

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

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА
В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ
И ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Сборник научных статей

Выпуск 3

Кемерово 2018

УДК 7
ББК 85
В41

Редакционная коллегия:

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

Ответственные редакторы:

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

Рецензенты:

В. И. Марков, доктор культурологии, профессор КемГИК;
Л. И. Нехвядович, доктор искусствоведения, декан факультета искусств и дизайна Алтайского государственного университета (г. Барнаул)

В41 Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве [Текст]: сб. науч. ст. / под общ. ред. А. В. Шункова; ред.: Н. С. Попова, Г. С. Елисеенков, А. А. Гук, Е. Ю. Светлакова, Т. Ю. Казарина; предисл. Т. Ю. Казариной, Н. С. Поповой; пер. О. В. Ртищевой. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2018. – Вып. 3. – 285 с.: ил.

ISBN 978-5-8154-0327-7

ISBN 978-5-8154-0462-5

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

**УДК 7
ББК 85**

ISBN 978-5-8154-0327-7
ISBN 978-5-8154-0462-5

© Авторы статей, 2018
© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2018

ПРЕДИСЛОВИЕ

Вопросы теории и практики визуальных искусств в последние годы являются актуальными для развития визуальной культуры региона, России и мира. Исследование современных практических и теоретических проблем развития визуальных искусств в ситуации глобализации культуры приобретают особую актуальность в связи с увеличением количества зрительных образов и их влиянием на сознание современного человека. Рост технических возможностей и доступности образности визуальных искусств вносит коррективы в аксиологические ориентиры и накладывает отпечаток на структурные элементы современной культуры. Расширение пространственных горизонтов современного человека в образовательном, культурном и других контекстах многократно увеличивает нагрузку на его визуальное восприятие. Технические возможности современного развития визуальных искусств, доступность и гигантский масштаб информационного поля, свобода выбора характера визуального образа, позволяющие человеку трансформировать не только окружающее пространство, но и собственное тело, – реалии современного мира, требующие рефлексии.

Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Визуальные искусства в современном культурном и информационном пространстве» проходила в Кемеровском государственном институте культуры в третий раз. В 2018 году она была посвящена 75-летию юбилею Кемеровской области и 100-летию юбилею города Кемерово. Дискуссии, посвященные вопросам истории и современным тенденциям в развитии регионального искусства, а также исследования социальных процессов в рамках визуальной культуры проходили во время работы практически всех секций. В рамках научно-практической конференции были организованы и привлекли большое внимание участников конференции мастер-классы по декоративно-прикладному искусству, выставки и встречи с мастерами изобразительного и декоративно-прикладного искусства, дизайна и фотографии. Обширная программа конференции с акцентом на презентации экспозиций и творческие встречи обозначила еще один важнейший аспект проблемного поля – сохранение произведений визуальной культуры. Примечательно, что конференция проходила 18 мая – в Международный день музеев.

В конференции принимали участие более 85 человек из России, Китая, Болгарии, Германии, Сербии. Широко была представлена география городов России и зарубежья – Санкт-Петербург, Омск, Новосибирск,

Томск, Кемерово, Новокузнецк, Барнаул, Минусинск, София, Ниш, Бохум, Чанчунь. Участниками конференции являлись представители учреждений высшего образования – преподаватели и обучающиеся (бакалавры, магистранты, аспиранты, ассистенты-стажеры); руководители и преподаватели среднего профессионального художественного образования, руководители и преподаватели дополнительного образования, а также учреждений культуры; члены творческих Союзов России – художники, дизайнеры, фотохудожники.

Проведение конференции способствовало расширению и укреплению научных связей Кемеровского государственного института культуры с учреждениями высшего образования Российской Федерации – Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена, Сибирским филиалом Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева, Омским государственным университетом им. Ф. М. Достоевского, Новосибирским государственным педагогическим университетом, Алтайским государственным университетом, Чанчуньским педагогическим университетом, Университетом г. Ниш, Национальной академией театральных и киноискусств г. София и др.

Сборник «Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве» издан по итогам конференции и включает научные статьи ее участников, представленные в четырех разделах.

