубрикатора, алфавитного указателя, текста, иллюстраций к тексту, карт, схем-указателей, стрелок, ссылок и других навигационных систем,

выполненных в графических редакторах. Также необходимо соблюдать максимальную информативность и достоверность информации, это необходимое требование к каталогу, требующее более тщательного подхода к формированию содержательной части каталога. В современных каталогах необходимо использовать систему ориентирования. Это система пиктографических и текстовых элементов, помогающая читателю находить в тексте нужную информацию (главу, страницу, абзац, строку). В каталоге – это рубрикация, навигационный аппарат: колонтитулы, колонцифры и т. п. [2].

Создание дизайн-проекта аннотированного каталога мемориальных досок города Кемерово основано на анализе проектирования аналогичных объектов, сосредоточенных на каталогах, представляющих научную, музейную, искусствоведческую информацию. В работах [16; 17] представлен подробный анализ отдельных аспектов мемориального искусства в России. Эти исследования посвящены конкретным жанрам мемориальной культуры, таким как архитектурно-скульптурные монументы, храмы и часовни, надгробия, музеи, мемориальные комплексы и др. Со второй половины XIX века эти памятники стали объектом внимания исследователей. Были составлены каталоги с элементами анализа, которые позволили лучше понять их историю и культурное значение [8; 14; 15; 16]. Наибольший интерес представляют труды, посвященные изучению мемориальных досок, среди которых – рукопись А. И. Никольского «Адреса мемориальных досок на зданиях Ленинграда с воспроизведением текстов» (1936) [13], каталог мемориальных и памятных досок Москвы «Мемориальные доски Москвы» [14], справочники мемориальных досок Санкт-Петербурга, вышедшие в 1979 и 1999 годах [8; 11].

В Сибирском регионе первое обращение к проблеме мемориальных досок было предпринято Т. М. Степанской в аннотированном каталоге «Обелиски, монументы, скульптура и мемориальные доски Барнаула» (1994) [19]. В аннотированном каталоге Н. С. Пономаревой «Мемориальные доски и памятники, памятные знаки, скульптуры и образцы техники г. Иркутска» [15] даются сведения почти о 400 мемориальных досках и памятниках г. Иркутска. Историко-краеведческим отделом Томской областной универсальной научной библиотеки им. А. С. Пушкина с 2003 года реализуется проект «Мемориальные доски г. Томска», представляющий собой полнотекстовую базу данных о 160 мемориальных досках [12].

В Кемеровской области одним из первых обращений к проблеме описания и систематизации памятников монументального и мемориального искусства явилось издание Ю. С. Котлярова «Памятники Кузбасса» (1980). Исследовательская работа по выявлению материальных памятников, относящихся к истории военной медицины в Западно-Сибирском регионе в XX веке, проведена Ю. П. Гореловым [4; 5]. В справочно-аналитическом издании «Памятники революции и гражданской войны в Кузбассе: материалы к Своду памятников истории и культуры СССР» (1991) [3] приводится перечень военно-революционных памятников Кузбасса и города Кемерово. В «Каталоге памятников истории и культуры Кемеровской области» [9] упомянуты 10 мемориальных досок, установленных в городе Кемерово.

Иллюстрированный аннотированный каталог «Мемориальные доски города Кемерово» отражает более чем полувековую историю (начиная с 1965 года) создания и установки мемориальных досок на стенах города Кемерово. В соответствии с концепцией Г. С. Елисеенкова, Г. Ю. Мхитаряна [7], в основу формирования каталога мемориальных досок как исторического и художественного наследия города Кемерово был положен рациональный подход в концептуальном проектировании, ориентированный на логические методы проектирования и аргументации, интеллектуальное и эмоциональное воздействие на чувства и эмоции.

В настоящее время в городе Кемерово установлено более 229 мемориальных досок. В основе создания мемориальных досок Кемерово лежат мотивы торжественного содержания, символизирующие трудовые подвиги, героизм и боевые заслуги; мотивы скорби и смирения, сочувствия жертвам вооруженного конфликта, погибшим и тем, кто это пережил; мотивы бессмертия деяний и подвигов выдающихся людей государства и города в благодарной памяти потомков [17; 18].

С. Ф. Рысаева в своих исследованиях [17; 18] условно разделила мемориальные доски города Кемерово на три большие группы: историко-патриотического, военно-патриотического, биографического содержания. В связи с этим предлагается тематическая классификация мемориальных досок города: 1. Мемориальные доски и памятные камни, посвященные основателям города, революционным событиям и событиям Гражданской войны; 2. Мемориальные доски, посвященные памятникам истории и трудовой славы города Кемерово; 3. Мемориальные доски, посвященные событиям Великой Отечественной войны (формирование воинских дивизий, Герои Советского Союза, кавалеры орденов Славы, эвакогоспитали);

4. Мемориальные доски, входящие в состав мемориальных комплексов, памятников, памятных камней; 5. Мемориальные доски, посвященные героям локальных войн и вооруженных конфликтов, сотрудникам силовых структур; 6. Мемориальные доски, посвященные деятелям науки, техники, культуры и общественным деятелям; 7. Мемориальные доски, посвященные Героям Социалистического Труда, выдающимся организаторам производства; 8. Мемориальные доски в честь героев Гражданской и Великой отечественной войн, государственных деятелей и полководцев; 9. Мемориальные доски на храмах, церквях, часовнях.

Для каждой включенной в каталог доски в соответствующем тематическом разделе приведены основные сведения об ее настоящем состоянии. В состав данных сведений входят: 1. Полный текст. 2. Адрес установки. 3. Размер доски. 4. Наличие и характер изображения. 5. Особенность композиции. 6. Дата открытия (при наличии). 7. Материал изготовления. 8. Автор (при наличии). 9. Ссылка на правоустанавливающий документ (решения и постановления местных органов власти об установке мемориальных досок в городе Кемерово). 10. Фотоизображение.

Такой информационный источник, как адрес расположения доски, позволяет читателю пространственно сориентироваться в местонахождении доски в городе и наглядно показывает географию комплектуемого каталога.

Структура иллюстрированного аннотированного каталога включает научную вступительную статью, разделы каталога по тематическим направлениям, фотографии, список литературы и других использованных источников, приложения. Разные разделы содержат иллюстрации и текст, неравные по объемам. Раздел со вступительной статьей представлен только текстовым материалом, тематические разделы – цветными фотографиями и большим количеством информационного текстового материала.

Проект каталога начинается с изучения конкретного текста, дополнительной информации, сносок и примечаний. Имеющиеся иллюстрации характеризуются по количеству, пропорциям и реальным размерам, а также по их соответствию определенным частям текста.

К основным параметрам издания относятся: формат издания, формат полосы, ее положение на листе (размеры полей), формат строки и способ выключки, количество текстовых колонок, наличие специальных зон дополнительного текста и/или иллюстраций. Первый этап проектирования включает в себя концепцию оформления обложки и переплета, таким образом скрепляя связи между всеми частями издания, созданного по единой концепции.

Выбор формата страницы зависит от целей издания и предполагаемого объема. Формат издания должен соответствовать форматам, указанным в ГОСТ Р 7.0.16–2014 [6]. Также следует учитывать материальную конструкцию издания, то есть способ крепления в корешке листов печатного материала. Для нашего каталога выберем размер обрезного формата  $60 \times 84 \frac{1}{8}$  или  $205 \times 290$  мм.

Формат полосы набора зависит от формата и объема издания. Рекомендуется придерживаться следующих соотношений полей полосы набора: 1) корешковое поле в 1,5–2 раза меньше наружного; 2) верхнее поле в 1,2–1,5 раза больше корешкового, но не равно наружному; 3) нижнее поле в 1,5–2 раза больше верхнего и заметно больше наружного, особенно если на нижнем поле помещается колонцифра [2]. Для полосы набора каталога выбираем следующие значения полей: верхнее – 30 мм, нижнее – 32 мм, наружное – 25 мм, корешковое – 20 мм.

Обложка является наиболее значимым элементом многостраничного издания, так как ее задача – привлечь внимание потенциального читателя и убедить его взять книгу в руки. Обложка каталога содержит фотографии мемориальных досок города Кемерово из разных тематических разделов, расположенных по центру в три колонки. Фон обложки имеет глубокий синий цвет с графической композицией, стилизованной под форму мемориальной доски (см. Прил., рис. 1).

Разработка модульной сетки издания служит для учета заданных вариантов расположения текста и иллюстраций. Конструирование решает задачи переложения художественного замысла и пропорциональных расчетов на язык линий и модулей. Модульная сетка упорядочивает размер иллюстраций, своими линиями сужает колебания объекта в выбранной зоне, которая зависит от выбранного способа позиционирования. Было разработано несколько вариантов модульных сеток. Окончательный вариант модульной сетки, на основе которого выполнена верстка каталога, предполагает блоковое размещение текста и иллюстраций на каждой странице (см. Прил., рис. 2).

В современных каталогах необходимо использовать систему ориентирования. Это система пиктографических и текстовых элементов, помогающая читателю находить в тексте нужную информацию (главу, страницу, абзац, строку). В каталоге – это рубрикация, навигационный аппарат: колонтитулы, колонцифры, цвет рубрикатора и т. п. [10]. Для реализации взаимодействия пользователей каталога с информацией служит структурная навигация разворотов [20]. Для навигации по

каталогу используется такой прием, как цветовая маркировка колонтитулов раздела. Таким же цветом оформляется заголовок раздела, как фон, на котором размещаются название раздела и фотоиллюстрация с видом города Кемерово. Каждый раздел каталога имеет свой цвет. В рамках каждого раздела цветовыми маркерами выделены номера досок.

Оформление колонтитула содержит название тематического раздела, графический элемент и отделяется полосой (колонлинейкой). Из возможных вариантов расположения колонцифры (1) вверху страницы, с выключкой по внешнему краю полосы набора (обычно вместе с колонтитулом); 2) в нижнем поле, выключенные по внешнему краю текста или слегка выступающие за него; 3) в верхней четверти наружного поля, за внешним краем текста; 4) в нижнем поле с выключкой по центру) выбираем второй вариант.

Для ориентирования и избавления от монотонности представления материала разработана цветовая схема, в которой выполнены все основные и второстепенные элементы каталога (см. Прил., рис. 3). В основу цветовой схемы положены закономерности изменчивости цветовых сочетаний М. В. Матюшина. Цветовая гамма не нарушает гармоничного восприятия целостного образа каталога.

При размещении фотографий мемориальных досок, различных по формату, стилю, форме, цвету и размерам, необходимо было решить сложную стилистическую и композиционную задачу расположения такого разнородного иллюстративного материала без ущерба для единого стиля издания. Было предложено группировать фотографии блоками и объединять их единым фоном, соответствующим цвету раздела (см. Прил., рис. 4).

Неотделимой частью каталога являются цветные иллюстрации, в нашем случае это фотографии мемориальных досок и видов города Кемерово. Обработка фотографий проводится в специальной программе по работе с растровыми изображениями Adobe Photoshop, а затем фотографии помещаются в издание.

Подбор шрифтов для проекта производился по принципу гармоничного сочетания типов и пропорций гарнитуры. Для проекта выбран шрифт Minion Pro, имеющий несколько начертаний, полностью охватывающий все потребности в выразительности типографики проекта. Размер основного текста 9 пт, название раздела – 18 пт.

Верстка каталога проводилась в программе Adobe InDesign. Средствами данной программы для создания единообразия в верстке текстовых блоков была разработана система стилей абзацев и символов.

Основными стилями для описания информации о досках являются стили: «Имя, кому доска», «Адрес доски», «Текст самой доски», «Информационный блок», «Название раздела». Стил «Колонцифра» служит для оформления нумерации страниц. Для цветового выделения адреса доски в соответствии с цветом раздела были сделаны стили «Адрес доски\_Раздел 1–10». Для подготовки составления Содержания были разработаны специальные стили.

Таким образом, при создании каталога мемориальных досок были использованы современные проектные и технологические приемы и методы графического дизайна и специфики книжной культуры. На основе концепции проекта разработана структура каталога, включающая научную вступительную статью, разделы каталога по тематическим направлениям, фотографии, список литературы и других использованных источников, приложения. Стилистику каталога отличает гармоничное сочетание строгости научного издания и дизайнерских подходов к оформлению отдельных элементов с целью придать ему современный и оригинальный вид. Визуально-художественные образы проекта формируют у читателя чувство сопричастности к истории города Кемерово, интерес к жизни и деятельности людей, внесших значительный вклад в развитие Кемерово, событиям культурной и общественной жизни родного края. Данный многостраничный издательский проект ориентирован на широкий круг читателей, равнодушных к историко-культурному наследию города Кемерово.

### Литература

1. Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс]: в 30 т. – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1969–1986: ил., карт. – URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/125/190.htm> (дата обращения: 09.10.2024).
2. Горбунова Г. А., Савельева О. П. К вопросу о непрерывности дизайн-образования: проблемы и перспективы // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2015. – № 5 (180). – С. 206–211.
3. Горелов Ю. П., Барабанов Ю. В., Кимеев В. М. Памятники революции и гражданской войны в Кузбассе: мат-лы к Своду памятников истории и культуры СССР. – Кемерово: Кемеров. книж. изд-во, 1991. – Вып. 2.
4. Горелов Ю. П. История кемеровского госпиталя № 1230 в годы Великой Отечественной войны // Город Кемерово в годы Великой Отечественной войны: мат-лы науч. конф. (Кемерово, 14 апреля 2000 г.) / ред. Н. П. Шуранов; КемГУ. – Кемерово, 2000.

5. Горелов Ю. П. Памятники Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Кемеровской области: эвакогоспитали и захоронения: мат-лы к Своду памятников истории и культуры России. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2000.
6. ГОСТ Р 7.0.16–2014. Книжные издания. Издательско-типографическое оформление текстового блока: изд. офиц.: утвержден и введен в действие приказом Федерального агентства по техническому регулированию и метрологии / разработан Российской книжной палатой. – М.: Стандартинформ 2014. – 7 с. – (Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу).
7. Елисеенков Г. С., Мхитарян Г. Ю. Дизайн-проектирование / Кемеров. гос. ин-т культуры. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2016. – 150 с.: ил.
8. Калинин Б. Н., Юревич П. П. Памятники и мемориальные доски Ленинграда: справочник. – Изд.3-е, доп. и перераб. – Л., 1979.
9. Каталог памятников истории и культуры Кемеровской области / отв. ред. А. М. Кулемзин. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 1996. – С. 6–15.
10. Композиция изданий. Особенности проектирования различных типов изданий / [Е. Б. Адамов [и др.]; под ред. С. М. Болховитиновой. – М.: Изд-во МГУП, 2000. – 165 с.
11. Мемориальные доски Санкт-Петербурга: справочник / сост.: В. Н. Тимофеев, Э. Н. Порецкина, Н. Н. Ефремова. – СПб.: Арт-бюро, 1999. – 608 с.
12. Мемориальные доски Томска [Электронный ресурс] // Памятники Томска: [сайт]. – URL: <http://memorials.lib.tomsk.ru/page.phtml?p=168>, (дата обращения: 09.10.2024).
13. Никольский А. И. Адреса мемориальных досок на зданиях Ленинграда с воспроизведением текстов. – 1936. – Машинопись.
14. Песков О. В., Низовская Н., Ададунова Л. Память, высеченная в камне (Мемориальные доски Москвы). – М., 1978.
15. Пономарева Н. С. Мемориальные доски и памятники, памятные знаки, скульптуры и образцы техники г. Иркутска: аннотированный каталог / сост, авт. вступ. ст. Н. С. Пономарева. – Иркутск: Оттиск, 2008. – 192 с.: ил.
16. Ровкин Г. В. Памятники Петербурга и Москвы с историческим обзорением. – 2-е изд. – СПб., 1894.
17. Рысаева С. Ф. Мемориальные доски как художественно-историческое наследие города Кемерово: вторая половина XX – начало XXI в.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. – Барнаул, 2013. – 360 с.: ил.

18. Рысаева С. Ф. Мемориальные доски как художественно-историческое наследие города Кемерово (вторая половина XX – начало XXI в.): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Барнаул, 2013. – 27 с.
19. Степанская Т. М. Обелиски, монументы, скульптура и мемориальные доски Барнаула // Культурное наследие Сибири. – Барнаул, 1994. – Вып. I. – С. 82–99.
20. Тамулевич С. В. Специфика проектирования каталога этнографической коллекции музея как объекта графического дизайна // Инновации в социокультурном пространстве: мат-лы XIII Междунар. науч.-практ. конф., Благовещенск, 05 марта 2020 г. – Благовещенск: Амурский государственный университет, 2020. – С. 95–100.
21. Устин Б. В. Композиция, методика, практика. – М.: АСТ Астрель, 2009. – 254 с.

УДК 502.313

## **ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ СКВЕРОВ В ОРГАНИЗАЦИИ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ**

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

*Гадоев Шахриер Отаджонович*, ландшафтный дизайнер (г. Кемерово, РФ). E-mail: shahriyor1234567891011@gmail.com

В статье с различных позиций развития городского пространства рассматривается экологическая функция скверов, определяется их роль в улучшении качества жизни горожан. Также делается вывод о том, что сквер – это не просто место для отдыха, а синтез регулятивных моментов, повышающих уровень комфорта и экологической обстановки организуемого пространства во взаимосвязи от единичной структуры к целостной системе.

**Ключевые слова:** благоустройство, защитные зеленые барьеры, зеленые насаждения, скверы, экология, экологическая культура.

## ECOLOGICAL FUNCTION OF SQUARES IN ORGANIZING URBAN ENVIRONMENT

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

*Gadoev Shahrier Otadjonovich*, Landscape Designer (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: shahriyor1234567891011@gmail.com

The article examines the ecological function of squares from various positions of urban space development, determines their role in improving the quality of life of the citizens. It is also concluded that the square is not just a place to relax, but a synthesis of regulatory moments that increase the level of comfort and environmental conditions of the organized space in the relationship from a single structure to an integrated system.

**Keywords:** landscaping, protective green barriers, green spaces, squares, ecology, ecological culture.

Организация комфортной городской среды является первостепенной задачей урбанизированного общества. Это обстоятельство проявляется в возможности для социума не только формировать вокруг себя эстетически выразительную картину, но и делать среду безопасной. Например, с одной стороны, в условиях загазованности можно извлечь возможность насыщения воздуха кислородом за счет создания достаточного количества зеленых зон на душу населения. Это может быть организовано во взаимосвязи: дворовая территория – квартал – микрорайон – район – город – агломерация. С другой стороны, защитные зеленые барьеры являются сдерживающим фактором для шума, пыли и пр. проявлений городской среды. В обоих случаях островками, выполняющими определенные функции по созданию комфортных условий для человека, можно считать скверы [4]. В городском пространстве на них возложена важная роль, отсылающая к развитию экологической культуры. В этом отношении задача статьи заключается в выявлении основополагающих позиций экологической функции скверов, составляющих цельную картину комфортной и безопасной городской среды.

Перед решением поставленной в исследовании задачи необходимо определить границы понятия экологической культуры. Это позволит обозначить разновидности экологических функций в городской среде.

Определение экологической культуры складывается из значения восходящего понятия – экология. Оно введено в научный оборот в XIX веке и основывается на изучении общих отношений животных и растений к их среде обитания. Его использование по отношению к человеку и обществу открыло новую ветвь развития знания в сторону социальной экологии [6, с. 291]. Для исследования ее структуры в научные круги постепенно вовлекались представители различных профессий. Так, экологические знания подверглись синтезу с практическими навыками социологии, философии науки, культурологии и др. Далее сформирована концепция экологической культуры, которую целесообразно рассматривать как объединяющую систему социальных отношений, моральных ценностей, норм и способов взаимодействия общества с окружающей природной средой [2, с. 284; 6, с. 292]. Данная культура формируется и укрепляется в общественном сознании благодаря выработке определенных и пластичных моделей поведения людей. Например, здоровый образ жизни и бережное отношение к природе, духовный рост и эстетическое развитие, социально-экономическое благополучие и экологическая безопасность [8]. Таким образом, соглашаясь с мнением С. М. Тахтаева, можно констатировать, что экологическая культура является отправной точкой к формированию экологического сознания, формирующегося «в ходе деятельностно-практического отношения к действительности и окружающей среде» [6, с. 292].

Далее, опираясь на исследования Д. А. Борисова, Д. Е. Дудкина, М. Г. Сергеевой, В. А. Тимофеева и др. авторов, перейдем к определению роли скверов в экосистеме города, реализующейся через их экологические функции. В основном они связаны с сохранением природного баланса и благоприятной обстановки в городах. Рассмотрим некоторые из них более подробно.

Первоочередной экологической функцией скверов, на взгляд Д. А. Борисова и Н. И. Жуковской, можно считать поддержание качества воздуха городской среды. Зеленые насаждения в скверах поглощают углекислый газ и выделяют кислород. Этот процесс известен как фотосинтез. Он способствует фильтрации загрязненного воздуха от вредных примесей и улучшению его качества [1]. Данный процесс можно рассматривать как положительный фактор в реализации функции здоровьесбережения людей, населяющих город.

Зеленые насаждения и организуемые с их помощью островки в виде скверов выполняют важную роль в шумоизоляции в городской среде. Это становится возможным по ряду естественных причин. Во-первых, плотное зеленое растительное покрытие деревьев, а также некоторых кустарников способствует поглощению звуков различного уровня. Во-вторых, это создает эффект естественного барьера для шума от дорог, транспорта, промышленных объектов и др. [3]. В научной публикации Д. Е. Дудкина и И. А. Иванова внимание акцентировано на лиственных деревьях с плотной кроной, которые, как правило, лучше всего поглощают звук. Это, например, дубы, буки, платаны, каштаны. При этом такие хвойные деревья, как сосны и ели, также могут быть эффективными в снижении уровня шума благодаря своей игольчатой листве [3]. Для создания звукопоглощающих барьеров можно использовать и определенные кустарники. Важно понимать, что благодаря наличию зеленых насаждений, плотно занимающих междворовые пространства, в городских скверах формируются тихие и уединенные уголки. Их наличие оказывает положительное воздействие на психологическое состояние горожан и их благополучие в целом.

В формировании комфортной городской среды наравне с зелеными насаждениями участвует климат. С его помощью осуществляется развитие растений с учетом определенных состояний атмосферы. В черте города составляющими климатических особенностей являются внешние факторы. Это чрезмерное количество автомобильных выхлопов и последствия работы промышленных производств. Данные составляющие окружающей среды влияют на температурный режим, наблюдающийся внутри города. Скверы в этой экологической системе можно сравнить с территориями обитания различных растений, животных и птиц. Это подтверждают исследователи В. А. Тимофеев и П. А. Шальнева, акцентируя внимание на том, что различные растения создают экосистему, способную привлекать разнообразные виды насекомых и птиц в пространство города или, наоборот, отталкивать [7].

Одним из климатических факторов также можно назвать уровень тепла, принимаемый или отражаемый растениями, высаженными в скверах и междворовых пространствах. Так, в летний период зеленые насаждения способны создавать тень, возможность минимизации негативного влияния источника тепла на организм человека. Так реализуется их защитная функция в отношении жителей города. Подтвердим данную

информацию мнением В. А. Тимофеева и П. А. Шальнева, что это «очень важно в городах с большим количеством асфальта и бетона, хорошо отражающих солнечные лучи, поэтому сильно нагревающихся» [7]. Уменьшение теплового эффекта за счет зеленых насаждений, размещаемых в скверах, возможно несколькими способами [7]:

- во-первых, растительность помогает сохранять влагу в воздухе, это приводит к снижению температуры в местах их расположения на 1–2 градуса;

- во-вторых, листья растений хорошо отражают солнечный свет, что дает легкую или густую тень, спасительную для человека и ряда растений;

- в-третьих, скверы ввиду обилия растений и месторасположений в общей планировочной структуре города обладают функцией сдерживания порывов ветра различной силы, газа, шума, пыли и пр.