Статьи первого раздела **«Теоретические и методические аспекты исследования изобразительного искусства»** посвящены теоретическим и практическим исследованиям в области пространственных искусств: анализу творчества современных художников, социальному бытию искусства, трансформации ценностных ориентиров в современном зрительском восприятии. Особое значение имеют статьи, в которых проводится рефлексия таких художественных проектов в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства, как выставка «Река Томь», городской фестиваль «Керамика – это модно», Межрегиональный художественный конкурс «Молодость Сибири – будущее России» и др.

Второй раздел **«Теоретические и практические аспекты современного дизайна»** включает статьи, в которых раскрываются актуальные художественные, концептуальные и формообразующие проблемы различных видов дизайна: графического, промышленного, дизайна костюма, веб-дизайна, а также проблемы современного образования в сфере визуальных искусств. Новые тенденции в развитии дизайна находят отражение в анализе актуальных проблем скевоморфизма, эргономики, графической символики.

Третий раздел **«Теоретические и профессионально-педагогические аспекты декоративно-прикладного искусства»** представлен статьями, в которых авторы обращаются к исследованию актуальных проблем традиционного и современного декоративно-прикладного искусства: истории и технологии керамики, семантике декоративных образов, композиции в декоративном искусстве. Актуальной для профессионального сообщества в контексте отражения современного состояния декоративно-прикладного искусства в Сибири явилась публикация, посвященная обзору произведений художественной керамики, представленных на Межрегиональной художественной выставке «Сибирь XII», в апреле 2018 года в Новокузнецке.

Авторы статей четвертого раздела **«Историко-культурные аспекты экранных искусств и фотографии»** акцентируют внимание на вопросах теории и практики современной фотографии, киноискусства, анимационного искусства. В частности, социокультурные и художественно-эстетические аспекты освещает публикация о мобилографии как средстве социокультурной и художественной коммуникации.

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

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

Раздел 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 7.011.4:7.049.1

«РЕКА ТОМЬ»: ПРОБЛЕМЫ, ПРОТИВОРЕЧИЯ, ПЕРСПЕКТИВЫ

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

Данная статья посвящена характеристике конкретного проекта профессионального изобразительного искусства «Река Томь», описанию его особенностей, проблем и возникающих в процессе его восприятия различными категориями публики противоречий. Основная задача статьи связана с выявлением причин, порождающих те самые проблемы и противоречия в профессиональном изобразительном искусстве и выставочной деятельности региона в целом на примере масштабного проекта. Поэтому составлены портреты целевой аудитории его потребителей и строгих критиков. В этой статье также рассмотрена ситуация с молодыми художниками в регионе, указаны основные проблемы их оттока в крупные города. В статье сделан вывод о том, что продуманную концепцию проекта «Река Томь» можно считать основой для продвижения профессионального искусства в регионе, привлечения молодых авторов и внедрения новых тенденций.

Ключевые слова: выставка, концепция, критика, образ, профессиональное искусство.

«THE TOM RIVER»: PROBLEMS, CONTRADICTIONS AND PROSPECTS

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

The article describes the features, the problems and the contradictions of the professional and modern art project “The Tom River”. The main task of the

article is to identify the reasons generating these problems and contradictions in modern art and exhibition activity of the region on the example of a large-scale project. So the author presents the description of its main consumers and critics. Also the author considers the problem of young artist leaving to big cities and states the main reasons of it. The author concludes that the project “The Tom River” can be considered as basis for promoting professional modern art in the region, attracting young artists and introducing new trends.

Keywords: exhibition, concept, criticism, image, professional art.