Рассматривая экологическую функцию скверов относительно общей городской структуры важно акцентировать внимание на регуляции водного баланса. Зеленые насаждения хорошо сдерживают влагу, а при их верном пропорционировании принимают на себя назначение естественного водоотведения, например, после обильного дождя. Также они могут быть рассмотрены как фильтры, сдерживающие вредные выбросы и нивелирующие частично загрязнения (по М. Г. Сергееву и Е. А. Черниченко) [5]. Кроме того, в скверах можно создавать различные искусственные водные объекты, например, используемые для сбора и хранения дождевой воды. Их назначение сводится к поливу растений, расположенных в сквере или рядом.

Подводя итог проведенного исследования можно заключить, что экологическая функция скверов является целостной структурой, в которой синтезирован ряд основополагающих моментов ландшафтной архитектуры:

1. Это растительность и климат. Растительность в данном случае связана с улучшением качества воздуха и обеспечением шумоизоляции. В купе с климатическими факторами зеленые насаждения участвуют в его регуляции и восстановлении водного баланса благоустраиваемой территории. Благодаря наличию в скверах функционально оформленных зеленых зон можно наблюдать восстановление биоразнообразия. В целом перечисленные черты являются ключевыми в формировании комфортной и безопасной городской среды.

2. Скверы в функциональном плане – это зеленые островки для отдыха и структурные элементы общего композиционного решения городской среды. С их помощью наблюдается повышение уровня жизни в ней и формирование ее эстетической выразительности.

### Литература

1. Борисов Д. А. Влияние скверов на улучшение городской среды / Д. А. Борисов, Н. И. Жуковская // Экология города и территориальное планирование. – 2018. – № 3. – С. 15–24.
2. Витязь С. Н. Формирование экологической культуры студентов через образование, науку, воспитание на примере ФГБОУ ВО Кузбасская ГСХА / С. Н. Витязь, В. Ю. Масаев // Современные тенденции сельскохозяйственного производства в мировой экономике: сб. статей. – СПб., 2021. – С. 283–288.
3. Дудкин Д. Е. Влияние скверов на загрязнение атмосферного воздуха / Д. Е. Дудкин, И. А. Иванов // Экологическая безопасность. – 2016. – № 2. – С. 80–87.
4. Карпук Е. Е. Зеленые насаждения в городской среде и их экологическая функция / Е. Е. Карпук, А. В. Носов // Экологическая безопасность и природопользование. – 2016. – № 4. – С. 45–53.
5. Сергеева М. Г. Экологическая функция скверов в регулировании температурного режима и водного баланса городской среды / М. Г. Сергеева, Е. А. Черниченко // Автомобильные дороги. – 2017. – № 2. – С. 105–111.
6. Тахтаев С. М. Проектная деятельность как механизм развития экологического мышления у обучающихся направления подготовки ландшафтная архитектура [Электронный ресурс] / С. М. Тахтаев, И. В. Воронова // Агропромышленному комплексу – новые идеи и решения: сб. статей. – Кемерово: КузГСХА, 2021. – С. 290–296. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=45790408> (дата обращения: 08.10.2024).
7. Тимофеев В. А. Зеленые насаждения городской среды как факторы формирования климата / В. А. Тимофеев, П. А. Шальнева // Климатические исследования и устойчивое развитие геосистем. – 2016. – № 4. – С. 63–71.
8. Экологическая культура: понятие, структура, принципы формирования [Электронный ресурс]: курс лекций. – URL: <https://moodle.kstu.ru/mod/page/view.php?id=40190> (дата обращения: 08.10.2024).

## ОСОБЕННОСТИ ОФОРМЛЕНИЯ ЧАСТНОЙ ТЕРРИТОРИИ СРЕДСТВАМИ СОВРЕМЕННОЙ ЛАНДШАФТНОЙ АРХИТЕКТУРЫ РОССИИ

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

*Джураев Фарход Рустамджонович*, ландшафтный дизайнер (г. Кемерово, РФ). E-mail: juraev\_02@list.ru

В статье рассматриваются стилевые тенденции современной ландшафтной архитектуры России, применяющиеся для оформления частной территории. В тексте исследования особенности ее организации выявляются с учетом исторического контекста и отсылкой к большому стилю «классицизм». Также делается вывод о том, что применяющиеся стилевые направления равноценны при благоустройстве разных типов приусадебных участков, их синтез также возможен при грамотном планировании объекта.

**Ключевые слова:** благоустройство, ландшафт, проект, стилевые тенденции в ландшафтной архитектуре, формирование композиционного решения, частная территория.

## FEATURES FOR DESIGNING A PRIVATE TERRITORY USING RUSSIAN MODERN LANDSCAPE ARCHITECTURE

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

*Juraev Farhod Rustamdjonovich*, Landscape Designer (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: juraev\_02@list.ru

The article examines the stylistic trends of modern landscape architecture in Russia, which are used for the design of a private territory. In the text of the study, the peculiarities of its organization are revealed taking into account the

historical context and a reference to the great style of “classicism”. It is also concluded that the applied stylistic directions are equivalent in the improvement of different types of homesteads, their synthesis is also possible with proper planning of the object.

**Keywords:** landscaping, landscape, project, stylistic trends in landscape architecture, formation of a compositional solution, private territory.

Территория России включает различные климатические зоны и невероятные по красоте ландшафты. Они представлены разнообразным рельефом, водными ресурсами и растительностью. Совокупность этих моментов является основополагающей для формирования проектных решений в ландшафтной архитектуре и их воплощения в результате благоустройства территории, например, частного плана. Данные примеры ландшафтного дизайна создаются на базе преобладающего в определенный временной период большого стиля или набирающих обороты стилевых тенденций. Оригинальные идеи организации пространства и его благоустройства, как правило, в концептуальном плане основаны на традициях и наследии культуры, где осуществляется реорганизация ландшафта [6, с. 153]. В этой связи задача статьи заключается в выявлении особенностей оформления частной территории с учетом исторического контекста и современных тенденций развития ландшафтной архитектуры.

В рамках осуществляемого исследования интересен опыт России, поскольку наша страна отличается ценностными основаниями наполняющих ее культур. Также в истории развития ее ландшафтной архитектуры начиная с XVIII века наблюдается процесс внешнего воздействия различных культур на благоустройство частных территорий. Далее на базе восприятия и трансформации полученного опыта можно наблюдать формирование уникальной целостной картины к середине XIX века. Ее преобразование в современной ландшафтной архитектуре обусловлено возникающими стилевыми течениями в мировой практике XX века и их применением с учетом накопленного потенциала. В качестве распространенных в практике тенденций рассмотрим интерпретацию скандинавского стиля, стиля «фьюжн», минимализма, а также трансформацию русского классицизма. Перечисленные направления пользуются популярностью как у заказчиков, так и у ландшафтных архитекторов.

Начнем характеристику оформления частных территорий с основного в плане исторического развития ландшафтной архитектуры России

стилевого направления, сложившегося с учетом классицистских традиций. Данные ландшафты, как и примеры эпохи русского классицизма, в композиции выстроены с учетом регулярной планировки и максимально открытых пространств. Они соединяются друг с другом условными переходами в виде зеленых аллей или живых изгородей и интерпретируются сменой действий или декораций. Центральная часть таких территорий представлена площадкой круглой или квадратной форм, как правило, с небольшим водоемом или фонтаном (см. Прил., рис. 1). Эту площадку с фасадом здания соединяют ритмически организованные дорожки, обрамляющие зеленые газонные или цветочные партеры. В отличие от русского классицизма XIX века королевский партер может быть заменен на более лаконичные и геометрически выстроенные живые изгороди из низкорослых кустарников. В убранстве описываемых современных территорий обязательно присутствуют такие архитектурные элементы, как каменные балюстрады, ордерная система на фасаде здания, арки и балконы. Также на территории благоустраиваемого участка могут устанавливаться крытые павильоны или ротонды, декорируемые резными деревянными элементами или кованными изделиями [2]. Можно констатировать, что современная интерпретация классицистских традиций в ландшафтной архитектуре по-прежнему остается строгой, лаконичной, геометрически выверенной. При этом она оформляется менее пышно.

Далее рассмотрим характерные моменты стилевого направления скандинавской экоархитектуры, набравшей популярность в России на рубеже XX–XXI веков [3, с. 220–224]. Поскольку частные территории в регионах России в основной массе отличаются пологим рельефом, то воссоздание на них несвойственных природных форм требовало переработки основных принципов организации пространства. Также скандинавская школа ландшафтной архитектуры отличается философским контекстом, поскольку каждый камень – это форма, сотворенная природой, а не искусственно воссозданная человеком. Поэтому для ассимиляции данного направления в России за основу приняты его главные принципы. Это простота и функциональность. Ход проектных работ осуществляется с применением исключительно натуральных материалов. Это может быть дерево, камень, песок или стекло (см. Прил., рис. 2). На взгляд Л. Г. Павленко, с которым следует согласиться, применение данного стиля в практике ландшафтной архитектуры обусловлено возможностью создания уютных уголков даже на маленькой территории. Также используется

плавный переход от всех построек и дома к окружающим их природным формам [5]. Поэтому в оформлении сада можно встретить не только зеленые лужайки, но и цветущие растения видов, распространенных в определенном регионе и климатическом поясе страны.

Перейдем к стилю «фьюжн». Для традиционных приемов оформления пространства сада в ландшафтной архитектуре России он является несвойственным. Его появление можно считать примером наводнения общей композиционной структуры благоустраиваемого объекта новыми кодами. Данное направление интересно для проектировщиков благодаря возможности синтезировать несвойственные друг другу элементы и концепции (см. Прил., рис. 3). Как отмечает Е. В. Голосова и А. В. Котова, при использовании стиля «фьюжн» в практике можно объединять традиционный отечественный дизайн благоустройства территории с азиатскими визуальными образами [1]. Также наряду с традиционными технологиями и материалами могут быть использованы современные. Разнообразие в данное направление вносит сочетание таких элементов ландшафта, как водные объекты, мостики, декорации и др.

Завершим исследование обзором стилевого направления минимализм. Если принимать во внимание его характерные моменты, то акцент можно сделать на воссоздании аккуратного, лаконичного и чистого облика благоустраиваемой территории. В общем композиционном решении такого пространства отсутствуют лишние детали и чрезмерное количество декора. В нем можно наблюдать чистоту формы, их строгость и элегантность (см. Прил., рис. 4). В работе У. П. Ивлевой и других авторов есть отсылка, что растительность на участке, оформленном с учетом требований стилистики минимализма, может быть представлена только газоном или незначительным количеством кустарников в виде живой изгороди [2; 4, с. 267–268]. Необходимо отметить, что при организации территории в подобном ключе используются современные технологии, например, автоматизированный полив или система оповещения. Их наличие обусловлено строгостью данного стилевого направления.

В этой связи задача статьи заключается в выявлении особенностей оформления частной территории с учетом исторического контекста и современных тенденций развития ландшафтной архитектуры.

Итогом проведенного исследования можно считать, что благоустройство частных территорий в России осуществляется с использованием современных тенденций развития ландшафтной архитектуры с учетом

влияний мировой практики. Это подтверждается следующими моментами:

1. Проникающие коды знаковых систем, отличных от отечественной культуры, не используются в практике нарочито и открыто. Как правило, они подвергаются интерпретации с целью достижения естественной красоты природы и гармонии между архитектурными включениями в окружающее пространство и преобразуемым ландшафтом.

2. Производимое благоустройство частных территорий осуществляется с учетом требований, предъявляемых к их практичности и удобству. Это обстоятельство связано с формированием не только неповторимого визуального облика, но и уникальной атмосферы преобразуемой территории.

### Литература

1. Голосова Е. В., Котова А. В. Садово-парковое искусство как часть всемирного процесса культурной интеграции [Электронный ресурс] // Ландшафтная архитектура в эпоху глобализации. – 2021. – № 2. – С. 32–45. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=48123646> (дата обращения: 08.10.2024).
2. Ивлева У. П. Главные тренды современного ландшафтного дизайна [Электронный ресурс] / У. П. Ивлева, Н. Н. Чесновок, О. А. Рудая // Наука и образование. – 2021. – Т. 4, № 3. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=47197373> (дата обращения: 08.10.2024).
3. Манькова М. А. Экостиль в ландшафтном благоустройстве современной городской среды / М. А. Манькова, С. Н. Витязь // Агропромышленному комплексу – новые идеи и решения. – Кемерово, 2020. – С. 220–224.
4. Морковкина А. А. Особенности озеленения и благоустройства территории частного дома загородного типа на примере садового участка в селе Мазурово в Кемеровской области // Агропромышленному комплексу – новые идеи и решения. – Кемерово: Кузбасская гос. сельскохозяйственная академия, 2019. – С. 266–271.
5. Павленко Л. Г. Ландшафтное проектирование. Дизайн сада. – Ростов н/Д.: Феникс, 2005. – 192 с.
6. Семенюк О. Н. Влияние стилей XX века на формирование современной архитектуры [Электронный ресурс] // Научная дискуссия: инновации в современном мире – 2016. – № 5–2 (48). – С. 153–157. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=26104809> (дата обращения: 08.10.2024).

**АРХИТЕКТУРНО-ПЛАНИРОВОЧНОЕ РЕШЕНИЕ  
ДВОРОВ-КОЛОДЦЕВ: ОПЫТ ПРОЕКТИРОВАНИЯ  
И ВНЕДРЕНИЯ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ**

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

*Некрасова Елизавета Сергеевна*, ландшафтный дизайнер (г. Кемерово, РФ). E-mail: ueytwr@mail.ru

Данная статья посвящена исследованию отечественного опыта в проектировании дворов-колодцев. Эти моменты рассматриваются на примере организации внутренних дворов и городского пространства Санкт-Петербурга с учетом исторически сложившегося архитектурного наследия и планировочной структуры. В статье делается вывод о влиянии архитектуры подобного типа на приемы и методы их реорганизации с учетом требований современной застройки.

**Ключевые слова:** городская среда, дворовая территория, двор-колодец, историческое наследие, ландшафтная архитектура, Санкт-Петербург.

**ARCHITECTURAL AND PLANNING SOLUTION  
OF COURTYARDS-WELLS: DESIGN AND IMPLEMENTATION  
EXPERIENCE IN ST. PETERSBURG**

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

*Nekrasova Elizaveta Sergeevna*, Landscape Designer (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ueytwr@mail.ru

The article studies Russian experience in the designing well yards. These issues are considered on the example of organizing courtyards and urban space of St. Petersburg, taking into account the historically established architectural

heritage and planning structure. The article concludes about the influence of architecture of this type on the techniques and methods of their reorganization, taking into account the requirements of modern development.

**Keywords:** urban environment, courtyard area, courtyard well, historical heritage, landscape architecture, St. Petersburg.

Дворы-колодцы являются уникальными примерами специфической организации территории в условиях плотной и блокированной застройки. Они образованы стенами близко стоящих многоэтажных домов с выходом на главные улицы или проспекты через лабиринты подворотен. Особенностью такой застройки можно назвать замкнутые пространства, находящиеся в пользовании собственников и их представителей всех типов помещений прилегающих друг к другу домов и образующих кольцо или колодец. Решения подобного плана – не редкие явления в мировой архитектуре, особенно на территории Западной Европы. Опыт отечественного градостроения, развивавшийся во многом по линии преемственности, насыщен подобными примерами в архитектуре XVIII–XIX веков. Особый интерес для исследования представляют дворы-колодцы Санкт-Петербурга. От периода к периоду их внешний облик подвергался преобразованию с целью благоустройства. Этим моментом обусловлена задача исследования. Она связана с возможностью выявления существующих затруднений формирования на подобных участках комфортной и функциональной дворовой территории с учетом существующих в современной практике приемов и методов.

История появления дворов-колодцев связана с определенными факторами развития города. Во-первых, экономия места для застройки и размещения значительного количества жителей в одном доме на примере практики доходных домов. Во-вторых, как следствие, это обстоятельство коррелирует с возможностью улучшения жилищных условий горожан. В-третьих, как публикует в своем исследовании Д. А. Калинина, подобные строения имели глухие боковые стены. Это давало возможность пристраивать соседний дом вплотную и реализовывать застройку «сплошной фасадом» [3, с. 419]. В-четвертых, появление застройки по типу дворов-колодцев можно считать целесообразным, поскольку проживающие в квартирах коммунального типа приобретали собственный небольшой дворик, где можно укрыться от городской суеты.

Рассматривать организацию внутренних дворов Санкт-Петербурга необходимо во взаимосвязи с городской архитектурой. В этом отношении

важно дать характеристику с точки зрения формирования исторического облика города.

Начнем с характеристики ландшафтного каркаса крупного города. Для этого будем опираться на исследование Г. А. Исаченко и А. И. Резникова [2, с. 236]. Соглашаясь с их выводами, перечислим его составляющие. Во-первых, это исходный набор природных местоположений, организованный за счет имеющегося рельефа. Во-вторых, возможность и необходимость корректировки рельефа с помощью отсыпки, выемки грунта или создания искусственных водоемов и пр. В-третьих, формирование техногенного рельефа с использованием каменной и, как правило, многоэтажной застройки, подведением коммуникаций, благоустройством улиц на примере асфальтовых и бетонных покрытий [2, с. 236]. Как приведено в исследовании Г. А. Исаченко и А. И. Резникова, типология ландшафтов Санкт-Петербурга складывается из одиннадцати групп природных местоположений и четырех групп антропогенных. Они сгруппированы по уровням террас и преобладания подстилающих отложений определенного состава с примесью песка, суглинки, глины и морены [2, с. 237–238].

На описанных территориях со сложным рельефом осуществлялась городская застройка Санкт-Петербурга. Его архитектура отличается своей изысканностью и элегантностью. Поскольку он застраивался в XVIII и XIX веке, то его исторические фасады выполнены в стиле барокко и классицизма. Также имеются примеры архитектурных сооружений переходных периодов – в виде классического барокко и барочного классицизма. В этом отношении организация внутреннего двора в виде колодца гармонировала с существующим архитектурным убранством зданий. Для отделки фасадов внутреннего дворика использовали камень и кирпич, воспроизводили малую часть декоративных элементов и мотивов, свойственных центральному виду здания. В целом роскошные здания во внутреннем дворике были выполнены лаконично, без излишеств.

При организации внутренних дворов в центральной части Санкт-Петербурга учтены основные градостроительные принципы. Композиционная структура данного города складывалась на примере взаимосвязи площадей и бульваров, а также примыкающих друг к другу фасадов, длиною в уличный пролет. Также в связи с высокой стоимостью земли и невозможностью застраивать новые территории внутри двора организуется строительство флигелей. Так образуются примыкающие друг к другу анфилады из двориков, объединенных улицами и проездами [3, с. 419].

В этом отношении сложная система внутренних дворов является необходимой для организации возможности передвижения по принципу «вход – выход» из бывших флигелей для obsługi во внутренний двор, а для зажиточного населения – через парадную дверь на проспект или главную улицу [3, с. 419].

Для того чтобы рассмотреть возможности благоустройства дворов-колодцев в пределах центральной части Санкт-Петербурга, важно описать его климат. На территории данного города можно наблюдать длительные и суровые зимы. Там отмечается низкая минусовая температура, достигающая – 20 и – 25 градусов по Цельсию. При этом высокая влажность и часто мокрый снег, также наблюдается недостаток солнечного света. Весенний и летний периоды – короткие, и длятся не более пяти месяцев [5]. В таких условиях сложно осуществлять подборку растений ввиду их зимостойкости и короткого вегетационного периода. Поэтому дворы-колодцы, как правило, темные и сырые.

Далее рассмотрим возможности архитектурно-планировочных решений внутренних дворов с отсылкой к дворам-колодцам. При проектировании подобных объектов важно учитывать определенные потребности людей и разбивать территорию на функциональные зоны. Как правило, это игровые зоны для различных возрастных групп, зона кратковременного отдыха и транзитная зона с возможностью организации подъезда на транспорте (в частности, обеспечение доступа спецтранспорту). Ввиду меняющихся требований к организации и благоустройству дворовых территорий должны быть предусмотрены места для людей с ограниченными возможностями здоровья (реализована программа доступной среды) [1]. Например, проектирование пандусов, лифтов или подъемных механизмов и других средств для обеспечения доступности для определенных категорий граждан. К сожалению, многие моменты во дворах-колодцах можно только предусмотреть, но не реализовать. Так, если их территории обладают малой площадью, то такие дворы лишены детских площадок, парковочных мест, растительности, скульптурных и малых архитектурных форм (см. Прил., рис. 1). Во дворах подобного плана, имеющих большую площадь, можно встретить небольшие фонтаны, клумбы с тенелюбивыми растениями и скамейки [3, с. 420].

Несмотря на значимость дворов-колодцев в ключе исторической архитектуры Санкт-Петербурга, можно выделить ряд недостатков. Во-первых, замкнутое пространство в описанных климатических услови-

ях редко полностью просыхает при попадании редких солнечных лучей (см. Прил., рис. 2). Это приводит к размножению микроорганизмов, наличие которых негативно сказывается на здоровье жителей [3, с. 420]. Во-вторых, почти полное отсутствие естественного освещения, особенно в зимнее время суток, приводит к необходимости использовать искусственный точечный свет. Так, в организме человека развивается нехватка витамина D, что опасно для всех возрастных групп населения. Чаще всего страдают дети и пожилые люди.

Важно понимать, что с предъявлением высоких требований к благоустройству и содержанию дворовых территорий на современном этапе их развития меняется отношение и к дворам-колодцам. С целью улучшения качества жизни петербуржцев правительство города продолжает искать возможности по благоустройству территорий подобного плана [3, с. 421]. К сожалению, пока это единичные примеры, но их наличие имеет позитивные тенденции. Рассмотрим реальный пример, описанный в статье А. А. Худяковой и Е. В. Воропаева. Это двор «Восьмиугольник», расположенный на Малом проспекте Петроградской стороны [6, с. 166].

Изначально эта территория представляла из себя открытую плоскость со скульптурной формой в виде чугунного дерева, высаженными вокруг него хостами, медуницами, обрамленными неухоженным газоном [6, с. 166]. Предложенный вариант благоустройства складывается на примере научной основы исходя из районирования и климатического зонирования. Так, имеющуюся композицию двора-колодца было принято переоборудовать с учетом ее целевого назначения, экологических условий, в соответствии с соотношением деревьев и кустарников площади территории, минимальной удаленности от стен зданий и высоте оконных проемов первого этажа. Поэтому в качестве посадочного материала рекомендовано использовать крупные многолетние травянистые растения на примере хосты Зибольда, декоративно-лиственных кустарников (снежноягодник Шеню) и почвопокровного растения в виде пахизандры верхушечной. По ходу транзитной зоны разместить удобные скамейки и урны для поддержания чистоты [6, с. 167, 169].