В чем заключена сущность и выражена специфика современного изобразительного искусства? Каковы характерные особенности его стилевых тенденций, определено ли точное количество направлений? И, что важно, в чем смысл и конечная цель его существования? В чем его функциональность и практическая полезность? Есть ли во взглядах художников на окружающую действительность рациональное зерно? Этим рядом вопросов, волнующих не только профессиональных искусствоведов и критиков, а, прежде всего, общественность, общий список не исчерпан. К сожалению, только небольшую часть представителей общественности можно отнести к «ценителям» искусства, его потенциальным потребителям, коллекционерам. Подавляющее большинство в отношении к общей численности публики руководствуется иными мнимыми идеалами. Насколько границы таких идеалов расплывчаты и далеки от истинной сути искусства? Почему набирает обороты тенденция формализации искусства, его усреднения, упрощения и демонстрации в искаженной форме в оценках журналистов? В чем причина снижающегося к нему интереса в обществе? Данными вопросами определена задача исследования. Она заключается в характеристике возможных проблем, связанных с созданием произведений изобразительного искусства и организацией выставочной деятельности, и возникающих на этой почве противоречий при столкновении со взглядами общественности на данные явления действительности.

Для того чтобы определиться с оценкой профессионального искусства с различных сторон, например, как специфического или сомнительного творческого предприятия, одного из величайших достижений человечества или явления, вызывающего много вопросов, рационально дифференцировать представления аудитории. В контексте данной публикации важно избежать подмены понятий, поэтому бессмысленно придерживаться общепринятой расстановки в обществе – элита и массы. Это обстоятельство связано с тем, что в оценке произведений изобразительного

искусства нас интересует категория любителей. Такая категория граждан присутствует во всех общественных слоях, с общей одухотворенностью и осознанием дела, воспринимающая произведения искусства или, напротив, критикующая их в резко выраженной, часто необоснованной форме. Существует еще одна сторона оценки – это нейтралитет. В этом случае позиция публики сводится к мирному одномоментному сосуществованию двух плоскостей – изобразительного искусства и жизни человека. Эти плоскости в контексте реальности можно рассматривать как параллельные, принимать в качестве данности. Их единство не отвергается, например, изобразительное искусство является одним из элементов повседневной жизни и не подвергается критике в ключе – искусство и жизнь не совместимы; искусство отрицательно влияет на жизнь; в искусстве нет потребности, без него можно жить; если в жизнь необходимо внедрять искусство, то не такое. Большой риторический вопрос – каким именно оно должно быть это самое загадочное искусство... или не должно?

В рамках этой статьи нейтральная позиция в восприятии профессионального искусства, как и позиция любителя, питающего потребность в визуальном и духовном наслаждении формой и содержанием его объектов, не представляет особого интереса для исследования. Нам важна позиция любителя-критика с остро отточенным словом, но, к сожалению, не всегда способного увидеть абстрактное содержательное рациональное зерно, выраженное в материальной форме. Предвосхищая вопрос: «Почему столь пристальное внимание необходимо уделять именно такого рода “критикам”?», – скажу, что появление подобных критиков в СМИ в качестве журналистов, работающих в разделах «Об искусстве», «Искусство региона», является фактором назревающей проблемы – проблемы недопонимания. Это первые семимильные шаги на пути к подмене ценностных ориентиров в глазах и сознании публики в целом относительно труда и творческой мысли художника, далее – подрыв авторитета общественной организации «Союз художников России», прежде всего, на уровне региона.

Обсуждение данной тематики не предполагает характеристику отдельных произведений изобразительного искусства и выделение их основных направлений, что освобождает нас от строгих правил искусствоведческого подхода в тексте публикации. Оно связано с обоснованием состоятельности избранных способов реализации выставочной деятельности, выявлением возникающих в ходе работы противоречий и оценкой дальнейших перспектив. Лучшим вариантом для такого исследования можно считать нашумевший в близлежащих регионах Сибирского федерального округа выставочный проект «Река Томь», а именно, открывшая

двери любителям и ценителям изобразительного искусства 26 октября 2017 года Межрегиональная художественная выставка «Река Томь 3». Во-первых, это один из серьезных проектов, стоящих особняком от большинства художественных аналогов. Этой выставке присвоен гриф ВТОО «Союз художников России», что свидетельствует о ее статусе и состоятельности в профессиональной творческой среде. Во-вторых, выставка подверглась импульсивной и неоднократной критике со стороны начинающих журналистов, обоснование которой, к сожалению, они не смогли предложить ни на страницах своих блогов, ни в версиях газет по месту основного трудоустройства. Здесь будет уместна фраза Алисы Витальевны, героини кинофильма режиссера М. М. Козакова «Покровские ворота»: «Парируйте, если сможете!».

Прежде всего, необходимо представить картину целиком, иначе рассуждение будет вынужденным из контекста. Напомню, выставка «Река Томь» в целом прошла несколько этапов развития от молодежной экспозиции в 2012 году, до полноценных проектов без возрастных ограничений, объединивших на своей площадке в 2015 и 2017 годах Новокузнецк, Кемерово и Томск. Эта выставка не прошла бесследно и тихо, она осталась не только в памяти жителей и гостей города-организатора Кемерово, но и на страницах полноценных каталогов [3; 4; 5]. Подготовка к этому мероприятию – процесс кропотливой работы на протяжении года, предшествующего дате очередного старта. С 2011 года уже сложился сплоченный коллектив организаторов выставки, насчитывающий все больше искусствоведов, готовящих к каталогам вступительные статьи (Л. В. Оленич, Н. С. Попова). Среди волонтеров, с радостью поддерживающих проект, в том числе и в качестве участников, студенты и выпускники Кемеровского областного художественного колледжа и Кемеровского государственного института культуры (кафедры дизайна и декоративно-прикладного искусства).

В публикации «“Река Томь”: от знака к образу, от образа к знаку» мной были выделены основные моменты концепции проекта выставки. Коротко напомню о них:

1. Художники проявляют неподдельный интерес к древнему сакральному искусству в виде петроглифов, расположенных в музее-заповеднике «Томская Писаница». Образная интерпретация таких знаков осуществляется в полотнах мастеров изобразительного искусства Сибири от реалистического видения пейзажа до его концептуального осмысления.

2. Изучение и творческое переосмысление быта и культуры малых народов, населяющих территорию Кемеровской области, в том числе и через эпос.

3. Желание художников выявить и зафиксировать в своих произведениях неповторимость обликов сибирских провинциальных городов [1, с. 201–202].

Как автору концепции проекта «Река Томь» и разработчику его фирменного стиля, с одной стороны, мне не составляет труда рассуждать о его достоинствах. С другой стороны, сложнее увидеть недостатки, оценить наметившиеся проблемы, предложить варианты их решения и перспективы дальнейшего развития. В данной ситуации важна объективность во взгляде на проект в целом и выставку «Река Томь 3» в частности. Такой анализ не является оправданием своих взлетов и неудач на уровне служения изобразительному искусству. Это форма содержательного ответа на вопрос: «Каково лицо профессионального искусства в нашем регионе? В чем его достоинства и слабые стороны?»

Остановимся, прежде всего, на достоинствах и проекта, и выставки «Река Томь 3»:

1. *Небольшой количественный состав участников* (региональные отделения Союза художников России), объединенных по географическому принципу: Новокузнецк, Кемерово и Томск – это города, гордо стоящие на полноводной реке Томь.

Количественный состав участников связан с малочисленностью вышеуказанных городов на фоне таких миллионеров, как Новосибирск или Красноярск. Благодаря географическому положению и основной транспортной развязке, города-миллионеры в Сибири явились средоточием промышленности, науки и, что важно, профессионального искусства. Поэтому выставки в Новосибирске, например, крупнее, в виде демонстрации достижений плеяды художников со всей Сибири по принципу ВВЦ (ВДНХ). Это обстоятельство – одна большая задача. Выставочной деятельностью в малочисленном городе, таком, как, например, Кемерово, обусловлены задачи иного характера. Они связаны с организацией серии тематических проектов, раскрывающих особенности региона. В этой связи «Река Томь» – это наша жемчужина, требующая возвращения и дальнейшего развития.