Многие дворы-колодцы Санкт-Петербурга в меняющихся условиях городской структуры служат открытыми зелеными зонами со входом через калитку (см. Прил., рис. 3). С их помощью обеспечивается защита населения от городского шума и суеты, в изобилии присутствующих в центральных районах города. Часть дворов, подвергнутых благоустройству,

в общем композиционном решении имеют элементы ландшафтного дизайна. Это важно при загруженном графике жителей и создании для них благоприятной среды. Такой принцип решения архитектурно-планировочной ситуации, созданный предшественниками, может быть положен в основу формирования новых благоустроенных и озелененных пространств, например, в виде дворовой территории, совмещающей в себе несколько функций: место отдыха для жителей дома и уютный сквер для горожан [4, с. 354].

В заключение проведенного исследования хотелось бы сказать, что требования, предъявляемые к благоустройству современной дворовой территории, во многом являются сдерживающим фактором для реорганизации дворов-колодцев Санкт-Петербурга в виду их различий по площадям и количеству транзитных зон. Это можно подтвердить следующими моментами:

1. Благоустройство территорий подобного типа может ограничиваться только озеленением ее небольших участков и установкой нескольких малых архитектурных форм. Как правило, это скамейки и урны.

2. Разница в площади между дворами-колодцами и транзитными зонами часто приводит к нехватке требуемой территории для подъезда специализированного транспорта. Это приводит к смещению растительности от центральной части по ее периметру.

3. Климатические условия также осложняют благоустройство территории ввиду ее затененности и повышенной влажности, таяния снега и падения льда с крыши в зимний период.

## Литература

1. Елманова Д. С. Реновация внутренних дворов посредством атриумов // Строительство – формирование среды жизнедеятельности: сб. статей. – М.: НИ Москов. гос. строит. ун-т, 2017. – С. 65–67.
2. Исаченко Г. А. Ландшафты Санкт-Петербурга: эволюция, динамика, разнообразие / Г. А. Исаченко, А. И. Резников // Биосфера. – 2014. – Т. 6, № 3. – С. 231–249.
3. Калинина Д. А. Адаптация существующих дворов-колодцев к существующим ритмам жизни Санкт-Петербурга // X Всероссийский фестиваль науки: сб. докладов. – Н. Новгород: Нижегород. гос. арх.-строит. ун-т, 2020. – С. 417–421.

4. Куцувил Н. Р. Карманные парки как способ повышения экологического потенциала Кузбасса / Н. Р. Куцувил, С. Н. Витязь // Образование, наука, инновации. Молодежный вклад в развитие научно-образовательного центра «Кузбасс»: инновационный конвент. – Кемерово: КемГУ, 2019. – С. 351–355.
5. Ухналев А. Е. Ландшафт как фактор пространственной организации городской среды Санкт-Петербурга // Архитектурное наследие. – 2022. – № 77. – С. 73–79.
6. Худякова А. А. Особенности формирования системы озеленения дворов-колодцев старых районов Санкт-Петербурга / А. А. Худякова, Е. В. Воропаева // Экологическое равновесие: геоэкология, краеведение, туризм: сб. статей. – СПб.: Ленингр. гос. ун-т им. А. С. Пушкина, 2017. – С. 166–169.

УДК 7.01

## **МЕДИАИСКУССТВО В ЭПОХУ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ И СОПРОТИВЛЕНИЕ**

*Шелюгина Ольга Александровна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: soa@mail.asu.ru

Данная статья посвящена исследованию диалектического взаимодействия цифровых и аналоговых форм в медиаискусстве. В условиях стремительного развития цифровых технологий искусство подвергается значительным изменениям, порождая новые способы художественного выражения, трансформируя понятия авторства, оригинальности и материальности. Однако не все формы медиаискусства подвержены влиянию цифровых технологий. Некоторые направления искусства сознательно избегают цифровых инструментов, стремясь сохранить уникальность аналоговых медиа или вступают с цифровым в критический диалог. В статье рассматриваются ключевые концепции постцифровой эстетики, акторно-сетевой теории и феноменологии, позволяющие переосмыслить взаимодействие между цифровым и аналоговым. Гибридные формы медиаискусства, возникшие на стыке этих парадигм, рассматриваются как зона творческого напряжения и критического осмысления технологий. Статья

анализирует текущие культурные изменения, связанные с искусственным интеллектом, квантовыми вычислениями и биотехнологиями, которые открывают новые перспективы для медиаискусства и ставят под вопрос традиционные технодетерминистские подходы.

**Ключевые слова:** медиаискусство, цифровые технологии, пост-цифровая эстетика, гибридные формы искусства, медиатеория, феноменология медиа, авторство и оригинальность, технодетерминизм, постгуманизм.

## **MEDIA ART IN THE ERA OF DIGITAL TECHNOLOGIES: INTERACTION AND RESISTANCE**

*Shelugina Olga Aleksandrovna*, Candidate of Art History, Associate professor, Department of Cultural Studies and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: soa@mail.asu.ru

This article explores the dialectical interaction between digital and analog forms in media art. In the context of the rapid development of digital technologies, art is undergoing significant transformations, giving rise to new forms of artistic expression and redefining concepts of authorship, originality, and materiality. However, contrary to the widespread belief in total digitization, not all forms of media art are subject to digital influence. Some artistic movements deliberately avoid digital tools in an effort to preserve the uniqueness of analog media or engage in a critical dialogue with the digital. The article discusses key concepts of post-digital aesthetics, actor-network theory, and phenomenology that enable a rethinking of the interaction between digital and analog. Hybrid forms of media art, emerging at the intersection of these paradigms, are considered as zones of creative tension and critical reflection on technology. The paper analyzes current cultural shifts related to artificial intelligence, quantum computing, and biotechnology, which open new perspectives for media art and challenge traditional technodeterminist approaches.

**Keywords:** media art, digital technologies, post-digital aesthetics, hybrid art forms, media theory, media phenomenology, authorship and originality, technodeterminism, posthumanism.

Экспоненциальное развитие цифровых технологий в последние десятилетия кардинально трансформировало ландшафт современного искусства, особенно в сфере медиаискусства. Это взаимодействие породило

новые формы художественного выражения, переопределило концепции авторства и аутентичности, а также поставило под вопрос традиционные парадигмы создания, распространения и восприятия произведений искусства. Однако было бы ошибочно рассматривать эту трансформацию как тотальную дигитализацию медиаискусства. Напротив, мы наблюдаем сложную диалектику цифрового и аналогового, где некоторые аспекты художественной практики сознательно избегают цифрового влияния или вступают с ним в критический диалог. Вопреки распространенному мнению о тотальном цифровом сдвиге, не все аспекты искусства подвержены влиянию этих технологий. В ряде случаев аналоговые медиа продолжают оказывать значительное воздействие на эстетические практики, актуализируя вопросы о природе медиаискусства и границах цифровизации.

Медиаискусство можно рассматривать как форму художественной практики, которая использует и критически осмысляет медиа как инструмент, предмет и контекст творчества. Медиаискусство как категория включает в себя широкий спектр художественных практик, использующих различные формы медиа – от кинематографа и телевидения до Интернета и виртуальной реальности. В этом контексте цифровые технологии могут рассматриваться как радикально трансформирующий фактор, но при этом они не обязательно вытесняют аналоговые формы, а скорее создают новую зону гибридизации. Этот процесс порождает медиа, находящиеся на стыке между цифровым и нецифровым, что требует пересмотра традиционных дихотомий.

В данной статье медиаискусство рассматривается как пространство, где цифровое и аналоговое взаимодействуют не как противоположности, а как взаимодополняющие элементы. Для этого требуется использование нескольких ключевых концептов. Во-первых, «постцифровая эстетика», которая фиксирует переходный этап в искусстве, в котором цифровое уже не воспринимается как экзотическая новизна, а становится фоном для дальнейших художественных экспериментов. Во-вторых, акторно-сетевая теория которая позволяет рассматривать технологические и человеческие агенты как равноправных участников художественного процесса, это открывает путь к более сложным формам взаимодействия между искусством, технологией и зрителем. Наконец, феноменология медиа позволяет переосмыслить восприятие медиапроизведений в условиях растущей виртуализации. Актуальность темы также обусловлена широкими культурными изменениями, связанными с развитием новых технологий, прежде всего искусственного интеллекта, квантовых вычислений и биоинжене-

рии. Эти изменения ставят под вопрос устоявшиеся парадигмы технодетерминизма и открывают возможности для создания новых концептуальных рамок, в которых медиаискусство может осмысляться как критическая практика, выходящая за пределы бинарных оппозиций и предлагающая альтернативные перспективы.

Как отмечают исследователи постцифровой культуры, мы вступили в эпоху, когда дихотомия «цифровое/аналоговое» утрачивает свою объяснительную силу, уступая место более сложным, гибридным формам взаимодействия [5]. Медиаискусство – пространство напряжения между цифровым и аналоговым, на котором эти парадигмы не противостоят, а взаимодополняют друг друга. Этот подход позволяет исследовать как трансформативное влияние цифровых технологий на медиаискусство, так и те аспекты художественной практики, которые остаются вне цифрового влияния или активно ему сопротивляются. Цифровые технологии радикально изменили инструментарий медиахудожников, предоставив им доступ к средствам генерации, манипуляции и дистрибуции контента. Все это привело к переосмыслению таких фундаментальных понятий, как авторство (через практики коллаборативного и генеративного искусства), оригинальность (в контексте бесконечной воспроизводимости цифровых артефактов) и материальность (в свете виртуальных и дополненных реальностей). Например, генеративное искусство, основанное на алгоритмах и искусственном интеллекте, ставит под вопрос традиционное понимание художественного авторства. Концепция «оригинала» в цифровом искусстве становится проблематичной в контексте бесконечной воспроизводимости цифровых артефактов, что перекликается с идеями Вальтера Беньямина о механической репродукции, но выводит их на новый уровень.

Однако было бы неверно утверждать, что цифровые технологии полностью поглотили медиаискусство. Многие художники сознательно обращаются к аналоговым медиа и техникам: тактильность материалов, случайность аналоговых процессов, эфемерность перформативных практик – все это остается вне прямого цифрового влияния, хотя и вступает с ним в сложный диалог. Само понятие «постцифрового» искусства, описанное Мелвином Алексенбергом [6], указывает на тенденцию к преодолению бинарной оппозиции цифрового и аналогового. В рамках постцифровой эстетики цифровые технологии рассматриваются не как нечто новое и революционное, а как часть повседневного опыта, которая может быть критически осмыслена и творчески переработана. Это переосмысление возможно с опорой на интеграцию теорий медиа, постцифровой эстетики и акторно-сетевой теории.

Анализ взаимосвязи медиаискусства и цифровых технологий требует более глубокого изучения их взаимодействия как процесса, в рамках которого цифровые и аналоговые формы переплетаются. Их пересечения зачастую порождают особые формы художественного напряжения, при этом цифровые технологии выступают не как финальный пункт эволюции искусства, а как еще один из этапов в сложном процессе коэволюции различных медиа. В результате возникает новая зона гибридизации, которая становится полем для критических исследований, нацеленным на деконструкцию технодетерминистских взглядов и раскрытие потенциальных альтернативных путей развития медиаискусства. Алгоритмическая эстетика, искусственный интеллект и расширенная реальность – эти технологии не только изменяют способы производства и репрезентации искусства, но и ставят перед исследователями необходимость переосмысления того, что такое медиаискусство в условиях постцифровой реальности. Этот подход позволяет рассматривать медиаискусство не как объект, полностью подчиненный влиянию цифровых технологий, а как пространство, в котором возможен диалог между цифровым и нецифровым, в котором цифровое переосмысливается и преобразуется через призму аналоговых практик. Этот подход вынуждает отказаться от упрощенного бинарного противопоставления «цифрового» и «нецифрового» в медиаискусстве, рассматривая их взаимодействие как сложный, многоуровневый процесс.

Деконструкция технодетерминистских нарративов, которые часто доминируют в дискурсе о медиаискусстве, представляется на данный момент актуальной стратегией. Современные исследования медиаискусства можно сгруппировать вокруг нескольких теоретических подходов. Медиаархеология [7] предоставляет инструментарий для анализа исторических траекторий развития медиаискусства, позволяя выявить скрытые связи и разрывы между различными технологическими парадигмами. Феноменологический подход [9] используется для исследования изменений в восприятии и опыте медиаискусства в контексте цифровизации, а также для анализа телесности и материальности в цифровых и нецифровых формах медиаискусства. Акторно-сетевая теория применяется для рассмотрения медиаискусства как сложной сети взаимодействий между человеческими и нечеловеческими актантами, включая художников, зрителей, технологии, институции и дискурсы [3]. Теория предоставляет методологический аппарат для анализа сложных сетей взаимодействий в медиаискусстве, она позволяет рассматривать произведения медиаискусства не как изолированные объекты, а как узлы в сети, включающей

художников, зрителей, технологии, институции и дискурсы. Этот подход особенно продуктивен для анализа интерактивных и сетевых форм медиаискусства, где границы между создателем, произведением и аудиторией становятся все более размытыми.

Интеграция этих подходов позволяет провести многоаспектный анализ взаимодействия медиаискусства и цифровых технологий, выявляя как очевидные, так и скрытые формы их взаимовлияния, она позволяет не только описать существующие практики, но и теоретически осмыслить потенциальные траектории развития медиаискусства в контексте постоянно эволюционирующих технологических парадигм. Фундаментальной основой анализа медиаискусства служат теории медиа, разработанные Маршаллом Маклюэном и Фридрихом Киттлером. Концепция Маклюэна о медиа как «расширениях человека» [4] предоставляет ценную перспективу для понимания того, как цифровые технологии в медиаискусстве трансформируют не только способы создания и восприятия произведений, но и саму природу человеческого опыта. Маклюэновский тезис «медиа есть сообщение» приобретает новое звучание в контексте цифрового медиаискусства, где сам медиум часто становится объектом художественного исследования и критики.

Гибридные формы медиаискусства, которые размывают границы между цифровым и нецифровым, включают элементы как традиционных, так и новых медиа, и представляют особый интерес, так как они наиболее ярко иллюстрируют диалектическое взаимодействие различных технологических и эстетических парадигм. Концепция «пространства напряжения» восходит к диалектическому пониманию культурных процессов, предложенному Теодором Адорно. В контексте медиаискусства это напряжение проявляется в постоянном взаимодействии, взаимопроникновении и взаимном отрицании цифровых и аналоговых модальностей. Это приводит к возникновению гибридных форм, которые не могут быть однозначно классифицированы как «цифровые» или «аналоговые».

В контексте постгуманистической перспективы продуктивно рассмотреть, как цифровые технологии в медиаискусстве трансформируют наше понимание человеческой субъективности и агентности, подобные исследования включают анализ практик, связанных с искусственным интеллектом, биотехнологиями и другими передовыми технологиями, которые размывают границы между человеческим и нечеловеческим в сфере художественного творчества [1; 2].

Таким образом, медиаискусство представляет собой не монолитное поле цифровых практик, а сложное пространство напряжения между цифровым и аналоговым. Это напряжение не следует рассматривать как простую дихотомию или противостояние, но скорее как продуктивный диалог, порождающий новые формы художественного выражения и критического осмысления технологий. В контексте медиаискусства цифровые технологии действительно создали беспрецедентные возможности для художественного выражения. Интерактивные инсталляции, генеративное искусство, виртуальная и дополненная реальность – все эти формы стали возможны благодаря цифровым технологиям. Более того, цифровизация привела к переосмыслению фундаментальных концепций искусства. Цифровое медиаискусство находится в состоянии постоянной адаптации к изменениям в технологическом ландшафте, что приводит к появлению новых форм художественного выражения. Эти изменения предполагают необходимость пересмотра традиционных эстетических категорий, таких как оригинальность, аутентичность и автономия произведения искусства, поскольку цифровое пространство способствует массовому репродуцированию и миграции изображений и объектов. Однако такие трансформации не просто расширяют поле искусства; они также ставят перед ним новые вызовы, связанные с проблемами технодетерминизма и зависимости искусства от технологических инноваций.

Не все медиаискусство является цифровым, и некоторые его формы намеренно избегают цифрового инструментария. Существует значительный корпус медиаискусства, который сознательно избегает цифрового инструментария или критически его переосмысляет. Постцифровой подход предполагает не отказ от цифровых технологий, а критическое отношение к ним, включая намеренное использование устаревших или аналоговых медиа для создания эстетических и концептуальных эффектов. Примеры такого подхода можно найти в работах художников, использующих аналоговые медиа в эпоху цифровых технологий. Например, экспериментальные фильмы на 16-мм пленке, создаваемые в XXI веке, или возрождение интереса к аналоговому синтезу звука в экспериментальной музыке. Эти практики не являются простым ностальгическим обращением к прошлому, но представляют собой критическое исследование материальности медиа и темпоральности в эпоху мгновенной цифровой коммуникации. Более того, некоторые художники намеренно исследуют пределы и ограничения цифровых технологий, создавая работы, которые

подчеркивают материальность и несовершенство цифровых медиа. Глитч-арт, например, превращает ошибки и сбои цифровых систем в эстетический прием, тем самым деконструируя идеализированное представление о «чистоте» цифрового [8]. Таким образом, медиаискусство, избегающее цифрового, зачастую стремится критически осмыслить или даже противопоставить себя культуре цифрового. Это сопротивление может принимать форму акцента на материальности медиа, на телесности взаимодействия или на уникальности авторского жеста, который невозможно репродуцировать в цифровом формате.

Взаимодействие и напряжение между цифровыми и нецифровыми формами медиаискусства создают пространство для сложных и многослойных художественных практик, в которых пересекаются традиционные и новаторские подходы. Это гибридное пространство позволяет не только сохранять разнообразие форм, но и критически переосмысливать место искусства в условиях цифрового общества.

### Литература

1. Булатов Д. Кибернетика 2.0: адаптивные машины // Диалог искусств. – 2023. – № 6. – С. 54–63.
2. Деникин А. А. Границы нечеловеческой коммуникации в современных арт-практиках // Артикульт. – 2023. – № 4(52). – С. 22–32.
3. Латур Б. Пересборка социального. Введение в акторно-сетевую теорию: монография / пер. с англ. И. Полонской. – 2-е изд. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2020. – 384 с.
4. Маклюэн М. Г. Понимание медиа: Внешние расширения человека. – М.: Кучково поле, 2024. – 464 с.
5. Назаров Ю. В. Что такое пост интернет искусство? К пониманию особенностей революционного движения в новом искусстве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2022. – № 3–2. – С. 9–16.
6. Alexenberg M. L. The future of art in a postdigital age: from Hellenistic to Hebraic consciousness. – Bristol: Intellect, 2011. – 270 p.
7. Media archaeology: approaches, applications, and implications / Ed. E. Huhtamo, J. Parikka. – Berkeley, Calif: University of California Press, 2011. – 356 p.
8. Menkman R. The glitch moment (um). – Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2011. – 56 p.

9. Verbeek P.-P. What things do: Philosophical reflections on technology, agency, and design. – University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 2005. – 249 p.

УДК 008

## **ВИЗУАЛЬНОСТЬ СОВРЕМЕННОЙ МЕДИАКОММУНИКАЦИИ: ПОТЕРИ СОДЕРЖАНИЯ ИЛИ НОВЫЕ СМЫСЛЫ**

*Паршукова Галина Борисовна*, доктор культурологии, главный научный сотрудник ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А. Д. Крячкова» (г. Новосибирск, РФ). E-mail: g.parshukova@nsuada.ru

*Кузнецова Таисия Вадимовна*, преподаватель ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А. Д. Крячкова» (г. Новосибирск, РФ). E-mail: t.kuznetsova@nsuada.ru

Современная эпоха характеризуется визуальным поворотом, концепт которого переплетается с новым пониманием визуальности, ее роли в современном обществе. Интерес авторов связан с пониманием новых подходов к современным социальным коммуникациям, в том числе маркетинговым (рекламы и PR). Происходит преодоление лингвистических барьеров, визуальный образ создает новые коммуникативные отношения. Изображение в качестве канала коммуникации характеризуется максимальной пропускной способностью и максимальной информационной емкостью. Однако восприятие смысла образа более субъективно, чем понимание текста. Авторы видят выход в формировании так называемых креолизированных текстов, которые находят свое воплощение в рекламных сообщениях. Пилотное исследование, проведенное авторами, подтверждает их вывод об эффективности креолизированных текстов в современной рекламе.

**Ключевые слова:** визуальный поворот, медиакоммуникации, реклама, креолизированный текст.

## THE VISUAL NATURE OF MODERN MEDIA COMMUNICATION: LOSS OF CONTENT OR NEW MEANINGS

*Parshukova Galina Borisovna*, Doctor of Cultural Studies, Chief Researcher, A.D. Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: g.parshukova@nsuada.ru

*Kuznetsova Taisiya Vadimovna*, Lecturer, A.D. Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: t.kuznetsova@nsuada.ru

The modern era is characterized by a visual turn, the concept of which is associated with a new understanding of visibility, its role in modern society. The authors are interested in understanding new approaches to modern social communications, including marketing (advertising and public relations). Overcoming linguistic barriers, the visual image creates new communicative relationships. The image as a communication channel is characterized by maximum bandwidth and maximum information capacity. However, the perception of the meaning of the image is more subjective than the understanding of the text. The authors see a way out in forming so-called creolized texts, which are embodied in advertising messages. The pilot study conducted by the authors confirms their conclusion about the effectiveness of creolized texts in modern advertising.

**Keywords:** visual turn, media communications, advertising, creolized text.

Жизнь современного человека пронизана визуальными образами. Визуальная информация является неотъемлемой частью коммуникации, отдельный человек способен с помощью современных информационно-коммуникативных технологий, не только свободно и регулярно получать доступ к визуальной информации, но и самостоятельно создавать визуальный контент. Визуальная культура образуется не отдельными профессиональными группами и элитами, а массой населения, через визуальные проявления, то есть все то, что поддается зрительному восприятию и что может быть сформировано, схвачено в мгновенном зрительном образе или преобразовано в устойчивый образ, например, с помощью фотоаппарата.

Визуальные образы существуют отдельно от своих создателей как готовые, специально созданные образы, которые переносят информацию, знания, эмоции, эстетические ощущения, ценности. Именно визуальные образы создают сферу визуального восприятия, превращаясь в основной канал связи с виртуальной реальностью.

Визуальные конструкты постепенно вытесняют невизуально-интеллектуальные: книга и собственно чтение уступают место потреблению визуальных имиджей («картинки» любого рода, плакат-реклама, телесериал и пр.). Поколение современных «взрослых» не выходит из состояния детей, которым интереснее книжки «с картинками».

Визуальные представления плюс визуальные проявления совместно образуют визуальный универсум общества, иначе говоря, «общественную иконосферу». Петр Штомка называл социологию «общественной иконосферой», считая, что мир воспринимается человеком с помощью визуальных представлений и визуальных проявлений. Люди «регистрают» происходящие события визуально. Мы можем сделать фотографию или запечатлеть что-то в своей памяти. Предметом современной социологии становится не только то, что сфотографировано (фотографический образ или разновидность визуального изображения), но и то, какое значение этому придает человек, и то, что поддается фотографированию (те внешне воспринимаемые аспекты общественной жизни, а стало быть, визуальные проявления общества, которые может зафиксировать визуальная техника (фотоаппарат).

Сьюзен Зонтаг, фотограф, художественный критик, философ культуры XX века, считала, что «общество становится “современным” тогда, когда одним из его главных действий является производство и потребление образов» [3].

Таким образом, мы можем констатировать, что особенность современной эпохи связана с визуальным поворотом, который возник как ответ на новый онтологический запрос в контексте социальных коммуникаций и их маркетинговых задач.

Динамичность жизни определяет доминирование в коммуникативном пространстве кратких емких образов, позволяющих оперативно работать с большими объемами информации.

Современный компьютер позволяет мгновенно получать информацию по сети, дополнять вербальные тексты графическими изображениями, видеопольмами, звуком, что способствует целостному и многоуровневому восприятию информации.

Изображение в качестве канала связи характеризуется максимальной пропускной способностью, а как резервуар для хранения информации – максимальной информационной емкостью. Гибкость и многоаспектность средств компьютерного отображения сообщения многократно усиливают степень его воздействия на человека. Минуя лингвистические преграды, визуальный образ способен создавать коммуникативные отношения. В исследовательской практике часто можно встретить некое противостояние, оппозиционное противостояние слова и образа.

**Умберто Эко «Отсутствующая структура» [12]:**

- код является необходимым условием понимания смысла в процессе коммуникации;
- кодификационные уровни: тонический уровень, иконографический уровень, уровень тропов, уровень топосов, уровень энтимемы;
- визуальный образ в рекламе становится доминирующей риторической фигурой, изображаемое становится неким образцом для подражания: «Можно сказать, что указание на какой-то отдельный случай приобретает смысл примера, становится доказательством от авторитета».

**Дэвид Бердселл и Лео Гроарк «К теории визуальных аргументов» [1]:**

- при оценке визуального контекста важны три вида контекста;
- непосредственный визуальный контекст;
- непосредственный вербальный контекст;
- визуальная культура.

**Ролан Барт «Риторика образа» [7] выделяет три вида сообщений:**

- языковое сообщение – текст на рекламе. Для чтения и расшифровки языкового сообщения не нужно никаких знаний, кроме знания языка;
- иконическое сообщение, в основе которого лежит некий код – «символическое» изображение предметов, ряд дискретных знаков, которые содержит изображение. Для чтения иконического сообщения необходимо провести анализ представлений, которые они вызывают;
- иконическое сообщение, в основе которого не лежит никакого кода – «буквальное» изображение предметов, не содержащее в себе никаких знаков. Для чтения такого сообщения нужна только способность воспринимать визуальные образы.

Очевидно, что еще на заре концептуализации визуального поворота исследователи видели не дихотомию, а интеграцию слова и образа, что в дальнейшем позволило сформулировать идею «креолизованного текста».

Объединение простоты восприятия визуализации с точностью и однозначностью текста, приводит к появлению такого феномена, как креолизованный текст, для которого в равной степени важны как вербальная, так и невербальная составляющие.

Креолизация текста подразумевает, что текст и изображение не просто сосуществуют, но образуют единую неразрывную структуру, где разделение этих элементов может привести к потере первоначального смысла. Например, в новостных статьях или на рекламных баннерах комбинация слов и изображений работает в синергии, создавая эффекты, которые невозможно достигнуть, используя только текст или только изображения. По отдельности каждый компонент не позволит верно интерпретировать данные, именно в целостном контексте высказывания и изображения появляется смысл.

### **Текстуальность рекламного продукта**

Эль-Дали Хосни, анализируя рекламу, упоминал важность разностороннего анализа рекламного сообщения, в том числе и как системы, состоящей из нескольких частей: «Текст может быть как вербальным, так и невербальным, или же содержать оба типа.

Текстуальность продукта – одна из техник убеждения, используемая рекламодателями для повышения узнаваемости продукта и услуги.

Рекламные ролики можно интерпретировать на двух уровнях: поверхностном и глубинном. Поверхностный уровень предполагает использование определенных типов знаков в весьма творческой манере для создания индивидуальности продукта (изображения, слова, цвета и т. д.). Глубинный анализ – это процесс раскрытия подтекстового значения в тексте рекламы, который обычно называют декодированием.

Язык рекламы, как правило, не использует ясные маркеры связанности, но интерпретируется как когерентный.

Как и во всех других лингвистических концепциях, представленных здесь, понятие когерентности распространяется на отношения между текстом и изображением» [2].

### **Креолизованный текст в медиакommunikациях**

Простота и скорость восприятия визуальной составляющей делает креолизованный текст более привлекательным для внимания, доступным, запоминающимся, а также более понятным и простым в использовании способом донесения информации в условиях медиaprостранства, при этом сохраняя смысловую точность благодаря вербальной части.

Таким образом, концепция креолизованных текстов становится важной частью для понимания визуальности в медиакоммуникациях. Она открывает путь к новым способам создания и восприятия информации, предлагая ученым и практикам необходимость учитывать динамические взаимодействия между текстом и изображением в условиях современного медиaprостранства.

Это, в свою очередь, подчеркивает важность дальнейших исследований в области визуальной аргументорики, где креолизация текстов может стать отправной точкой для глубокого анализа изменений в восприятии информации в эпоху медиапотока.

В 2024 году (сентябрь) было проведено пилотное исследование понимания визуальных образов библиотеки:

**1. Отбор материала:** поисковая система Яндекс.

**2. Топ-10 по запросу:** «Современная библиотека» – картинки (образы) (см. Прил., рис. 1).

- 5 картинок без текста;
- 5 картинок с текстом.

**3. Целевая группа:**

- студенты вуза, бакалавры по направлению 42.03.01 «Реклама и связи с общественностью»;
- Новосибирск, СИУ РАНХиГС (25).

**4. Исследование:**

- описать образ, сформулировать ассоциативный ряд по каждой картинке;
- зафиксировать результаты.

Всего сформулировано 35 уникальных ассоциаций. Топ-10 наиболее повторяющихся ассоциаций представлен на диаграмме (см. Прил., рис. 2). Из диаграммы видно, что ассоциация с библиотекой и чтением предьявленных изображений на первом месте (библиотека на 1-м месте, чтение на 2-м месте, книга на 3-м месте). Однако эта ассоциация конкурирует с местом учебы. При этом из оставшихся ассоциаций, встречающихся по одному разу, с библиотекой и книгой не связаны никакие образы, скорее это ассоциации с коворкингом и артпространством.

Большая часть образов вообще характеризует эмоциональное состояние, а не место и какие-либо действия:

безграничное	странное
бесконечности	сумашествие

впечатление	уединение
выступление	умиротворенная
дезориентация	одиночество
загадочное	погружение

### **Вывод:**

1. Картинки с текстом воспринимаются более точно.
2. Картинки с текстом (подготовленные непрофессионалами) – реклама мероприятий или самой библиотеки оцениваются как непрофессиональные и архаичные.
3. Картинки без текста оцениваются с точки зрения дизайна положительно, но 50 % не ассоциируются с библиотекой, например, 4 из 5 фотографии библиотеки ассоциируются с коворкингом, то есть с открытым рабочим пространством, а не с чтением книг.

### **Литература**

1. Birdsell S., Groarke L. Toward a theory of visual argument // *Argumentation and advocacy*. – 1996. – Vol. 33, no 1. – P. 1–10.
2. Hosni El-Dali. The Language of Consumer Advertising: Linguistic and Psychological Perspectives // *Studies in Linguistics and Literature*. – 2019. – 12 April.
3. Sontag Susan. *On Photography*. – New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1978 [О фотографии / Прел. Sławomir Magala. – Warszawa: Wydaw. Artystyczne i Filmowe, 1986].
4. Mitchell W. J. T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* // *Etudes litteraires*. – 1996. – Vol. 28, no. 3. – P. 135–142.
5. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994. P. 445.
6. Арсланов В. Г. История западного искусствознания XX века: [Электронный ресурс]: учеб. пособие для вузов. – М.: Академический Проект, 2003. – 768 с. – («Gaudeamus»). – URL: <https://studfile.net/preview/9778961/> (дата обращения: 10.09.2024).
7. Барт Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. – М.: Прогресс, 1994. – С. 297–318.
8. Бубновский А. Ю. Проблема передачи смысла в процессе визуальной коммуникации // *Передача, обработка, восприятие текстовой и графической информации, Екатеринбург, 19–20 марта 2015 года* / науч. ред.: А. Г. Тягунов. – Екатеринбург: Урал. федер. ун-т имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2015. – С. 232–240.

9. Вахштайн В. С. Социология повседневности и теория фреймов. – СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2011. – С. 42–43.
10. Долженкова Ю. В. К вопросу о возможности визуальной аргументации [Электронный ресурс] // Вестник Балтийского федерального университета имени И. Канта. Серия: Гуманитарные и общественные науки. – 2013. – № 6. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-ovozmozhnosti-vizualnoy-argumentatsii> (дата обращения: 10.09.2024).
11. Шакир Р. А. И. Гофман и Г. Бейтсон: фреймирование «цинической повседневности» // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. – 2020. – Т. 9, № 4А. – С. 26–37.
12. Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию / пер.: Резник Вера, Погоняйло Александр Григорьевич; ред.: Бару Валерия. – М.: Изд-во Corpus, 2019.
13. Ячин С. Е. Межкультурная коммуникация: Теория, методология и практика. – Владивосток: Изд-во ДВГТУ, 2011.

УДК 004.9

## **ДИДЖИТАЛИЗАЦИЯ ТРАДИЦИОННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ НАРОДОВ ЮГРЫ**

*Захарова Екатерина Павловна*, заведующий отделом организации мероприятий информационного обеспечения Бюджетного учреждения Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел» (г. Ханты-Мансийск, РФ). E-mail: [epershina86@gmail.com](mailto:epershina86@gmail.com)

В статье рассматриваются вопросы и пути интеграции традиций и культуры народов Югры в современное общество, путем активной инициации в медиaprостранство посредством разнообразных диджитал-проектов. Представлены примеры успешных событий и проектов БУ «Центр ремесел» (г. Ханты-Мансийск) по сохранению и развитию художественных традиций ремесла народов ханты и манси с использованием современных цифровых технологий.

Автор приходит к выводу о значимости, а также позитивном влиянии цифровизации и представлении традиционной художественной куль-

туры коренных малочисленных народов севера в информационном пространстве.

**Ключевые слова:** ханты, манси, народное искусство, традиции цифровые проекты, онлайн, социальные сети.

## **DIGITALIZATION OF TRADITIONAL ARTISTIC CULTURE OF UGRA PEOPLE**

*Zakharova Ekaterina Pavlovna*, Head of Department of Event Management information support, Budgetary Institution, Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug – Yugra “Center of Folk Arts and Crafts” (Khanty-Mansiysk, Russian Federation). E-mail: eppershina86@gmail.com

The article examines the issues and ways of integrating the traditions and culture of Ugra people into modern society, through active initiation into the media space through a variety of “digital projects”. The author presents the examples of successful events and projects of “Center of Folk Arts and Crafts” (Khanty-Mansiysk) for preserving and developing artistic traditions of handicrafts of the Khanty and Mansi people using modern digital technologies.

The author concludes on the importance, as well as the positive impact of digitalization and the representation of the traditional artistic culture of the indigenous small people of the north in the information space.

**Keywords:** Khanty, Mansi, folk art, traditions, digital projects, online, social networks.

В эпоху цифровых технологий, когда виртуальное пространство все больше переплетается с реальным, даже самые устоявшиеся традиции вынуждены искать новые формы существования. Народное искусство, хранящее в себе культурный код нации, не является исключением. Диджитализация открывает перед ним уникальные возможности, позволяя не только сохранить богатое наследие народов Югры, но и вдохнуть в него новую жизнь, сделать его доступным для широкой аудитории одним нажатием кнопки.

Народное искусство, как отражение национальной идентичности и традиций, нуждается в эффективных инструментах для передачи знаний следующим поколениям. С помощью цифровых технологий мы расширяем доступ жителей всех регионов России и зарубежных стран к культурному наследию Югры.

Центр народных художественных промыслов и ремесел (далее Центр ремесел) Югры успешно реализует множество цифровых проектов для аудитории всех возрастов, экспертного сообщества и просто людей, интересующихся искусством народов, проживающих на территории автономного округа [1].

Например, цифровой проект «Научные исследования Центра ремесел Югры» (см. Прил., рис. 1) рассказывает широкой аудитории о научно-исследовательской деятельности сотрудников Центра ремесел по разным направлениям художественных ремесел народов, проживающих в Югре. В том числе в информационном пространстве публикуются доклады юных исследователей – участников Межрегиональной конференции творческих исследований детей и подростков «Ремесла и промыслы: прошлое и настоящее».

Благодаря этому происходит демократизация знаний и повышение доступности научных исследований для широкой аудитории, способствующее формированию информированного общества, заинтересованного в изучении народного искусства. Распространение проекта в сети «Интернет» является способом привлечения внимания к научно-исследовательской деятельности Центра ремесел и повышения ее престижа и значимости, а также стимулирования дискуссий и обмена мнениями о народном искусстве, способствующее развитию научного диалога.

Диджитализация научных исследований в области народного искусства превращает их из узкоспециализированных в общественно значимые, способствуя формированию интереса к национальной культуре у разных групп населения.

Не менее важный и познавательный проект «Ремесленная азбука Югры» [1], в котором на каждую букву алфавита, от А до Я, рассказывается о предметах народного искусства и быта, традиционных технологиях художественных промыслов и ремесел народов, проживающих на территории Ханты-Мансийского автономного округа – Югры. Этот проект Центр ремесел запустил в 2020 году во время пандемии и ведет его в соцсетях на протяжении нескольких лет. Проект «Ремесленная азбука Югры» создает целостный информационный ресурс о народных промыслах и ремеслах, облегчающий изучение традиций. Использование алфавитного принципа делает доступ к информации более удобным и интуитивно понятным. Рубрика вызвала повышение интереса к истории, органичное внимание к историческим корням народных ремесел, способствующих формированию национальной идентичности. «Ремесленная азбука Югры»

(см. Прил., рис. 2) превращает изучение народного искусства в увлекательный и доступный процесс, позволяя освоить основы традиций без специальных знаний и навыков.

Доступ к предметам народного искусства для широкой аудитории открывает цифровой проект «Предмет с выставки». Независимо от географического расположения он предоставляет глубокую информацию о каждом предмете, включая историю создания, технологию, художественные стилистические особенности, интересные факты, способы применения, что делает его более значимым в культурном контексте.

Диджитализация предметов народного искусства позволяет сохранить их в цифровой форме, обеспечивая их доступность и популяризацию в сетевом пространстве. Рубрика стимулирует интерес к изучению народного искусства, способствует развитию культурологической грамотности. Данный проект успешно реализуется благодаря созданию в Центре ремесел фотокаталога коллекций предметов народного искусства, собранных в экспедициях, выполненных мастерами на конкурсах профессионального мастерства, в рамках научного исследования и художественной реконструкции.

Проекты «Народные художественные промыслы и ремесла», «Мастера Югры» знакомят с художниками, мастерами, локальными особенностями и технологиями народных художественных промыслов и ремесел, традиционно бытовавших на территории Ханты-Мансийского автономного округа – Югры [1]. Визуальный ряд (фотографии мастеров, работа мастера «на станке», фиксация «рождения» традиционного изделия и др.), собранный во время проведения международных, межрегиональных, окружных конкурсов, проводимых Центром ремесел Югры – «Семья мастеровая», «Мастер года», фотоконкурс «Взгляд на традиции» – кладезь для дальнейшей работы в цифровых проектах.

Важно показать процесс создания уникальных изделий, таинство ручного ремесленного труда, историю возникновения, художественно-стилевые особенности, правила и исконные традиции народного искусства. Визуализация позволяет создать эффект присутствия, делает народное искусство Югры более доступным и понятным, вдохновляя будущие поколения на изучение традиций, создание новых произведений в духе народного искусства.

Использование мультимедийных технологий превращает экскурсии по выставкам в виртуальные путешествия, открывает доступ к выставкам для людей из любой точки мира, делая народное искусство глобальным феноменом.

Диджитализация выставок народного искусства является эффективным инструментом продвижения и популяризации, делая его доступным для широкой аудитории, а также способствуя формированию интереса к традициям народов Югры.

Тематические, персональные выставки сформированы в электронные каталоги выставок, электронные гиды. Для большего привлечения к народному искусству Югры введены новые формы взаимодействия: обзоры, медиаэкскурсии и видеоблоги по выставкам.

Статистические данные говорят о популярности проекта, исходя из большого количества реакций пользователей социальных сетей: отметки «Нравится», репосты записей, комментарии. Информационный пост в социальной сети во ВКонтакте [1], где представлена видеоэкскурсия по выставке «Нить. Символ. Человек» (см. Прил., рис. 3) набрал 95 отметок «Нравится», 20 репостов и 8149 просмотров, что является хорошим показателем, для сравнительно небольшого, недавно начавшего развиваться сообщества.

Онлайн-кэмпы по народному искусству – еще одно направление диджитализации народного искусства, художественных ремесел народов Югры. Регулярно запускаются в онлайн-формате курсы, марафоны, цифровые мастер-классы по той или иной теме народного искусства для детей и взрослых с практическими уроками от ведущих мастеров и художников нашего региона.

Онлайн-форма обеспечивает доступ к практическим урокам, позволяя освоить традиционные техники ремесла в удобном формате из любой точки мира, создавая сообщества и объединяя людей, заинтересованных в традиционной художественной культуре народов Югры, способствует обмену опытом и развитию творческих инициатив.

Наиболее распространенной формой работы в цифровом пространстве является цифровой проект Марафон «Народное искусство детям». Традиционно он проводится в дни весенних и осенних каникул, к празднованию Дня защиты детей. В течение недели в социальных сетях публикуются различные посты с загадками, кроссвордами, ребусами, видеомастер-классами, интересными фактами, изложенными простым доступным языком. Благодаря проекту происходит ранняя социализация и привлечение внимания детей к народному искусству, формирование интереса к народным традициям, стимулирование детского творчества, формирование чувства национальной идентичности у подрастающего поколения.

Рубрика «Народный календарь» знакомит с памятными и праздничными датами, что способствует продвижению празднично-обрядовой культуры в цифровом формате, популяризации народных обычаев и ритуалов, стимулирует творчество. В качестве примера можно привести праздник «Вороний день» и тематический онлайн-мастер-класс к нему – изготовление куклы «Ворона», символизирующей приход весны.

В условиях пандемии COVID-19, в период социальной изоляции, в Центре ремесел инициировали программу диджитализации народных орнаментов в виде цифровых орнаментальных альбомов, которые пользуются популярностью по сей день. На основе оцифрованных орнаментов совместно с дизайнерами выпущены творческие листы и альбомы для раскрашивания, коллекции постеров, открыток, артбуки. По итогам передвижного художественного проекта «О чем молчит Марьяна гора?» выпущены комиксы про древнее гончарное производство на Кондинской земле (см. Прил., рис. 4).

Диджитализация – это не замена традиций, а инструмент развития и популяризации культурного наследия, позволяющий сохранить его и сделать доступным для новых поколений, вдохновляющий на создание современных интерпретаций народного искусства.

## Литература

1. Центр народных художественных промыслов и ремесел: электронный ресурс в ВК [Электронный ресурс]. – URL: <https://vk.com/folkart86?from=search> (дата обращения: 10.09.2024).

УДК 739.5

## ВИЗУАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ «ФОТОДЕНЬ В ЦЕНТРЕ РЕМЕСЕЛ»

*Веселова Александра Сергеевна*, художник-конструктор, бюджетное учреждение Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел» (г. Ханты-Мансийск, РФ). E-mail: [c-r\\_332396@mail.ru](mailto:c-r_332396@mail.ru)

В статье рассматривается опыт работы в выставочном пространстве, ландшафте с художественной фотографией как способом фиксации посе-

тителя в локации, посвященной определенной теме, событию. Фотопроект «Фотодень в Центре ремесел» рассматривается как инновационная форма популяризации и трансляции традиций обрядово-праздничной культуры, ремесленных традиций народов, проживающих в Югре.

**Ключевые слова:** фотография, локация, народное искусство, традиции, народный календарь, праздник.

## VISUAL PROJECT «PHOTO DAY AT THE CRAFT CENTER»

*Veselova Aleksandra Sergeevna*, Designer, Budgetary Institution, Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug – Yugra “Center of Folk Arts and Crafts” (Khanty-Mansiysk, Russian Federation). E-mail: c-r\_332396@mail.ru

The article examines the experience of work in an exhibition space with artistic photography as a way of fixing a visitor in a location dedicated to a certain theme or event. The photo project “Photo Day in the Center of Crafts” is considered as an innovative form of popularization and broadcasting traditions of ceremonial and traditional culture, craft traditions of the people living in Ugra.

**Keywords:** photography, location, folk art, traditions, folk calendar, holiday.

Роль традиционной культуры в жизни народа неопределима: она передает народный опыт, формирует национальный характер, воспитывает новое поколение и устанавливает связи прошлого с настоящим и будущим. Народное искусство – один из элементов культурного «генофонда» России, оно защищает национальную идентичность в условиях глобализации, генерирует и накапливает культурную память поколений, формирует культурный код. Уникальная самобытная культура народов, сохранившаяся до современности, – одно из главных достояний нашей страны, передается веками из поколения в поколение. Это то, чем всегда гордилась и гордится Россия.

В Центре народных художественных промыслов и ремесел (далее Центр ремесел) [1] на протяжении тридцати лет проводится многогранная работа по возрождению, сохранению и трансляции народного искусства Югры. Сформированы и пополняются коллекции предметов по направлениям художественных ремесел. В выставочных залах можно познакомиться с тематическими выставками, принять участие в интерактивных

программах, мастер-классах и в целом провести день необычно. Для посетителей разработан проект «Фотодень в Центре ремесел».

Одним из способов популяризации традиционного искусства является фотография. Она появилась как результат промышленной революции и сначала выполняла функцию документальной фиксации момента. Сегодня фотография – это вид современного искусства, кроме того, она стала увлечением людей вне зависимости от возраста, пола или профессии. Она непосредственно связана с культурой, ритмом повседневной жизни, душой народа в ее каждодневных проявлениях.

«Фотодень в Центре ремесел» – это целая история от подготовки до самого процесса работы с посетителями. Самым важным является подготовка и оформление локации по определенной теме, связанной с каким-либо ремеслом или народным праздником: подбирается предметный ряд, фон, костюмы для участников проекта, как для взрослых, так и для детей. Главная задача фотопроекта – создать атмосферу, чтобы каждый мог почувствовать ее и быть участником события. Именно поэтому фотодень стал одним из любимых и популярных проектов для посетителей Центра ремесел – горожан и гостей Ханты-Мансийска.

Участники фотопроекта получают возможность почувствовать тепло ручной работы мастеров, не только любясь костюмами, прикасаясь к ним, но и примеряя их, ощутить фактуру природного материала окружающих их предметов, проникнуться событием, традициями. Попадая в такую самобытную атмосферу, гости становятся причастными к культуре нашего края, нашей Родины, наших предков.

Один из ярких проектов 2022 года – это фотопроект «Цвет и цветы», темой которого стала урало-сибирская роспись. Он проводился в пространстве выставки «Русская история». В локации использовались старинные прялки, привезенные из экспедиций, которыми пользовались русские хозяйки, яркие платки, цветы, расписные подносы, бусы, бураки и др. предметы с урало-сибирской росписью. Всем участницам повязывали платки, наносили легкий макияж и предлагали разные варианты позирования у фотозоны (см. Прил., рис. 1).

Удивительный зимний проект «Таинственная Мангазея», названный в честь первого русского полярного города Мангазея, прошел в пространстве выставки «Звон священного металла». Участницы фотопроекта примеряли на себя образ средневековой северной красавицы: очелья, которые носила Угорская княжна, височные кольца, монгольские шапки, подвески, выполненные в ходе исследовательской работы и художественной рекон-

струкции командой художников-конструкторов Центра ремесел по археологическим материалам (см. Прил., рис. 2). Мужчины представляли в образе храбрых воинов, защитников первых городов Сибири (Пелым, Березово, Сургут). Участникам были предложены не только костюмы: кольчуга, кольчужный шлем, кафтаны с амуницией, но и оружие XVI века, выполненное школьниками из Сургута – участниками научно-практической конференции «Ремесла и промыслы: прошлое и настоящее».

В фотопроекте «Масленица» акцент был сделан на декоративные кокошники, выполненные с ноткой юмора, что позволило создать атмосферу праздника. Бублики, баранки, блины, яркая скатерть, самовар, платки – все это помогло поднять настроение и провести время с удовольствием (см. Прил., рис. 3). Приходили фотографироваться семьями, в том числе и иностранные гости.

Летом на берегу Иртыша Центр ремесел проводил интересный и самый сложный по своей организации проект, посвященный празднику Ивана Купала. В тот период не было цели провести именно фотопроект, это было мероприятие, которое являлось выездным летним проектом, состоящим из мастер-классов по плетению венков, завязыванию и ношению платков в традиционном русском стиле, пленэр, чаепитие. Фотосессия была бонусом, основной локацией стала сама природа: цветущие растения, высокая трава и мелкая рябь реки (см. Прил., рис. 4). Привезенные с собой предметы ручной работы (плетеные корзины, деревянные ведра, крынки, коромысла, расписные сундуки и наличники) создавали полное ощущение путешествия в начало прошлого века.

Особенность проекта «Фотодень в Центре ремесел» в том, что используемые для фотолокации экспонаты – это уникальные предметы, созданные руками мастеров. В коллекциях Центра ремесел хранятся уникальные предметы, бесценные своей глубокой историей, наполненные энергией наших предков. Художники учреждения до мелких деталей разрабатывают концепцию каждого проекта, продумывают композицию локации, внимательно подбирают каждый наряд, тщательно выбирают украшения и аксессуары, которые соответствуют теме проекта. Во время подготовки к фотографированию, рассказывая историю каждого предмета, участникам проекта показывают, как применяли, надевали и носили костюм или детали костюмного комплекса, поэтому среди гостей не остается равнодушных. Каждый участник фотопроекта погружается в атмосферу, образ события, проникается духом традиций. У постоянных участников сформировалась традиция – создание семейного фотоальбома.

Благодаря этому проекту большее число жителей города, региона стали интересоваться культурой, традицией приготовления и проведения праздников, домашними ремеслами. Важно, что проект объединяет поколения, семью, возрождая утраченные традиции народного искусства.

### Литература

1. Центр народных художественных промыслов и ремесел: электронный ресурс в ВК [Электронный ресурс]. – URL: <https://vk.com/folkart86?from=search> (дата обращения: 10.09.2024).

УДК 130.2

## ВИДЕОИГРЫ СРЕДИ ОБЫЧНЫХ ИГР: ОПЫТ СРАВНЕНИЯ В РАННЕЙ ЛЮДОЛОГИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЕ

*Мулинов Никита Геннадьевич*, магистрант кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [art@nmulinov.ru](mailto:art@nmulinov.ru)

Бурное развитие техносферы породило новую цифровую эпоху с разнообразнейшими видами компьютерных форм развлечения, обучения, общения и других «экранных» активностей. Невероятно популярные сейчас видеоигры по-своему соотносятся с окружающей действительностью, не укладываясь, порой, в традиционные людологические классификации игр, выработанные учеными за бóльшую половину XX века, и размывая грань между реальным и виртуальным пространствами. В связи с этим важно изучать новейшие технокультурные феномены, к которым относятся видеоигры. Цель работы – приблизиться к пониманию, чем видеоигры схожи с «обычными» и чем от них отличаются. Рассматриваются обе разновидности игр, основываясь на классификации Йозефа Хейзинги и Роже Кайуа, которых можно назвать основателями людологии как наиболее общей теории игр.

**Ключевые слова:** исследования видеоигр, жанровая классификация игр, пространство в видеоиграх.

## VIDEO GAMES AMONG ORDINARY GAMES: THE EXPERIENCE OF COMPARISON IN THE EARLY LUDOLOGICAL PARADIGM

*Mulinov Nikita Gennadyevich*, Graduate Student, Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: art@nmulinov.ru

The rapid development of the technosphere has given rise to a new digital era with a variety of computer forms of entertainment, education, communication and other “screen” activities. Incredibly popular video games now relate in their own way to the surrounding reality, sometimes not fitting into the traditional ludological classifications of games developed by scientists over more than half of the XXth century and blurring the line between real and virtual spaces. In this regard, it is important to study the latest technocultural phenomena, which include video games. The aim of the study is to come closer for understanding how video games are similar to “regular” ones and how they differ from them. Both types of games are considered, based on the classification of Joseph Huizinga and Roger Caillois, who can be called the founders of ludology as the most general theory of games.

**Keywords:** game studies, game genre classification, space in video games.

Значимость игры как особого поведенческого процесса в человеческой жизни и культуре невозможно переоценить. Йохан Хейзинга, один из ведущих теоретиков первой половины XX века, исследовавших игру как фундаментальный элемент человеческой культуры, утверждал в своем труде *Homo Ludens*, что именно игра стояла у истоков культурогенеза и развития цивилизации [3, с. 7]. Игровые формы деятельности, по Хейзинге, приводят к созданию базовых общественных институций, таких, например, как институт права или институт религии [3, с. 16].

Бурное развитие техносферы за ничтожные с точки зрения всемирной истории пятьдесят-семьдесят лет (с 1950-х, когда были созданы первые электронные игры) породило новую цифровую эпоху с разнообразнейшими видами компьютерных форм развлечения, обучения, общения и других «экранных» активностей. Невероятно популярные сейчас видеоигры (в эту категорию включаются и мобильные развлечения, доступные

на мобильных телефонах, с которых играют большинство людей) по своему соотносятся с окружающей действительностью, не укладываясь, порой, в традиционные антропологические классификации игр, выработанные учеными за большую половину XX века, и размывая грань между реальным и виртуальным пространствами. В связи с этим важно изучать новейшие технокультурные феномены, к которым относятся видеоигры, ставшие индустрией с рынком в сотни миллиардов долларов оборота.

Сейчас «исследования видеоигр» часто называются обобщенным англоязычным термином *game studies*. Это отдельная академическая отрасль, которой предшествовало появление двух основополагающих трудов, стоящих у истоков антропологии, то есть отрасли, изначально занимающейся изучением обычных, нецифровых игр. Это *Homo Ludens* Йозефа Хейзинги и «Игры и люди» Роже Кайуа. Именно с них становится возможным говорить об исследовании игр, и спортивных, и настольных, в общем – обычных.

Приблизиться к пониманию, чем обычные игры схожи с компьютерными и чем отличаются – цель данной работы. Это позволит уточнить место цифровых игр в общем ряду игр как таковых и в дальнейшем сконцентрироваться на наиболее значимых и актуальных вопросах изучения объекта. Задачами работы являются вычленение группы параметров, характерных для обычных игр и разработанных в основополагающих для антропологии трудах Хейзинги и Кайуа, а также попытка сравнения видеоигр с обычными играми, опираясь на классификации.

Игра привлекала великие умы с древности. Еще древнегреческий философ Платон в своем диалоге «Политик» обозначает игру как «пятый род» искусств, «которые выступают в качестве вспомогательных причин в жизни самого государства», называя, таким образом, «единым именем» (игра) «все то, что относится к искусствам украшения и живописи и что, пользуясь этим последним и музыкой, создает подражания, направленные исключительно к нашему удовольствию» [2, с. 55].

В XX веке интерес к феномену игры значительно возрос в связи с необходимостью анализа и оценки состояния культуры после Первой мировой войны. В 1938 году появляется краеугольный камень игровых теорий происхождения культуры – трактат нидерландского историка, философа и исследователя культуры Йохана Хейзинги (1872–1945) под названием *Homo Ludens*. Этот труд оказал огромное влияние на развитие культурологии и антропологии, а также на понимание роли игры в обществе и культуре.

Непреходящая ценность работы Йохана Хейзинги в том, что он определил основные признаки игры, ее важные родовые черты, делающие игру собственно игрой. В дальнейшем его последователи и оппоненты, получившие возможность уточнять границы, в которых реализуется игра, переносить их, спорить с исторически первой типологией, вносили уже свою научную лепту в людологию как общую теорию игры.

Итак, **первым основным признаком игры** нидерландский культуролог называет свободу [3, с. 13]. Вряд ли это утверждение можно признать противоречащим истине. Игровое поведение становится возможным благодаря свободному произволению играющего. Игра по принуждению – не игра. Сложно представить себе игрока, берущего в руки геймпад по недоброй воле или продолжающего играть по ошибке. Здесь уместно вспомнить сюжеты таких фильмов, как нашумевший сериал «Игра в кальмара» по сценарию Хван Дон Хека или «Бегущий человек» Пола Майкла Глейзера (по мотивам которого в 1989 году была выпущена видеоигра), а также «Королевская битва» режиссера Киндзи Фукасаку. Последний также повлиял на появление очень популярного видеоигрового жанра «баттл рояль» (battle royale), многопользовательской игры, когда остается только один победитель. Герои вышеназванных фильмов вынуждены принимать участие в жестоких состязаниях, наградой за победу в которых является жизнь. Но это не игра, а борьба за выживание, не удовлетворяющая общественной морали и вряд ли возможная в реальности.

С этим связан **второй**, по Хейзинге, **признак**, который также релевантен для видеоигр. «Игра не есть *обыденная* или *настоящая* жизнь. Это выход из такой жизни в преходящую сферу деятельности с ее собственным устремлением» [3, с. 13]. Если игрок имманентно не следует данному ограничению, то это можно считать патологией и утратой связи с реальностью, в результате чего становятся возможными общественные иррациональные страхи по поводу того, что видеоигры повышают уровень насилия и агрессии в обществе, хотя, как показывают недавние исследования, все не так однозначно [4]. Сложно себе представить, что здоровый человек, поиграв, например, в серию Grand Theft Auto, славящуюся анти-социальным содержанием игрового процесса, выйдет на улицу, чтобы угонять машины и нападать на людей.

«Замкнутость, отграниченность» – это **третий отличительный признак игры** [3 с. 14]. Каждая игра длится во времени и играется в определенном пространстве.

Пространственное ограничение стоит подчеркнуть, потому что последние технологические достижения по-особому разворачивают для субъекта игровое пространство, оно может быть уже не таким однозначным и жестко заданным, как во время написания «Человека играющего». Хейзинга словно предвидит этот процесс. «Всякая игра протекает в заранее обозначенном пространстве, материальном или мыслимом, преднамеренном или само собой разумеющимся» [3 с. 14]. Это значит, что фантазия и воображение способны создавать такое пространство. На этом строятся игры с переодеваниями (косплеи), театр, настольные игры, а также любая компьютерная игра. Соответственно, пространство игры может быть физическим, например, спортивная площадка или театральная сцена, или же оно может быть виртуальным, как в компьютерных играх. При этом каждая видеоигра более-менее интерактивна, но глубина погружения зависит от того, что делает видеоигру видеоигрой: от технических средств воспроизведения образа, а также интерфейса взаимодействия игры и геймера. Конечно, пропасть между человеком в природной среде и человеком у экрана монитора непреодолима, но попытки ее сокращения предпринимались и будут предприниматься.

Со времен зарождения видеоигр существовало равенство между миром игры и экранными границами, за которыми ничего не существовало (например, игра *Rac-man*), поле игры было неподвижным, персонажи с него никуда не перемещались. Впоследствии, с развитием гейм-дизайна и нарратологической составляющей игр, складываются миры со своей историей, а видеоигровые пространства стало возможным исследовать и даже «проживать» в них «жизнь», не пытаясь достичь конечной цели (которой можно считать «прохождение игры до финальных титров»), а просто взаимодействуя с окружением и неигровыми персонажами. К таким играм можно отнести серию *The Elder Scrolls* компании Bethesda, в которой, ради большего эффекта погружения и реализма, используется «вид от первого лица», что как бы сокращает дистанцию между игровым миром и игроком, увеличивая «эффект погружения». В общем, можно заметить, что развитие видеоигр идет с тем, как именно решаются виртуальные пространства и как геймер «смотрит» на них, ведь его взгляд ограничен тем, что игра ему показывает. Применительно к теории Хейзинги это означает, что и у обычной игры (например футбола), и видеоигры есть свои отграниченные пространства, но способы взаимодействия с ними разные. В видеоиграх пространство реализуется с помощью экрана и может быть предельно расширенным, например, за счет технологии AR (до-

полненной реальности). Например, в феноменально успешной игре *Pokemon Go* геймеру для того, чтобы поймать «карманных монстриков», надо выйти на улицу, в реальный мир, глядя на него через экран смартфона. На нем в определенном месте, до которого надо дойти физически, отрисовываются игровые персонажи. Таким образом, пространство виртуальное смешивается с реальным и приобретает новую форму, словно техногаллюцинация, создаваемая «машинной фантазией» и немислимая во времена голландского культуролога. Время в игре также существует лишь относительно игрока, который в любой момент может выйти из игры, сохранив свой прогресс, ставя тем самым внутриигровое время «на паузу». В мобильных проектах, где для игры надо тратить возобновляемые со временем ресурсы «мир» также будет ждать игрока, сигнализируя ему, что ресурсы восполнились и можно продолжать игру.

Следующие взаимосвязанные признаки игры, называемые Хейзингой, – это порядок, структурированность и эстетичность [3, с. 14]. В каждой игре есть свои правила и структура, которые обеспечивают предсказуемость, определяют ход и результат игры. Обычная игра (например спортивная) может быть источником эстетического удовольствия благодаря своей структуре, правилам и атмосфере. Визуальный дизайн видеоигры (как и некоторые театральные формы), в противовес утверждению Хейзинги, может строиться на антиэстетике, эксплуатировать эстетическую категорию «безобразного». Это свойственно играм польской студии разработчиков *Madmind studio*. И в *Agony* (2018), и в *Succubus* (2021) используемые образы способны вызвать отторжение своей боди-хоррор составляющей, являющейся основным элементом визуального ряда игры. Игра, и обычная (это больше касается спортивных игр и сценических представлений), и компьютерная, – это источник ритма и гармонии, в этом ее привлекательность. Существуют ритм-видеоигры, где, чтобы достичь прогресса, важно нажимать кнопки в определенном порядке, с задаваемым игрой темпом. Помимо тренировки спинномозговых рефлексов, что вполне можно отнести к киберспортивному качеству, такие игры могут вызвать наслаждение ритмизированным действием и удовольствием от создания без запинки длинных цепочек комбинаций. На этой же механике ритмичности основаны комбо-связки ударов в файтингах, играх, представляющих поединок лицом к лицу на ограниченных аренах.

Среди характеристик игры также называется «напряжение» [3, с. 14]. Любая игра сопровождается чувством напряжения, подъема и заканчивается, когда напряжение спадает. На этом также основано чувство физиологического удовольствия ряда «напряжение – расслабление».

Напряжение создает динамику игрового процесса. Игроки стремятся преодолеть препятствия и достичь цели, что вызывает у них чувство напряжения. Когда цель достигнута, напряжение спадает, и игроки испытывают удовлетворение от игры. Это делает игру увлекательной и интересной для участников. Участники игры могут составляться в игровое сообщество и создавать свои клубы. Это свойственно спортивным, настольным, азартным играм, также характерно и для киберспортсменов разных стран.

Следующей базовой работой культурологической игровой теории, приведшей к развитию людологии, становится труд французского философа, антрополога, социолога Роже Кайуа под названием «Игры и люди» (1958). Уже в первой главе он начинает полемику с Хейзингой, замечая, что последний, блестяще справившись с определением «животворного игрового начала, которое заложено в основных проявлениях любой культуры» [1, с. 25], как само собой разумеющееся, пренебрег классификацией и описанием самих игр. Переходя к такой классификации, Кайуа также определяет главные черты игры, во многом совпадающие с определениями Хейзинги. Игра по Роже Кайуа, это деятельность [1, с. 34]:

- *свободная*, радостно-влекущая по природе. Это ее фундаментальное качество. Понятие игры как необходимого человеку праздника разовьет позже Ойген Финк в своей работе «Основные феномены человеческого бытия». К этой же характеристике игры примыкает эскапистская направленность, в большей или меньшей степени свойственная любой игровой деятельности по определению (игра не есть «обыденная или настоящая жизнь»). В азартных и видеоиграх это выражено в наиболее отчетливой форме;

- *обособленная*, то есть ограниченная во времени и пространстве. Совпадая в этой характеристике с Хезингой, Кайуа приводит очень интересный пример из мира животных: два диких павлина сражаются друг с другом, но «никогда не преследуют друг друга и не борются вне площадки, отведенной для турнира [1, с. 43]. Подобное поведение характерно для спортивных и киберспортивных состязаний;

- *с неопределенным исходом*, поскольку всегда подразумевается свободная инициатива игрока. Это, видимо, более характерно для детских или импровизированных игр, тогда как в спортивных и видеоиграх исход известен. Это или выигрыш, или проигрыш. Для видеоигр возможен третий вариант – недоигранность (по аналогии с недочитанной книгой или недосмотренным фильмом), нарратив не доведен до завершения. Неопределенный исход может реализовываться в видеоиграх с помощью так на-

зываемого эмерджентного нарратива или эмерджентного геймплея, когда механики игры складываются в непредвиденные и незапланированные ситуации, которые могут случиться, но могут и не случиться, будучи пропущены или не обнаружены игроком. Это особенно характерно для онлайн-игр;

- *непроизводительная*, неутилитарная и не создающая ничего нового. Эта характеристика касается обычных игр. Существуют видеоигры (Eyewire, Foldit, Play to Cure: Genes in space, Reverse The Odds и другие), которые с помощью игроков помогают ученым, например, бороться с раком или выравнивать последовательности ДНК. Подобные игры сходны с процессами геймификации, то есть введению принципов и механик видеоигр в неигровые задачи. Геймификацию тоже можно рассматривать как область людологического интереса;

- *регулярная*, подчиняющаяся своему «законодательству», единственно значимому только на время игры;

- *фиктивная*, то, что Хеизинга называл «инобытием и тайной». «Человек играющий» всегда понимает разницу между игрой и обычной жизнью, иначе это не игра, а патология.

Классифицируя игры, Кайуа задает своеобразную координатную сетку, где на оси абсцисс на противоположных полюсах находятся два понятия, выделяемые по способу организации игрового процесса. На одном полюсе Paidia как наиболее бесконтрольный, свободный в самовыражении игрока и экспериментах тип с почти не контролируемой фантазией, игры-импровизации (например, детская игра «догоняшки»). На противоположной полюсе Ludus, игры с очень жесткими правилами, не меняющимися, порой, веками (например, шахматы). Хотя это и кажется очевидным, такое разграничение точно не лишнее, поскольку во многих языках эти понятия объединены одним словом (например, «игра», jeu, spiel), в то время как в английском языке частично сохраняется разделение на game и play. Видеоигры относятся, конечно, к Людусу, хотя правила, порой, в результате незапланированных действий игрока ломаются и это порождает необычные ситуации, позволяющие геймерам играть уже по своим правилам. На этих поломках основаны техники скоростного прохождения игр, «спидранов».

Роже Кайуа предложил удобную жанровую классификацию игр, основанную на ключевой цели или особенности игрового опыта. Он выделил четыре варианта игр:

1) соревновательные игры, или «агон» (agon от греч. «борьба, состязание») – игры, в которых участники соревнуются друг с другом за побе-

ду. В них есть только один победитель и все участники начинают с равными шансами на успех. Примерами агона могут служить лыжный спорт, фехтовальный поединок или хоккейный матч. Среди видеоигр – «баттл-рояли» и «файтинги», аналоги обычных спортивных игр;

2) азартные игры, основанные на случайности, или «алеа» (alea от лат. «жребий, случайность») – игры, исход которых зависит от случая или удачи. Противник в них не столько живой игрок, сколько случайность, или судьба, или компьютерный генератор случайных чисел, если речь идет о виртуальных казино. Примерами могут служить лотереи, ставки на состязания, рулетка, кости и их виртуальные аналоги;

3) ролевые/подражательные игры, или «мимикри» (mimicry от греч. «подражание») – игры, где участники играют определенные роли и подражают действиям других людей или персонажей. Это иллюзия реальности. Цель этих игр – создать образ, в который можно поверить. В эту категорию входят любые костюмированные игры от театра до косплея, а также видеоигры жанра RPG;

4) захватывающие игры-опыт, или «илинкс» (от греч. linx «головокружение») – самая неоднозначная категория. Это игры, которые вызывают у участников ощущение головокружения, потери ориентации или изменения сознания. Цель таких игр – сознательно нарушить стабильность восприятия реальности. К этому классу игр Кайуа относит игры вроде волчка, скоростную езду, скольжение, американские горки, а также VR- и AR-игры.

Таким образом, применив разработанные Хейзингой и Кайуа характеристики и классификации к видеоиграм разных жанров, можно сделать вывод, что генетические, родовые особенности игр обычных и игр электронных в целом сохраняются. К таким обоюдным особенностям относятся: добровольное участие игроков в процессе игры, разделение игры и реальной жизни, особенные время и пространство, система правил. Это не удивительно, если принять во внимание, как в целом эволюционировала игра: сначала возникает ее «физическая» форма (например, футбол), затем механическая или «настольная» (настольный футбол и механические аппараты в специальных залах), затем уже электронный аналог, который становится доступным с развитием технологий. Именно технологии, то есть вычислительная аппаратная мощь, экран как средство визуализации и репрезентации видеоигровых миров и интерфейс как средство взаимодействия игрока и машины, определяют различия между видеоиграми и обычными играми. Среди них ключевыми являются специфически реа-

лизуемые пространственно-временные параметры, а также возможность геймифицировать неигровые сферы деятельности, например симуляторы вождения, применяемые в автошколах или тренажеры иных сфер деятельности, так называемые «серьезные игры» (serious games). Жанровая классификация игр Кайуа в отношении видеоигр выглядит несколько недостаточной. Как по ней классифицировать, например, градостроительные симуляторы типа SimCity? С одной стороны, в них важен элемент случайности, свойственный alea. Это генерируемые компьютером стихийные бедствия и другие непредвиденные случаи. С другой стороны, раз игрок будто оказывается в виртуальной роли градоначальника, считать ли это mimisru? В целом, учитывая подобные нюансы, а также сходства и различия между обычными и цифровыми играми, можно сделать вывод, что видеоигры вполне открыты к изучению в рамках «большой теории игр», у истоков которой стояли Хейзинга и Кайуа, считающиеся сегодня «прадедами» людологической области знания.

### Литература

1. Кайуа Р. Игры и люди. – М.: Издательство АСТ, 2022. – 288 с.
2. Платон. Сочинения: в 4 т. Т. 3., ч. 2. Политик. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2007. – 731 с.
3. Хейзинга Й. Homo Ludens. Человек играющий. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2001. – 400 с.
4. Психологи увидели пользу в видеоиграх с насилием [Электронный ресурс] // Naked science: портал. – URL: <https://naked-science.ru/article/psy/polzu-v-videoigrah-s-nasi> (дата обращения: 11.10.2024).

УДК 77.04

### СОВРЕМЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

*Бабикова Виктория Владимировна*, доцент кафедры дизайна и художественного образования, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ). E-mail: viki\_104@mail.ru

В статье рассмотрено влияние современной фотографии на художественное пространство. История развития фотографии насыщена значи-

тельным количеством технологических открытий. Технологический прогресс привел к появлению новых камер и улучшению качества снимков. Развитие графических редакторов дало возможность обработки изображений, а с помощью социальных сетей, где происходит демонстрация фотоискусства, фотография стала популярной и общедоступной. Значительное влияние фотография оказывает на культуру и общество, задавая новые тренды и веяния в современном мире. Рассмотрены несколько ключевых направлений и тенденций, связанных с фотографией в современном искусстве. Внимание уделяется нейросетям и новым технологиям, которые раскрыли новый потенциал фотоискусства. В статье подчеркивается, что фотография не только фиксирует реальность, но и формирует новые смыслы, а также является инструментом для диалога между фотографом и зрителем.

**Ключевые слова:** современная фотография, художественное пространство, концептуальное искусство, мультимедийность.

## CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY IN ART SPACE

*Babikova Viktoriya Vladimirovna*, Associate Professor, Department of Design and Art Education, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: viki\_104@mail.ru

The article examines the influence of modern photography on the artistic space. The history of photography is full of significant number of technological discoveries. Technological progress has led to the emergence of new cameras and improved image quality. The development of graphic editors has made it possible to process images, and with the help of social networks, where photo art is demonstrated, photography has become popular and accessible to everyone. Photography has a significant impact on culture and society, setting new trends and tendencies in the modern world. Several key areas and tendencies related to photography in contemporary art are considered. Attention is paid to neural networks and new technologies that have revealed the new potential of photo art. The article emphasizes that photography not only captures reality, but also creates new meanings and also becomes a tool for dialogue between the photographer and the viewer.

**Keywords:** contemporary photography, artistic space, conceptual art, multimedia.

Современная фотография в художественном пространстве вызывает множество обсуждений и разногласий со стороны критиков, искусствоведов и зрителей. Ведь на сегодняшний день фотография занимает важное место и активно влияет на различные аспекты искусства, культуры и общества. Благодаря возможностям цифровых технологий, работа в сфере фотоискусства стала еще более многогранна. Фотография несет в себе не только изображение, передающее эмоции и запечатлевающее мир вокруг, но также она открыла большой простор для социальных, художественных, творческих экспериментов в искусстве [1, с. 58].

Фотография, как искусство и наука, прошла огромный путь с момента ее появления. Первая зафиксированная фотография, исследования различных методов, развития фототехники, появление фотожурналистики, переход на цифровые технологии и выход в массовую доступность – все это важные и яркие этапы перехода фотографии в современный мир. История фотографии является отражением социальных и технологических изменений, которые продолжают влиять на ее развитие в современном мире. В настоящее время с повышением качества камер, доступных рядовому потребителю, появилось больше возможностей работать с фотографией, и это привлекло людей с разным уровнем знаний и умений прикоснуться к фотоискусству. Социальные сети, где каждый пользователь может поделиться своим фото, вывело фотографию на широкую аудиторию. Она стала мощным средством массовой информации, нашла применение в науке и технике, используется в дизайне, рекламе и в других отраслях. Каждое новое технологическое открытие ведет за собой новые веяния в фотографии. Даже в 1851 году, когда в Лондоне в знаменитом Хрустальном дворце Джон Эдвин Майалл представил изображения королевской семьи, размеры которых представляли собой визитные карточки. Сообщество фотографов понимало, что это новое проявление фотографии в художественном пространстве и вдохновилось на создание новых направлений в фотографии.

Совершенствование технологий дало возможность выйти на новый уровень обработки фотографии. Развитие графических редакторов с новыми методами обработки изображений, доступной базой и возможностью применения различных фильтров позволяет создавать уникальные выразительные изображения. Одно из последних нововведений в современный мир и в фотоискусство в том числе внесли нейросети. Многие фотографы с настороженностью относятся к нейросетям, опасаясь, что фотоискусство из-за них уйдет на второй план и не будет творческого

процесса, но другая часть фотографического сообщества уже использует нейросети для создания новых интересных кадров. Использование нейросетей в фотографии не только упрощает процесс, но и открывает новые горизонты для творчества, позволяя фотографам экспериментировать со стилем, соединяя разные художественные направления. Нейросеть может улучшать качество изображения, увеличивать фотографию без потери качества, подавлять шумы, восстанавливать поврежденные участки и повышать резкость, что дает возможность восстанавливать фотографии прошлого столетия. Фотографам часто необходимо вырезать фон или удалить ненужный объект из кадра, с этим тоже за небольшой промежуток времени справляются нейросети. Создание новых изображений на основе текстовых описаний помогает фотохудожникам воплощать свои идеи в творческих работах. Совместный проект искусственного интеллекта и итальянского фотографа Давида Монтелеоне показал, что с нейросетями возникает объединение, а не соперничество. Возможность создавать фотографии «отдаленные от времени, пространства и любого контекста» – это новый уровень в фотоискусстве.

Специальные камеры и аксессуары позволяют делать фотосъемку на 360 градусов. Такие изображения можно использовать в виртуальной реальности и в интерактивных приложениях. С появлением дронов развился жанр аэрофотографии «взгляд на землю с высоты птичьего полета», открыв возможности для пейзажной и архитектурной фотографии. Развитие 3D-фотографии позволяет создавать трехмерные модели объектов, используя несколько фотографий с разных ракурсов. Смартфоны и цифровые камеры стали поддерживать функцию панорамной фотографии, что позволяет охватывать большие углы обзора и создавать эффект присутствия зрителя. Все эти новшества можно использовать в дополненной и виртуальной реальности.

Фотография охватывает множество жанров и стилей от документальной до экспериментальной. В современном мире жанры не остаются статичными. Они развиваются и видоизменяются под влиянием технологического прогресса, художественных тенденций и социальных изменений [7, с. 94]. Один из жанров, который не так давно появился, но стал уже неотъемлемой частью фотоискусства – это мобильная фотография. Она становится все более популярной благодаря развитию смартфонов с мощной камерой. Особенностью мобильной фотографии стала доступность, она позволяет снимать в любое время и в любом месте, без необходимости носить с собой огромное оборудование. Помимо этого, мобильная фо-

тография развивает креативность, так как она требует от фотографа принимать решение моментально. Мобильная фотография открывает новые горизонты для творчества, находит своего зрителя и плотно закрепляется в искусстве.

Фотоискусство не только отражает современный мир и дает возможность запечатлеть и запомнить его, но и активно формирует его. Одни из ключевых направлений и тенденций в художественном пространстве, в которых значимую роль сыграло развитие фотоискусства:

### **1. Концептуальное искусство.**

Американский художник Сол Левитт, один из главных представителей концептуального искусства, выпустил манифест под названием «Параграфы концептуального искусства», в котором был сформулирован главный принцип этого искусства. «Идея, или концепт, является самым важным аспектом работы», а сама «идея становится машиной, которая создает искусство». В этом жанре авторы стремятся передать сообщение, вызвать эмоции у зрителя, заставляя его задуматься о более важных глубоких смыслах. Рассказать о своей идее помогают визуальные средства, и фотография занимает здесь важное место. В этом направлении нет правил и ограничений. Это может быть как проект с большим количеством кадров, так и коллаж, Digital art или черно-белое фото. В концептуальной фотографии часто отражаются социальные и политические события в мире, поднимаются важные вопросы в обществе. Работы данного жанра сложно объединить по каким-либо визуальным признакам, но в них есть креативность, символизм и часто прослеживается интерактивность. Фотография в концептуальном искусстве может выступать как основа произведения, как средство запечатления действительности или как неотъемлемая часть действия [2, с. 35]. Например, перформанс «Поющие скульпторы» в 1970 году от художественного дуэта «Гилберт и Джордж» стал доступен современной публике только благодаря фотографии, потому что один из фотографов случайно запечатлел их выступление. И если в данном примере это средство, то такие художники, как Анна Мендьета и Брюс Науман, в своих перформансах считали фотографию обязательной частью действия.

### **2. Документальная фотография и фотожурналистика.**

Современные фотохудожники продолжают развивать документальную фотографию для поднятия актуальных социальных и политических вопросов. Цифровая фотография произвела революцию в подходах к документальной фотографии, изменив многие аспекты создания, распро-

странения и восприятия визуального контента. К ключевому изменению относится упрощение процесса, в который входит мгновенный просмотр, получившегося материала. Новые технологии дают фотографам возможность расширить свои границы, например, использовать дроны для съемки с высоты птичьего полета или работать с длинной выдержкой для передачи ощущения времени [3, с. 70]. Доступ к графическим редакторам и мобильным программам сократил процесс обработки кадров. Своевременная публикация контента дает возможность рассказать о важном «здесь и сейчас», что позволяет людям быть не только зрителями, но и участниками социальных процессов. В фотожурналистике фотографы стали взаимодействовать напрямую со своей аудиторией, что дало больше понимания об ожиданиях и предпочтениях публики.

### **3. Мультимедийность.**

Фотография часто стала сочетаться с другими видами искусства, такими как инсталляция, видео и перформансы. Выполнение комплексных визуальных работ вызывает неподдельный интерес у зрителей. Сочетание изображений с видеоматериалами, звуком и текстом дает возможность создавать «мосты», которые могут погружать в инсталляцию и рассказывать о ней с разных ракурсов. Кадр может моментально передать любую эмоцию или мысль, что отличает фотографию от многих искусств. В VR- и AR-проектах цифровая фотография используется для создания новых способов взаимодействия с данным искусством. Привлечение большого количества зрителей к созданию виртуальных галерей и интерактивных выставок с использованием эффектных визуальных эффектов значительно увеличивает их число [6, с. 21].

### **4. Персональные проекты.**

Важную позицию в художественном пространстве занимает создание и реализация собственных проектов, где важна творческая интерпретация различных тем. Фотография – это не только способ для самовыражения, но и возможность поделиться своим опытом, знаниями и идеями с другими людьми. Фотограф выражает свою личность и видение через искусство. Фотография может использоваться для документирования достижений и личностного роста автора проекта. Например, дневник путешествий или фотодневник, где каждый день сопровождается фотографией или серией кадров, дает возможность сохранить воспоминания о людях, местах и событиях. Например, «Ежедневный отчет» – фотопроект Франка Хорвата о последнем годе тысячелетия, где автор весь 1999 год делала фото каждый день. Этот проект получился не только о фотографе, но по-

казал миру, что можно увидеть прекрасное даже в самом обычном дне, что необходимо приглядываться к мелочам и видеть в них красивое. Также фотопроекты могут служить инструментом исследования и анализа как самого автора, так и тем, связанных с идентичностью, культурой, природой или обществом. Например, фотограф Натальи Кондратенко исследовала внутреннюю свободу и методы сопротивления в современном мире через свой фотопроект «По ту сторону», в котором она создала серию натюрмортов о поиске внутренней свободы. Портфолио также относится к персональным проектам, демонстрируя достижения и навыки, необходимо для продвижения автора в таких сферах, как дизайн, искусство или журналистика. Создание новых форм самовыражения, доступность технологий, синергия с другими медиа – все это дает огромный простор для развития и продвижения персональных проектов в массы [5, с. 39].

Фотография в современном художественном пространстве продолжает развиваться, открывать новые возможности самовыражения автора и новые точки соприкосновения с его аудиторией. Она представляет собой широкий спектр направлений и стилей, в которых сочетаются традиции и новшества. Использование цифровых технологий и социальных сетей предоставляет авторам мощный инструмент для коммуникации и освещения актуальных тем в мире. Современная фотография играет важную роль в художественном пространстве, способствуя развитию визуальной культуры, она задает новые визуальные тренды, влияя на моду, дизайн и даже образ жизни.

### Литература

1. Гибсон Дж. Дж. Восприятие визуального мира. – Бостон: Хоутон Миффлин, 1950.
2. Ермолова А. А. Художественная фотография как форма эстетической коммуникации // Культура: теория и практика. – 2017. – № 4 (19). – С. 31–40.
3. Ковалева О. М. Развитие визуализации в дизайн-образовании в современных условиях // Современные тенденции изобразительного, декоративного прикладного искусств и дизайна. – 2021. – № 1. – С. 69–71.
4. Морозов С. Творческая фотография. – М.: Планета, 1989. – 413 с.
5. Панченко О. В. Визуальные тенденции в графическом дизайне // Современные тенденции изобразительного, декоративного прикладного искусств и дизайна. – 2021. – № 1. – С. 37–41. – EDN SSMRXN.

6. Семенов О. Г. Дизайн орнамента. Традиции и инновации // Современные тенденции компьютерного проектирования орнамента: сб. мат-лов Всерос. круглого стола с междунар. участием, Москва, 25 октября 2023 года. – М.: ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2023. – С. 18–22.
7. Сонтаг Сьюзен. О фотографии / пер с англ. В. Гольшева. – М.: Ад-Маргинем Пресс, 2013.

УДК 377.5/372.8

## **ИННОВАЦИОННЫЕ МЕТОДЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ФОТОГРАФИИ, НАПРАВЛЕННЫЕ НА РАСКРЫТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА СТУДЕНТОВ ПЕРВОГО КУРСА НАПРАВЛЕНИЯ «ТЕХНИКА И ИСКУССТВО ФОТОГРАФИИ»**

*Неверовская Наталья Викторовна*, преподаватель, Кузбасский техникум архитектуры, геодезии и строительства (г. Кемерово, РФ).  
E-mail: natasha\_belch@mail.ru

В данной статье рассматриваются инновационные методы обучения, направленные на развитие креативности и критического мышления у студентов-первокурсников, изучающих фотографию. Вместо того, чтобы полагаться на традиционные подходы, которые фокусируются исключительно на технических навыках, преподаватели могут создать привлекательную и стимулирующую учебную среду, позволяющую студентам исследовать свои собственные художественные видения. Проанализированы конкретные инновационные методы, такие как проектное обучение, совместная работа, обучение на основе опыта, цифровое рассказывание историй и интеграция методик развития критического мышления с изучением истории искусства. Данные методы направлены на то, чтобы предоставить студентам возможность экспериментировать, самовыражаться и глубже понимать исторические и культурные контексты в области фотографии.

**Ключевые слова:** инновационные методы обучения, обучение фотографии, креативность, критическое мышление, проектное обучение, техника фотографии, студенты первого курса.

## INNOVATIVE METHODS OF TEACHING DISCIPLINE “PHOTOGRAPHY” AIMED AT UNLOCKING CREATIVE POTENTIAL OF THE FIRST-YEAR STUDENTS, DIRECTION OF TRAINING “PHOTOGRAPHY TECHNIQUE AND ART”

*Neverovskaya Natalya Viktorovna*, Teacher, Kuzbass College of Architecture, Geodesy and Construction (Kemerovo, Russian Federation).  
Email: natasha\_belch@mail.ru

The article discusses innovative teaching methods aimed at developing creativity and critical thinking among first-year students studying photography. Rather than relying on traditional approaches that focus solely on technical skills, teachers can create an engaging and stimulating learning environment that allows students to explore their own artistic visions. Specific innovative methods such as project-based learning, collaboration, experiential learning, digital storytelling, and the integration of critical thinking with art history are analyzed. These methods are aimed at providing students with the opportunity to experiment, express themselves and gain a deeper understanding of historical and cultural contexts in the field of photography.

**Keywords:** innovative teaching methods, photography training, creativity, critical thinking, project training, photography technique, first-year students.

Фотография как дисциплина, в которой технические навыки органично сочетаются с художественным самовыражением, ставит перед первокурсниками уникальные задачи. В то время как традиционные методы обучения часто фокусируются на технических аспектах, таких как экспозиция, композиция и работа с камерой, растет понимание необходимости развития креативности и критического мышления. В данной статье рассматриваются инновационные методы обучения, призванные раскрыть творческий потенциал студентов-первокурсников, изучающих фотографию, тем самым обогатив их учебный опыт и подготовив к успешной карьере в этой области.

Традиционные методы обучения фотографии часто в значительной степени основаны на лекциях, демонстрациях и заданиях, в которых приоритет отдается техническому мастерству [4]. Данные подходы необходимы для создания прочного фундамента в фотографии, они непреднамеренно подавляют творческие способности и ограничивают возможности студентов в реализации их уникального художественного видения. Для

того чтобы устранить эти ограничения, преподаватели должны применять инновационные подходы, поощряющие эксперименты, самовыражение и критическое отношение к среде.

Основные ограничения традиционных методов обучения:

1. Чрезмерное внимание к техническим навыкам. Традиционные методы часто фокусируются на обучении техническим аспектам фотографии, таким как экспозиция, композиция и работа с камерой [2]. Хотя эти навыки важны, чрезмерное внимание к ним может помешать студентам экспериментировать и развивать свой собственный художественный стиль.

2. Недостаточный акцент на креативности. Традиционные методы обучения могут не способствовать развитию творческого мышления и навыков решения проблем, что ограничивает способность учащихся видеть не только технические аспекты фотографии, но и создавать значимые и оригинальные работы [1].

3. Универсальный подход. При традиционных методах обучения часто используется стандартизированная учебная программа, которая может не соответствовать разнообразным потребностям и интересам всех учащихся. Это может привести к отсутствию вовлеченности и мотивации у некоторых учащихся.

4. Ограниченные возможности для экспериментов. Традиционные методы не предоставляют учащимся достаточных возможностей для экспериментов с различными техниками и стилями фотографии, мешая им развить уникальный художественный вкус.

5. Подход, ориентированный на учителя. Традиционные методы обучения часто основаны на подходе, ориентированном на учителя, при котором учитель является основным источником знаний. Это ограничивает вовлеченность и участие учащихся и не подготовит их должным образом к совместной и независимой работе в профессиональной фотографии.

Преодолеть указанные ограничения помогают обучение на основе проектов, совместное обучение, практическое обучение и акцент на цифровом рассказывании историй. Внедряя эти методы в обучение, преподаватели способствуют развитию творческого потенциала студентов-первокурсников, изучающих фотографию, и их становлению как всесторонне развитых фотографов.

Выходя за рамки традиционных подходов и применяя инновационные методы обучения, преподаватели могут создать стимулирующую и увлекательную учебную среду, способствующую творчеству, самовыражению и увлечению фотографией на протяжении всей жизни [1; 3].

Проектное обучение – динамичный и увлекательный процесс. Работа над открытыми проектами, соответствующими интересам учащихся, развивает у них чувство сопричастности и мотивации. Эти проекты могут варьироваться от документирования местных сообществ до создания личных историй с помощью фотографии. Благодаря проектному обучению студенты развивают навыки решения проблем, критическое мышление, у них возникает более глубокое понимание роли фотографии в обществе.

Обучение, основанное на проектах, может помочь студентам связать свои занятия фотографией с реальными приложениями, такими как документирование социальных проблем, создание маркетинговых кампаний или участие в творческом сотрудничестве. Используя элементы из других дисциплин, таких как социология, история или экология, преподаватели могут побудить студентов исследовать более широкий контекст своих фотографических работ и развить междисциплинарную перспективу.

Совместные учебные мероприятия способствуют командной работе, взаимному обучению и обмену идеями. Учащиеся могут работать вместе над групповыми проектами, участвовать в фотосессиях или в обсуждении критических замечаний [5]. Такой совместный опыт не только развивает технические навыки, но и создает благоприятную инклюзивную среду обучения. Совместное обучение предполагает знакомство студентов с различными точками зрения и подходами к фотографии, помогая им расширить свои творческие горизонты. Совместная работа над групповыми проектами также может предоставить студентам ценные возможности для налаживания контактов, которые могут принести пользу их будущей карьере.

Практическое обучение включает в себя практические занятия, которые позволяют студентам применять теоретические знания в реальных ситуациях. Сюда же входят экскурсии по музеям, фотовыставкам или местным сообществам. Погружая студентов в различные фотографические контексты, преподаватели могут расширить их кругозор и вдохновить на поиски новых творческих путей и направлений. Экскурсии по музеям и художественным галереям могут познакомить студентов с широким спектром фотографических стилей и традиций, помогая им развить более осознанное и тонкое понимание среды. Возможности для практического обучения также могут способствовать развитию чувства социальной ответственности и побуждать студентов использовать свои фотографические навыки для оказания положительного влияния на свои сообщества.

Цифровой сторителлинг сочетает фотографию с другими медиа, такими как видео, аудио и текст, для создания захватывающих сюжетов [6]. Поощряя студентов изучать возможности цифрового сторителлинга, преподаватели могут помочь им получить более полное представление о роли фотографии в современной культуре. Цифровое рассказывание историй может помочь студентам развить навыки мультимодальной коммуникации, которые необходимы для успеха в современную цифровую эпоху.

Включение истории искусства в учебную программу по фотографии может углубить понимание студентами той или иной культурной среды и ее исторического контекста. Анализируя работы известных фотографов и демонстрируя широкое культурное и социальное значение фотографии, преподаватели могут стимулировать развитие собственных взглядов, профессионального чутья и художественного голоса студентов.

Изучение истории фотографии может помочь студентам понять, как развивалась эта среда с течением времени и какие культурные и социальные факторы влияли на нее. Анализируя работы других фотографов, студенты могут развить свои навыки критического мышления и научиться более объективно оценивать свои собственные работы.

Инновационные педагогические подходы необходимы для развития творческого потенциала студентов-первокурсников, изучающих фотографию. Отходя от традиционных методик и применяя проектное обучение, совместное обучение, обучение на основе опыта, цифровое рассказывание историй и методики развития критического мышления, преподаватели создают стимулирующую и увлекательную учебную среду, способствующую творчеству, самовыражению и пожизненной преданности фотографии. С помощью инновационных методов студенты развивают необходимые навыки и знания, чтобы стать успешными фотографами и внести значимый вклад в сферу фотографии и искусства. Предоставляя студентам инструменты для формирования их уникального художественного видения и критического отношения к среде, преподаватели помогают им стать не только технически опытными фотографами, но и творческими личностями, способными формировать будущее отрасли. Такие инновационные педагогические подходы имеют решающее значение для воспитания следующего поколения фотографов, которые смогут раздвинуть границы медиа и внести свой вклад в непрерывную эволюцию фотографии как вида искусства и мощного инструмента коммуникации и самовыражения.

## Литература

1. Дунаева О. Н., Полякова С. В. Интерактивные методы и инновационные технологии преподавания юридических дисциплин в высшей школе // Наука XXI века: сб. мат-лов 1-й Всерос. науч.-практ. конф. студентов и молодых ученых, Челябинск, 01 июня 2022 года / Министерство науки и высшего образования Российской Федерации; Южно-Уральский государственный университет, Институт открытого и дистанционного образования. – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2022. – С. 59–66.
2. Инновационные методы преподавания естественно-научных дисциплин в современном вузе / К. Г. Алиева, П. М. Даниялова, А. М. Магомедов [и др.] // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. – 2021. – № 1. – С. 38–40. – DOI 10.37882/2223-2982.2021.01.01.
3. Никитин П. В. Обучение с подкреплением: инновационные методы и формы в преподавании // Методы и технологии обучения в вузе в условиях цифровой трансформации образования: сб. ст. по мат-лам Всерос. (с междунар. участием) науч.-метод. конф., Пермь, 18–19 мая 2023 года. – Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2023. – С. 172–176.
4. Саплина Е. В. Инновационные методы преподавания истории в современном вузе // Исторический бюллетень. – 2023. – Т. 6, № 3. – С. 113–118.
5. Федорова О. В., Федоров С. В. Сильные и слабые стороны внедрения инновационных методов в преподавании медицинских наук // Менеджмент в здравоохранении: вызовы и риски XXI века: сб. мат-лов VII Междунар. науч.-практ. конф., Волгоград, 17–18 ноября 2022 года. – Волгоград: Волгоградский государственный медицинский университет, 2023. – С. 167–168.
6. Turlanova S. D. Innovative methods of self-study process in teaching students // Pedagogical Science. – 2021. – No. 2(107). – P. 27–28.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Раздел 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

*К статье Корневой В. А.*

#### **ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ В АБСТРАКТНОМ ТВОРЧЕСТВЕ С. М. ОДИНЦОВА**



*Рисунок 1. Многофигурная композиция*



*Рисунок 2. Композиция в теплых тонах*



*Рисунок 3. Обнаженная*



*Рисунок 4. Образ девушки в профиль*



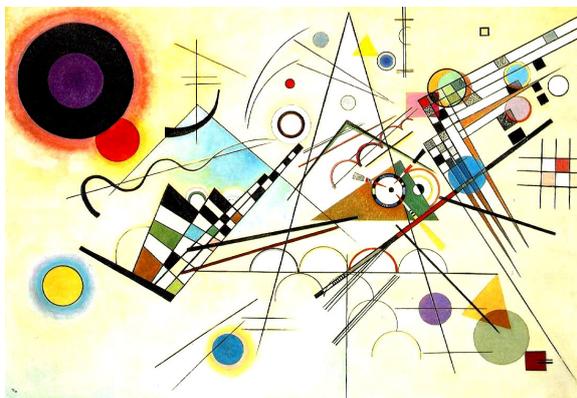
*Рисунок 5. Экспрессия женского образа*



*Рисунок 6. Образ Евы*

*К статье Лебедевой А. В., Дрозда А. Н.*

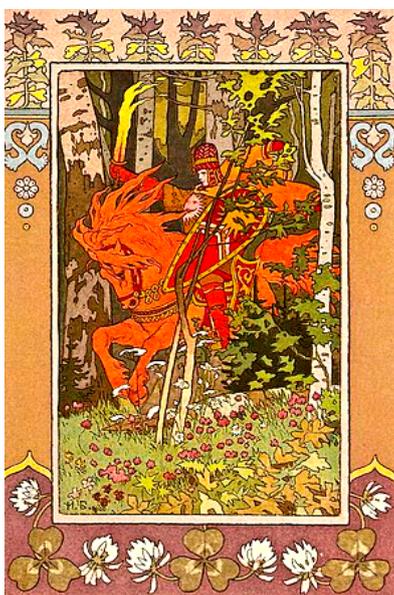
**СТИЛИЗАЦИЯ В СИНТЕЗЕ НАТУРНОГО И ДЕКОРАТИВНОГО  
ИЗОБРАЖЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ОБРАЗА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**



*Рисунок 1. В. Кандинский.  
Композиция VIII, 1923*



*Рисунок 2. Сальвадор Дали.  
Постоянство памяти, 1931*



*Рисунок 3. И. Я. Билибин.  
Красный всадник, 1899*



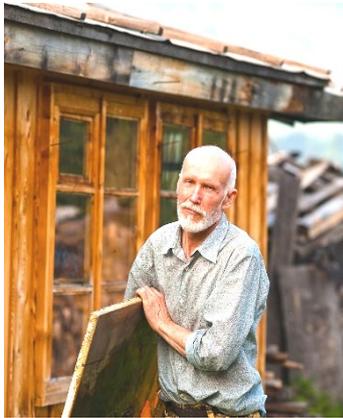
*Рисунок 4. Пабло Пикассо.  
Авиньонские девицы, 1907*

*К статье Сериковой Т. Ю.*

**ВЗАИМОСВЯЗЬ НАУКИ И ИСКУССТВА**

**В ТВОРЧЕСТВЕ СИБИРСКИХ ХУДОЖНИКОВ-НЕОАРХАИКОВ**

**В. Ф. КАПЕЛЬКО И Н. И. РЫБАКОВА**



*Рисунок 1. Художник  
Николай Рыбаков  
во дворе своего дома.  
Поселок Сарала.  
Хакасия. 2013*



*Рисунок 2. Н. И. Рыбаков.  
Возвращение осенней  
бабочки  
(1991. Оргалит, тем., м. 73x73)  
ГУК «Забайкальский краевой  
художественный музей»*



*Рисунок 3. Н. И. Рыбаков.  
Без названия  
(Земное и небесное)  
(2007. Х., м. 130x100).  
БУК Омской области  
«Омский областной музей  
изобразительных искусств  
имени М. А. Врубеля»*



*Рисунок 4.  
Н. И. Рыбаков.  
Оруженосец II.  
(2000. Х.,  
акрил. 85x65).  
ОГАУК «Томский  
областной  
художественный  
музей»*



*Рисунок 5. Н. И. Рыбаков.  
Единоверцы с ношей  
(2012. Х., м. 120x155).  
ГАУК «Музей  
изобразительных  
искусств Кузбасса»*



*Рисунок 6. Н. И. Рыбаков.  
Три чаши (2019. Х., м.  
130x150). ГАУК «Музей  
изобразительных  
искусств Кузбасса»*



Рисунок 7.  
Н. И. Рыбаков.  
*Граница местности*  
(1994. Х., м. 120x100).  
КГБУК «Красноярский  
художественный музей  
имени  
В. И. Сурикова»



Рисунок 8. Н. И. Рыбаков.  
*Чай на Енисее* (2023. Х., м. 130x200).  
КГБУК «Государственный  
художественный музей  
Алтайского края»



Рисунок 9.  
Н. И. Рыбаков.  
*Благоденствия луны.*  
(2011. Медь, эмаль,  
дерево. 50,5x43,3).  
Частное собрание



Рисунок 10. В. Ф. Капелько  
за работой по копированию  
петроглифов.  
1970-е годы



Рисунок 11. В. Ф. Капелько.  
*Кони скачут с курганских кам-  
ней* (1976. Х., м. 69,5x76).  
МБУК «Минусинский регио-  
нальный краеведческий музей  
им. Н. М. Мартыанова»

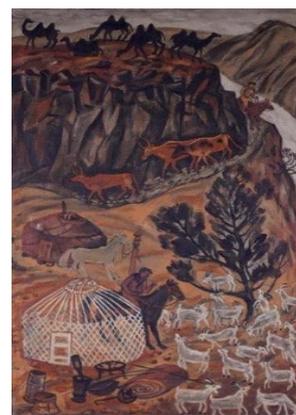


Рисунок 12.  
В. Ф. Капелько.  
*Мирное утро  
на дороге  
Чингизхана в Туве*  
(1975–1977. Х.,  
мин. краски. 150x86).  
ОГАУК  
«Томский областной  
художественный  
музей»



Рисунок 13. В. Ф. Капелько. Копия петроглифов. 1980-е годы



Рисунок 14.  
В. Ф. Капелько  
Копия петроглифов



Рисунок 15.  
В. Ф. Капелько.  
Я приехал на белом коне  
(1970. Х., м. 99,5x96).  
КГБУК «Красноярский  
художественный музей  
имени В. Сурикова»



Рисунок 16.  
В. Ф. Капелько.  
Автопортрет  
(1974. Х., м. 100x73).  
ГАУК «Новосибир-  
ский государствен-  
ный художествен-  
ный музей»

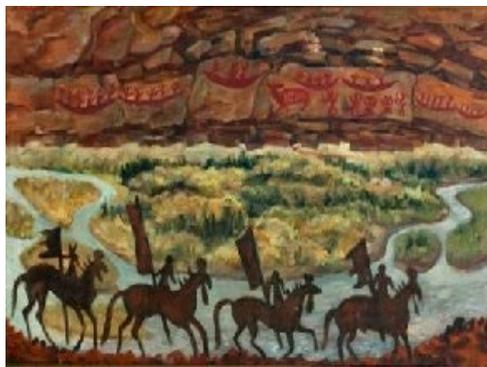


Рисунок 17. В. Ф. Капелько.  
Знамена древних курькан  
(1987. Х., м. 76x120).  
КГБУК «Красноярский  
художественный  
музей имени В. И. Сурикова»

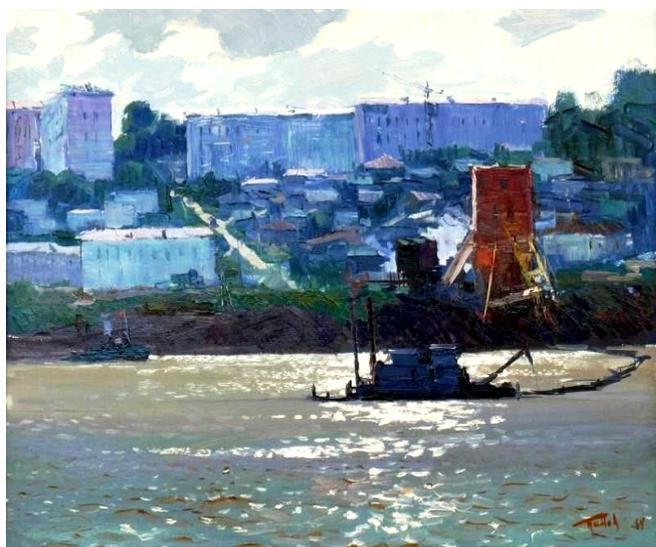
*К статье Христовой Е. С.*  
**РЕКА КАК АЛЛЕГОРИЯ ЖИЗНЕННОГО ПУТИ.**  
**РОЛЬ И МЕСТО ПЕЙЗАЖА ТАЕЖНЫХ РЕК**  
**В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ТОМСКИХ ХУДОЖНИКОВ XX ВЕКА**



*Рисунок 1. В. В. Черёмин. Вертикос.  
1975. Х., м.*



*Рисунок 2. В. В. Черёмин.  
Поселок на Чае.  
1970. Х., м.*



*Рисунок 3. Панов Я. Я.  
На Томи. 1964. Картон, м.*



*Рисунок 4. Панов Я. Я.  
Устье Басандайки.  
1951. Картон, м.*

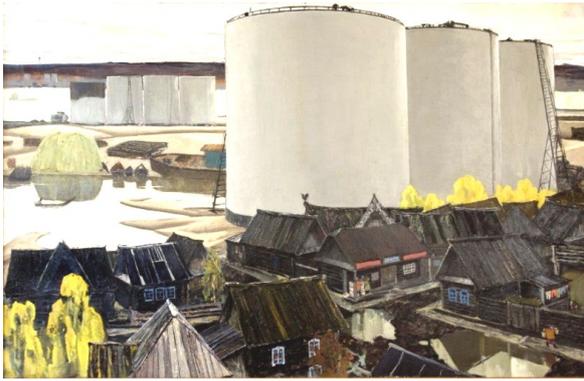


Рисунок 5. Г. Н. Завьялов. Сургутский край. 1969. Х., м. ТОХМ

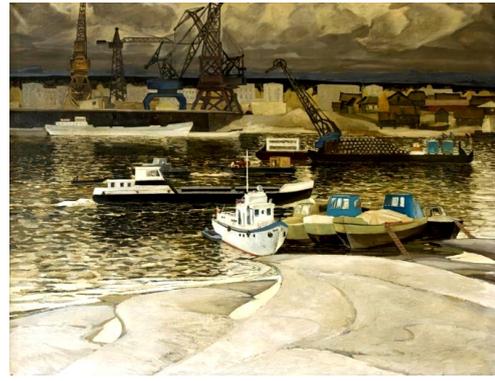


Рисунок 6. Г. Н. Завьялов. Сибирский порт. 1974. Х., м.



Рисунок 7. А. А. Шумилкин. Обская нефть. 1970-е. Х., м. ТОХМ



Рисунок 8. А. А. Шумилкин. Край мой сибирский. 1979–1981. Х., м. ТОХМ

**К статье Поповой Н. С., Чжан Сяоци  
 ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СОВРЕМЕННОГО  
 АБСТРАКТНОГО ИСКУССТВА КИТАЯ  
 (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКОВ ГРУППЫ  
 «ПЕКИНСКАЯ АБСТРАКЦИЯ»)**



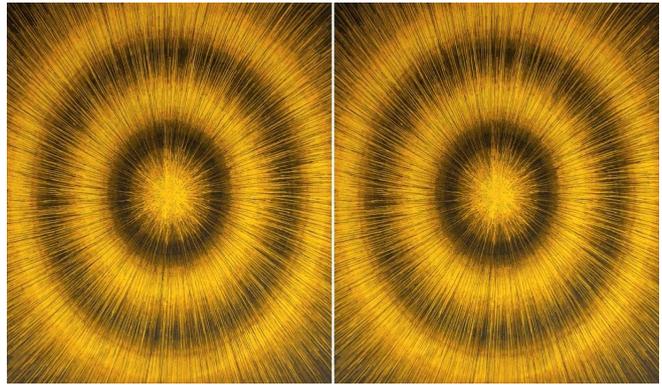
Рисунок 1. Мао Лицзы. Цветочность I. 2010. Х. м., 114x114



Рисунок 2. Ма Келу. Ах да. Багровый № 3. 2017. Х. м., 146×146



*Рисунок 3. Тан Пин. Без названия.  
2019. Х., акрил. 120x150*



*Рисунок 4. Мэн Лудинг. Юань Су 2. Диптих.  
2011. Х., акрил. 30x30*

***К статье Кривальцевич А. А.***

***ОСОБЕННОСТИ ПРОВЕДЕНИЯ ОБУЧЕНИЯ И ОЦЕНКА РАБОТ  
ПО РИСУНКУ В УДАЛЕННОМ РЕЖИМЕ С ПОМОЩЬЮ  
ГРАФИЧЕСКИХ ПРОГРАММ И СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЕЙ***



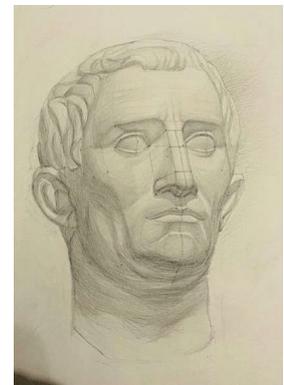
*Рисунок 1. Голова  
Августа. Модель*



*Рисунок 2.  
Построение*



*Рисунок 3.  
Исправление ошибок*



*Рисунок 4.  
Окончание работы*

*К статье Ван Бэйбэя*

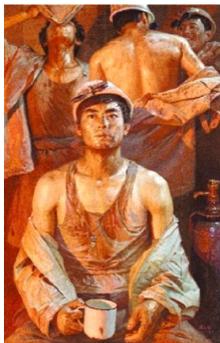
**ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ  
СЕВЕРО-ВОСТОКА КНР В СОВРЕМЕННОМ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ДАННОГО РЕГИОНА**



*Рисунок 1. Рен Мэнчжан. Сезон сбора урожая  
(1957. Х., м. 240x120).  
Национальный художественный музей Китая.  
Пекин*



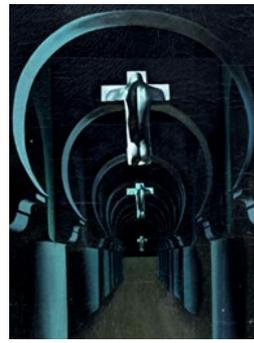
*Рисунок 2. Шэнь Цзявэй.  
Стоя на страже нашей  
великой Родины  
(1974. Х., м. 189x159).  
Музей Лонга. Шанхай*



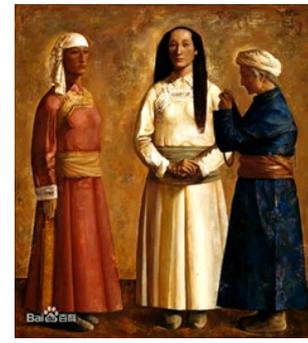
*Рисунок 3. Гуан  
Тинбо. Сталь и  
пот (1981. Х., м.  
186x203).  
Национальный  
художественный  
музей  
Китая. Пекин*



*Рисунок 4. Рен Цзянь.  
Легенда о Сириусе – № 15  
(1983. Х., м. 100x90).  
Частная коллекция*



*Рисунок 5.  
Шу Цюнь.  
Абсолютный  
принцип II (1986.  
Х., м. 110x100).  
Частная  
коллекция*



*Рисунок 6.  
Вейл Шен.  
Благодатная  
Монголия  
(1988. Х., м.,  
темпера. 157x138).  
Национальный  
художественный  
музей Китая. Пекин*



Рисунок 7. Ван Гуани. Мао Цзэдун – красная сетка № 2 (1988. X., м. 120x95). Частная коллекция



Рисунок 8. Лю Жэньцзе. Ветер (1989. X., м. 160x170). Национальный художественный музей Китая. Пекин



Рисунок 9. Ван Янь. Мальчик, ищущий равновесия в сумерках (1989. X., м. 175x162). Китайский художественный музей. Шанхай



Рисунок 10. Ван Иган. Без названия (1995. X., м. 113x89). Частная коллекция



Рисунок 11. Гунь Лилун. Танго. (1996. X., м. 160x160). Частная коллекция



Рисунок 12. Цзан Эركانг. Ресторан на берегу реки (2005. X., м. 120x90). Музей провинции Хэйлуцзян. Харбин

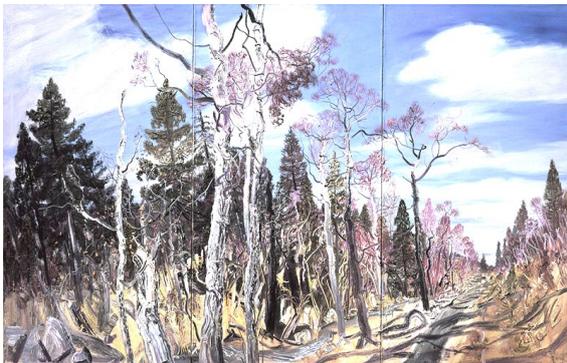


Рисунок 13. Чжао Кайкунь. Триптих «Старый лес Чанбай» (2007. X., м. 120x240). Частная коллекция



Рисунок 14. Го Сяогуан. Северо-Восточный Китай (2009. X., м. 200x16). Музей Художественного института Лу Синя (Lafa)

*К статье Кун Гуана*

**ДЕТСКАЯ ТЕМА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ**



*Рисунок 1. Автор неизвестен. Нефритовая подвеска в виде ребенка. Династия Восточная Чжоу, IV век до н. э.*



*Рисунок 2. Автор неизвестен. Трехлопастная подушка с изображением ребенка (618–907). Музей-мавзолей короля Наньюэ. Гуанчжоу*



*Рисунок 3. Автор неизвестен. Ваза с изображением матери и ребенка (618–907). Дворец князя Гуна. Пекин*



*Рисунок 4. Чжан Сюань. Женщины, занятые приготовлением шелка (между 714–742. Шелк, мин. краски. 37x147). Бостонский музей изящных искусств. Копия, выполненная в XI–XII веках*



*Рисунок 5. Автор неизвестен. Кувшин с бегущим мальчиком, держащим цветок лотоса (900-е годы. Глазурованная керамика). Китайский художественный музей. Пекин*



*Рисунок 6. Автор неизвестен. Подушка в форме боба с изображением ребенка (1000-е годы. Глазурованная керамика). Музей-мавзолей короля Наньюэ. Гуанчжоу*



*Рисунок 7. Сунская копия работы Чжоу Фана. Придворные дамы, купающие детей (1000-е годы. Шелк, цв. тушь. 57x71). Музей Метрополитен*



Рисунок 8.  
Су Ханьчэнь.  
Зимняя игра  
(1101–1161.  
Бумага, мин.  
краски.  
149x50).  
Китайский  
художественный музей.  
Пекин



Рисунок 9. Автор неизвестен.  
Восьмиугольная подушка с изображением ребенка  
(1115–1234. Глазурованная керамика).  
Музей-мавзолей короля Наньюэ. Гуанчжоу



Рисунок 10.  
Чжоу Чэнь.  
Наблюдение  
за детьми,  
ловящими сережки  
ивы (1500-е годы.  
Шелк. Чернила,  
цв. тушь).  
Китайский  
художественный музей.  
Пекин



Рисунок 11.  
Жэнь Бонянь.  
Ученый  
с ребенком  
на спине  
и дерущиеся  
дети (1865.  
Бум., тушь.  
45x22).  
Частная  
коллекция



Рисунок 12.  
Жэнь  
Бонянь. Ван  
Сичжи,  
созерцающий  
гусей (1880.  
Бум., цв.  
тушь.  
51x29).  
Музей Гугун.  
Пекин



Рисунок 13. Няньхуа. Небесная  
фея приносит сына (1900-е, б.,  
цветная ксилография. 31x52).  
Китайский художественный  
музей. Пекин



Рисунок 14.  
Чжан Дацянь.  
Дети играют  
под гранатовым  
деревом (1948.  
Бумага, цв.  
тушь. 50x30).  
Китайский  
художественный  
музей. Пекин



Рисунок 15. Сюй Бэйхун.  
Портрет госпожи Чан  
Цзюйчи и ее дочери (1950.  
Х., м. 118x97). Частная  
коллекция



Рисунок 16. Цзинь  
Шань. Ученица  
средней школы (1954.  
Х., м. 122x95).  
Хэнаньский музей

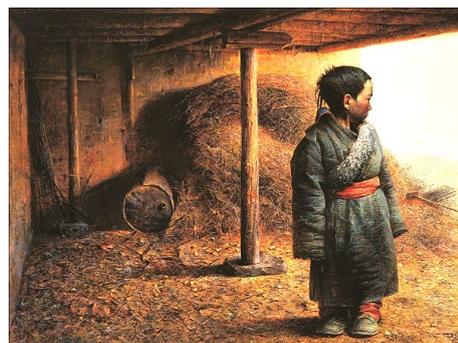


Рисунок 17. Ло Чжунли. Дитя  
Тибета (1991. Х., м. 76x101).  
Частная коллекция



Рисунок 18. Сюй Бэйхун.  
Опусти свою плетку  
(1939. Х., м. 144x 90).  
Частная коллекция

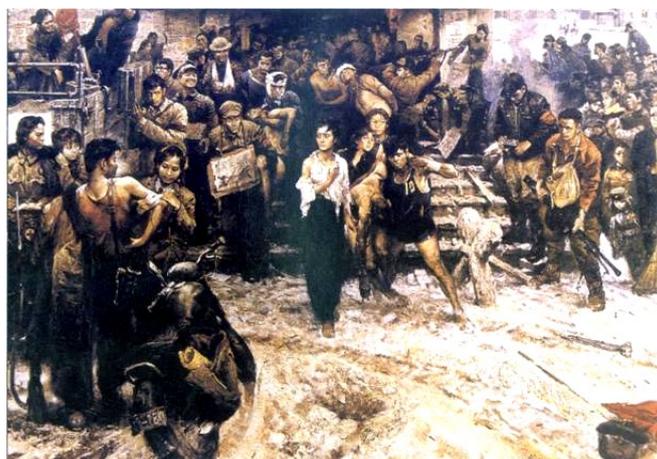


Рисунок 19. Чэн Цунлинь. Снег в один из дней  
1968 года (1979. Х., м. 196x296). Китайский  
художественный музей, Пекин

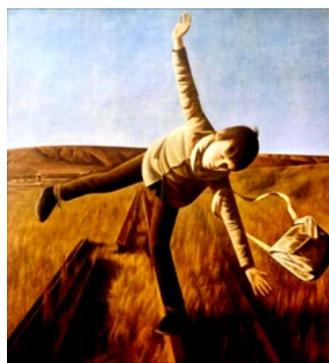


Рисунок 20. Ван Янь.  
Мальчик, ищущий рав-  
новесия в сумерках  
(1989. Х., м. 175x162).  
Китайский художест-  
венный музей. Шанхай

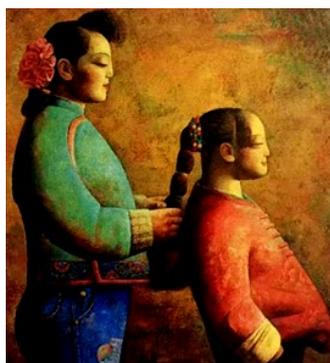


Рисунок 21. Гун Лилун.  
Новый образ (1993. Х., м.  
102x80). Китайский ху-  
дожественный музей.  
Пекин



Рисунок 22. Чжан Сяоган.  
Моя мама (2012. Х., м. 105x150).  
Собственность автора

## Раздел 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

*К статье Беляевой О. А.*

### **ДОМОВАЯ РОСПИСЬ И РЕЗЬБА РУССКОГО СЕВЕРА И СИБИРИ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ**



*Рисунок 1. Фрагмент потолка,  
роспись, с. Белый Ануй,  
Усть-Канский р-н,  
Республика Алтай. ГХМАК*



*Рисунок 2. Фрагмент двери  
с изображением льва, роспись,  
с. Карагайка, Красногорский р-н,  
Алтайский край. ГХМАК*



*Рисунок 3. Наличник, резьба,  
г. Мариинск, кон. XIX века*



*Рисунок 4. Наличник, резьба,  
г. Мариинск, кон. XX века*

*К статье Буйной Н. В., Ткаченко Л. А., Ткаченко А. В.*  
**КЕРАМИЧЕСКАЯ КУКЛА КАК ЧАСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ОФОРМЛЕНИЯ ИНТЕРЬЕРА**



*Рисунок 1. Керамические куклы  
в музейных коллекциях*



*Рисунок 2. Фарфоровые интерьерные куклы.  
Автор: А. Худякова*



*К статье Синдеевой Т. М., Ткаченко Л. А., Ткаченко А. В.*  
**СУВЕНИРНАЯ ПРОДУКЦИЯ КУЗБАССКИХ МАСТЕРОВ  
В ТЕХНИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ:  
РЕГИОНАЛЬНОЕ МНОГООБРАЗИЕ СЮЖЕТОВ,  
МОТИВЫ, КОЛОРИТ**



*Рисунок 1. Сувенирная продукция.  
Автор: Т. С. Блохнина*



*Рисунок 2. Сувенирная продукция.  
Автор: М. В. Мошегова*



*Рисунок 3. Сувенирная продукция. Набор глиняной посуды «Шерегеш». Автор: Н. М. Полянская*



*Рисунок 4. Сувенирная продукция. Автор: А. Болдырева*



*Рисунок 5. Сувенирная продукция «Уникальный Кузбасс». И. В. Воронова (концепция и графическое оформление), Т. В. Агеева (разработка объектов и их воплощение в материале)*

*К статье Лисицкой Е. А., Беляевой О. А.*

**ВОЗРОЖДЕНИЕ АРХАИЧНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В СОВРЕМЕННОЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКЕ: МЕЖРЕГИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ**



*Рисунок 1.  
А. Н. и В. Голендеевы.  
Скульптура «Мама  
Шамана»*



*Рисунок 2. А. Н. Голендеев.  
Скульптура «Мудрость»*



*Рисунок 3. А. Журавлев.  
Скульптура  
«Мать-  
прародительница»,  
г. Иркутск*



*Рисунок 4. Т. Ерошенко.  
Композиция «Слушая  
тайны моря», о. Ольхон*



*Рисунок 5. Т. Ерошенко.  
Скульптура «Кочевник». 2016  
Шамот, глазури, галька.  
55x80x40*



*Рисунок 6. Т. Ерошенко.  
Композиция «Ольхон.  
Острова»*

*К статье Казариной Т. Ю., Спекторовой Н. А.*  
**ОСОБЕННОСТИ ФЛОРАЛЬНЫХ МОТИВОВ В ДЕКОРЕ**  
**РУССКОГО ФАРФОРА**



*Рисунок 1. Сахарница.  
Немецкий фарфор, Германия*



*Рисунок 2. Блюдо.  
Лиможский фарфор, Франция*



*Рисунок 3. Серия тарелок.  
Датский фарфор, Дания*



*Рисунок 4. Чайный сервиз.  
Английский фарфор, Англия*



*Рисунок 5. Сервиз «Маковый цветок»,  
роспись. Императорский  
фарфоровый завод.  
Автор: М. Матвеева*



*Рисунок 6. Сервиз «Южный вечер»,  
роспись. Императорский фарфоровый завод.  
Автор: М. Матвеева*



*Рисунок 7. Тарелка «Ирис», роспись. Императорский фарфоровый завод. Автор: Т. Чапургина*



*Рисунок 8. Вазы «Ранняя весна» и «Лилии», роспись. Императорский фарфоровый завод. Автор: Т. Чапургина*



*Рисунок 9. Панно «Лилии», роспись. Императорский фарфоровый завод. Автор: Т. Чапургина*



*Рисунок 10. Панно «Люпины и лилии», роспись. Императорский фарфоровый завод. Автор: Т. Чапургина*



*Рисунок 11. Ваза «Когда цвели сады», роспись. Императорский фарфоровый завод. Автор: О. Будашова*



*Рисунок 12. Тарелка «Дама в шляпе», роспись. Императорский фарфоровый завод. Автор: О. Будашова*



Рисунок 13. Сервиз «Цветы», роспись.  
Дулевский фарфоровый завод



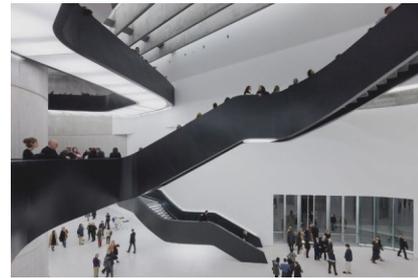
Рисунок 14. Тарелка, роспись.  
Гжельский фарфоровый завод

*К статье Микаэлян З. О., Вороновой И. В.*  
**ОСОБЕННОСТИ СТИЛИЗАЦИИ ОБЪЕКТОВ  
 ПРИ ФОРМИРОВАНИИ СТРУКТУРЫ СООРУЖЕНИЙ  
 В БИОНИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ З. ХАДИД**



1а. Экстерьер

Рисунок 1. Maxxi museum (Рим, Италия). 2010



1б. Интерьер



2а. Экстерьер

Рисунок 2. Roca London gallery (Лондон, Великобритания). 2011



2б. Интерьер



*Рисунок 3. Штаб-квартира компании Veeah Group Headquarter  
(Шарджа, ОАЭ). 2022*

### **Раздел 3. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДИЗАЙНА И ИСКУССТВА МЕДИА**

*К статье Панченко О. В., Семенова О. Г.*

#### **ПЕРЕСЕЧЕНИЕ ВИЗУАЛЬНЫХ И ВЕРБАЛЬНЫХ ПОСЫЛОВ В ДИЗАЙНЕ ПРОДУКЦИИ БРЕНДА «SIBERIAN KITSCH»**



*Рисунок 1. О. Семенов  
Фарфоровая статуэтка  
«Мама, ты скоро?»*



*Рисунок 2.  
О. Панченко.  
Шейный платок  
«Соболя и тополя»*



*Рисунок 3. О. Панченко.  
Шейный платок  
«Кошки и морошки»*



Рисунок 4. С. Зайкова.  
Текстильный принт  
на основе леттеринга  
«Зимой в Сибири все твари дрожащие»



Рисунок 5. П. Панченко.  
Текстильный  
принт на основе леттеринга  
«Сибирь – это когда тепло только в душе»

К статье Рысаевой С. Ф.

## ПРОЕКТИРОВАНИЕ КАТАЛОГА МЕМОРИАЛЬНЫХ ДОСОК КАК ОБЪЕКТА ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА



Рисунок 1. Обложка  
каталога

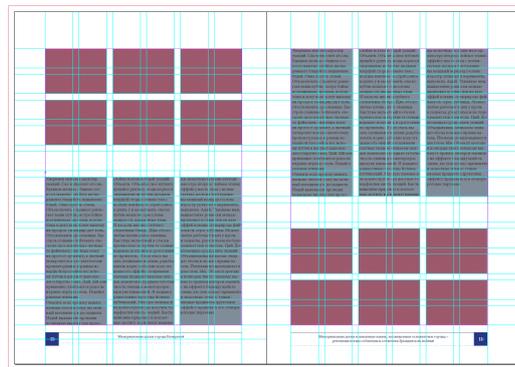


Рисунок 2. Модульная сетка каталога

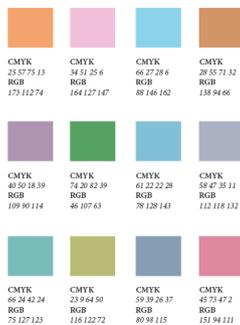


Рисунок 3. Основные цвета  
проекта



Рисунок 4. Оформление страниц каталога:  
начало раздела и страница раздела

*К статье Вороновой И. В., Джураева Ф. Р.*  
**ОСОБЕННОСТИ ОФОРМЛЕНИЯ ЧАСТНОЙ ТЕРРИТОРИИ  
СРЕДСТВАМИ СОВРЕМЕННОЙ ЛАНДШАФТНОЙ  
АРХИТЕКТУРЫ РОССИИ**



*Рисунок 1. Пример благоустройства частной территории с учетом интерпретации особенностей русского классицизма*



*Рисунок 2. Пример благоустройства территории сада в скандинавском стиле*



*Рисунок 3. Стиль «фьюжн» и его вариация в ландшафтной архитектуре*



*Рисунок 4. Стилевое направление минимализма в ландшафтной архитектуре*

*К статье Вороновой И. В., Некрасовой Е. С.*  
**АРХИТЕКТУРНО-ПЛАНИРОВОЧНОЕ РЕШЕНИЕ  
ДВОРОВ-КОЛОДЦЕВ: ОПЫТ ПРОЕКТИРОВАНИЯ  
И ВНЕДРЕНИЯ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ**



*Рисунок 1. Двор-колодец  
в Санкт-Петербурге*

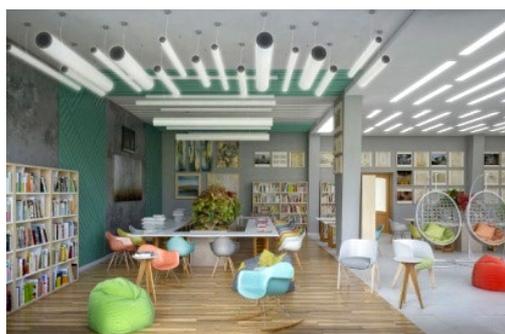


*Рисунок 2. Затененность  
двора-колодца в Санкт-  
Петербурге*



*Рисунок 3. Пример  
озелененного двора  
колодезного типа  
в Санкт-Петербурге*

*К статье Паршуковой Г. Б., Кузнецовой Т. В.*  
**ВИЗУАЛЬНОСТЬ СОВРЕМЕННОЙ МЕДИАКОММУНИКАЦИИ:  
ПОТЕРИ СОДЕРЖАНИЯ ИЛИ НОВЫЕ СМЫСЛЫ**



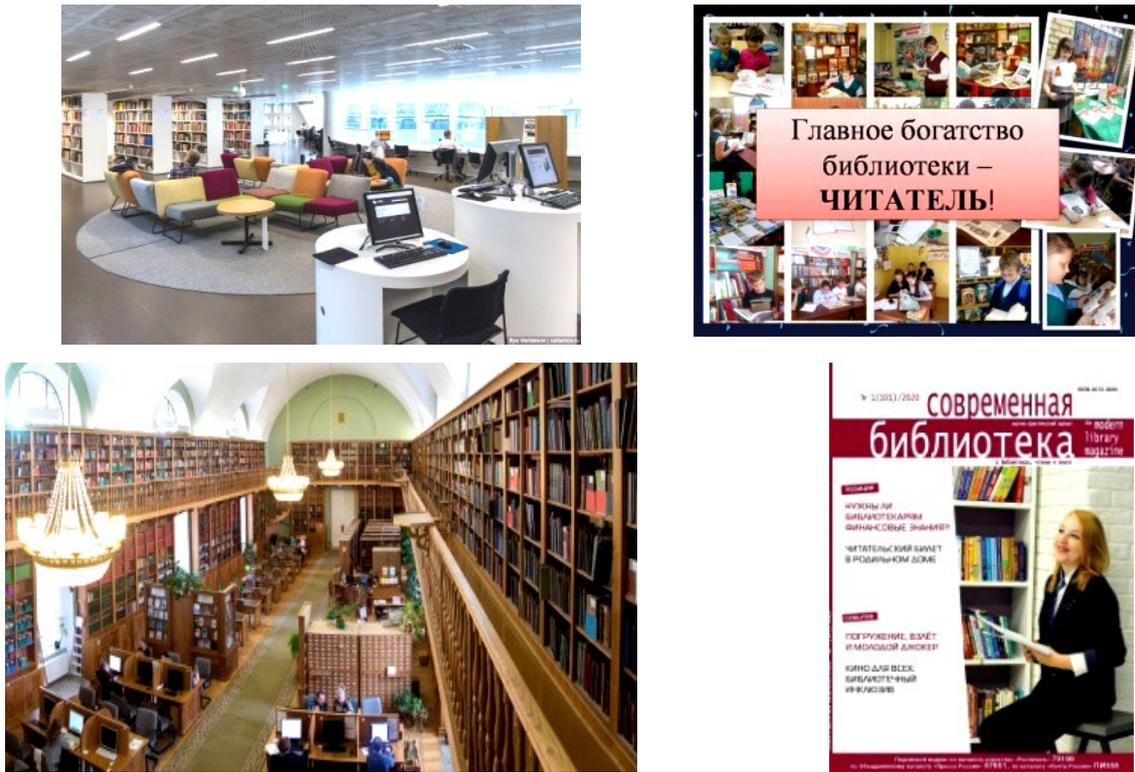


Рисунок 1. Отобранные картинки (образы) (взято из открытых источников)

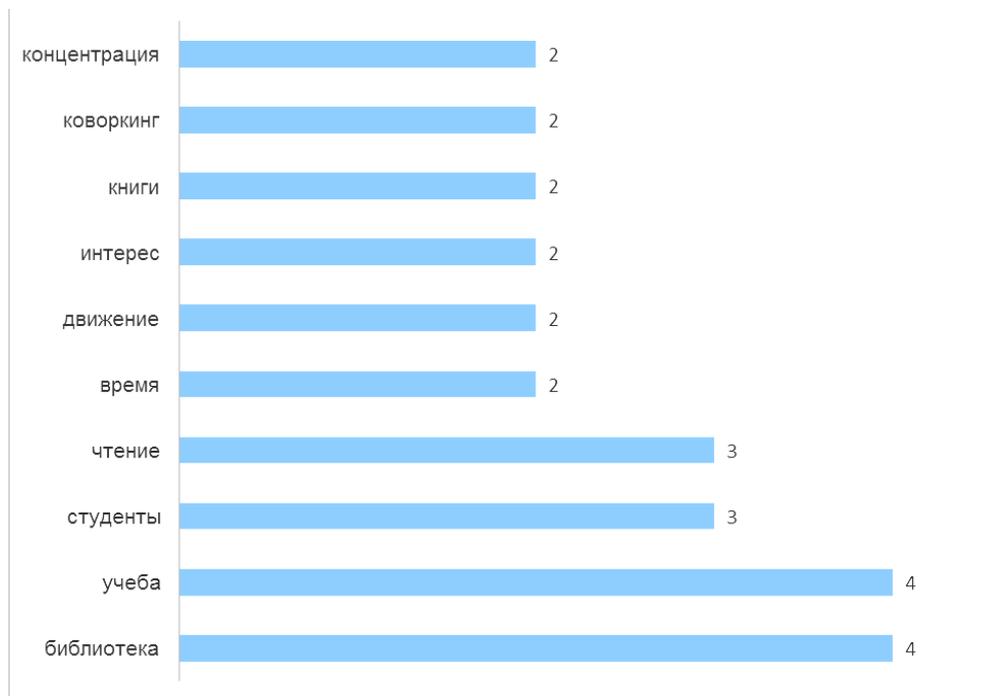
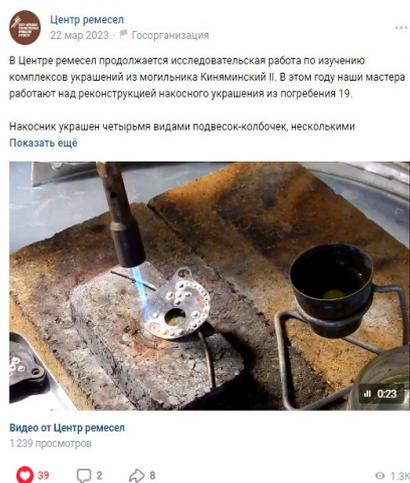


Рисунок 2. Топ-10 ассоциаций по картинкам

*К статье Захаровой Е. П.*

## **ДИДЖИТАЛИЗАЦИЯ ТРАДИЦИОННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ НАРОДОВ ЮГРЫ**



*Рисунок 1. Информационный пост  
в ВКонтakte о научном исследовании  
по направлению «Металл»*



*Рисунок 2. Информационный пост  
про Кибас, рубрика «Ремесленная азбука  
Югры»*



*Рисунок 3. Видеоэкскурсия по выставке  
«Нить. Символ. Человек»*



*Рисунок 4. Комиксы  
«О чем молчит Марьяна Гора?»*

*К статье Веселовой А. С.*  
**ВИЗУАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ «ФОТОДЕНЬ В ЦЕНТРЕ РЕМЕСЕЛ»**



*Рисунок 1. Участники фотопроекта «Цвет и цветы» с расписными предметами, 2022*



*Рисунок 2. Фотопроjekt «Таинственная Мангазея», 2022*



*Рисунок 3. Семейное посещение фотопроекта «Масленица»*



*Рисунок 4. Съемка фотопроекта «Иван Купала», река Вьюшка, 2020*

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Предисловие</b> .....	3
<b>Раздел 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА</b>	
<i>Медведева А. Б.</i> Возрождение идей авангарда в советской скульптуре второй половины XX века.....	5
<i>Мотовилова Ю. А.</i> Образ женщины в скульптурах города Кемерово..	14
<i>Анциферова П. А., Алексеева Л. С.</i> Эсхатологические сюжеты в росписях Знаменского кафедрального собора города Кемерово.....	21
<i>Корнева В. А.</i> Эволюция образа женщины в абстрактном творчестве С. М. Одинцова .....	31
<i>Лебедева А. В., Дрозд А. Н.</i> Стилизация в синтезе натурального и декоративного изображения в процессе создания художественного образа в изобразительном искусстве.....	42
<i>Серикова Т. Ю.</i> Взаимосвязь науки и искусства в творчестве сибирских художников-неоархаиков В. Ф. Капелько и Н. И. Рыбакова.....	47
<i>Христева Е. С.</i> Река как аллегория жизненного пути. Роль и место пейзажа таежных рек в произведениях томских художников XX века..	58
<i>Ткаченко Л. А., Ковезюк М. А.</i> Существует ли закон изменения художественных стилей?.....	67
<i>Попова Н. С., Чжан Сяоци.</i> Художественное своеобразие современного абстрактного искусства Китая (на примере творчества художников группы «Пекинская абстракция»).....	74
<i>Кривальцевич А. А.</i> Особенности проведения обучения и оценка работ по рисунку в удаленном режиме с помощью графических программ и социальных сетей .....	84
<i>Ван Бэйбэй.</i> Отражение исторического развития Северо-Востока КНР в современном изобразительном искусстве данного региона....	93
<i>Кун Гуан.</i> Детская тема в изобразительном искусстве Китая.....	102

## **Раздел 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА**

<i>Беляева О. А.</i> Домовая роспись и резьба Русского Севера и Сибири: сравнительный анализ.....	111
<i>Бубновене О. Д.</i> Урало-сибирская роспись в коллекциях юных ку- тюрье.....	118
<i>Илауски К. Е.</i> Вышивка остяков, вогулов как архетип формообразо- вания современных брендов Югры .....	124
<i>Калачева В. О.</i> Создание коллекции поясов как синтез этнографи- ческих образов-знаков и современных технологий.....	131
<i>Титберия С. Е.</i> Создание декоративных панно на узорах счетной вышивки остяков, вогулов.....	138
<i>Буйная Н. В., Ткаченко Л. А., Ткаченко А. В.</i> Керамическая кукла как часть художественного оформления интерьера.....	144
<i>Синдеева Т. А., Ткаченко Л. А., Ткаченко А. В.</i> Сувенирная продук- ция кузбасских мастеров в технике художественной керамики: ре- гиональное многообразие сюжетов, мотивы, колорит.....	150
<i>Лисицкая Е. А., Беляева О. А.</i> Возрождение архаичных элементов в современной художественной керамике: межрегиональный аспект	157
<i>Казарина Т. Ю., Спекторова Н. А.</i> Особенности флоральных моти- вов в декоре русского фарфора.....	162
<i>Микаэлян З. О., Воронова И. В.</i> Особенности стилизации объектов при формировании структуры сооружений в бионической архитек- туре З. Хадид.....	168

## **Раздел 3. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕК- ТЫ ДИЗАЙНА И ИСКУССТВА МЕДИА**

<i>Панченко О. В., Семенов О. Г.</i> Пересечение визуальных и вербаль- ных посылов в дизайне продукции бренда «Siberian Kitsch».....	176
<i>Рысаева С. Ф.</i> Проектирование каталога мемориальных досок как объекта графического дизайна .....	181

<i>Воронова И. В., Гадоев Ш. О.</i> Экологическая функция скверов в организации городской среды .....	191
<i>Воронова И. В., Джураев Ф. Р.</i> Особенности оформления частной территории средствами современной ландшафтной архитектуры России.....	197
<i>Воронова И. В., Некрасова Е. С.</i> Архитектурно-планировочное решение дворов-колодцев: опыт проектирования и внедрения в Санкт-Петербурге.....	202
<i>Шелюгина О. А.</i> Медиаискусство в эпоху цифровых технологий: взаимодействие и сопротивление.....	208
<i>Паршукова Г. Б., Кузнецова Т. В.</i> Визуальность современной медиакоммуникации: потери содержания или новые смыслы.....	216
<i>Захарова Е. П.</i> Диджитализация традиционной художественной культуры народов Югры .....	223
<i>Веселова А. С.</i> Визуальный проект «Фотодень в Центре ремесел»....	228
<i>Мулинов Н. Г.</i> Видеоигры среди обычных игр: опыт сравнения в ранней людологической парадигме.....	232
<i>Бабикова В. В.</i> Современная фотография в художественном пространстве.....	241
<i>Неверовская Н. В.</i> Инновационные методы преподавания фотографии, направленные на раскрытие творческого потенциала студентов первого курса направления «Техника и искусство фотографии».....	248
<b>Приложение</b> .....	254

Научное издание

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА  
В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ  
И ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Сборник научных статей

Выпуск VIII

Редакторы: *О. В. Шомшина, Н. Ю. Мальцева, В. А. Шамарданов*  
Автор предисловия *Н. С. Попова*  
Редактор аннотаций на английском языке *О. В. Ртищева*  
Дизайн обложки *С. Н. Казарина*  
Компьютерная верстка *Я. А. Сорокиной*

Подписано в печать 28.01.2025. Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная.  
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 15,5. Усл. печ. л. 16,5.  
Тираж 550 экз. Заказ № 7.

---

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,  
ул. Ворошилова, 17. Тел. 55-79-01.  
E-mail: izdat@kemguki.ru