2. *Сформулированная концепция проекта, тематическое наполнение выставки.*

Исторически сложилось, что территория Кемеровской области интересна не только горной местностью и полноводной рекой, но и памятниками первобытного искусства. Такие памятники в виде писаниц от региона к региону дифференцированы знаками различных племен. Эти знаки, подобно памятникам архитектуры, актуальным, например, в искусстве художников Томска, являются индикаторами определенного набора

культурно-исторических традиций. Подобными основаниями культуры обусловлена разница в подходах к подаче образов в произведениях искусства нашего региона и, например, Бурятии, несмотря на то что в целом и та и другая местность обозначена как Сибирь. Приведенное обоснование и обозначенные выше в тексте публикации основные моменты концепции выставки «Река Томь» в целом являются неоспоримыми в том ключе, что она стоит особняком от большинства крупных художественных проектов Сибири. Таким образом, выставка приобрела широкую известность в среде профессиональных художников региона и собственное «лицо» благодаря четко заданной тематике. Ожидаемость этого проекта, от первой (2012) до третьей выставки (2017), также показала определенные результаты. Из года в год в проекте увеличивается количество участников, расширяется сфера взглядов на его тематическую составляющую и образную интерпретацию знакового объекта – реки Томь.

3. Структура проекта систематически претерпевает внутренние изменения.

Характеристике этих изменений была посвящена публикация «“Река Томь”: от знака к образу, от образа к знаку» [1]. Это необходимые вариации в плане тематического наполнения проекта «Река Томь», оправданные возможностью его долгосрочного развития в условиях современной художественной культуры Сибири. Коротко опишем их:

- молодежный проект 2012 года. Этот проект рассмотрен мной «как носитель знака, в системе отношений которого наблюдается неразрывная связь между историческим наследием Кемеровской области и современной художественной культурой Сибири», условно дифференцирован как знак [1, с. 204];

- художественная выставка 2015 года. Ее экспозиция в отличие от первого проекта менее ориентирована на знаковость, что проявилось «в смещении целевой установки в сторону художественно-образной интерпретации ценностей национальной культуры и культурной формы региона в виде реки» [1, с. 205]. Структура данной вариации проекта сдвинута в сторону передачи чувственных впечатлений на события из жизни региона в произведениях искусства. Поэтому в концептуальном проекте экспозиции 2015 года на первое место выходит образность;

- выставка 2017 года. Структуру этой выставки можно связать с переходом «от образов произведений, ориентированных на красоту, к глубине и содержательности знака-образа» [1, с. 206]. Такой смены внутреннего ориентира при незыблемости концепции выставки в целом удалось добиться благодаря смене ориентира в сторону концептуального искус-

ства – неоархаики. В этой связи выставка стала носить условный знаковый характер.

Описанные внутренние изменения в концептуальной структуре проекта «Река Томь» являются катализатором, активизирующим общественность в художественной жизни города и региона. Именно этот проект привлек значительное количество аудитории и вызвал определенный резонанс. С одной стороны, в общественной среде возникло много вопросов о состоятельности нашего проекта, необходимости и ключе его дальнейшего развития, что нашло отражение в публикациях в прессе. С другой стороны, последовали предложения от художественных сообществ соседних регионов по объединению творческих усилий и расширению его выставочной площадки. На мой взгляд, гриф ВТОО «Союз художников России», присвоенный проекту по решению секретариата Москвы, – показатель его статуса на фоне крупных художественных выставок, например «Сибирь» и др.

Наряду с перечисленными достоинствами проекта «Река Томь» необходимо обратить внимание и на имеющиеся недостатки. Любой выставочный проект априори не идеален, требует корректив. При этом внесение изменений возможно только по факту завершения работы экспозиции, ее анализа и экспертной оценки.

Как автор концепции художественного проекта «Река Томь» предприму попытку выделить его недостатки, устранение которых улучшит и структуру в целом, и экспозицию:

1. Доля молодых художников среди участников проекта.

Одним из достоинств выставки «Река Томь» можно считать его старт в качестве площадки для молодых художников. В этой связи художественному сообществу региона представлены новые имена, что является положительной динамикой его развития. В силу определенных объективных причин и демонстрации своих возможностей в художественном сообществе выставка приняла всеобъемлющий характер с устранением возрастных цензоров. Во-первых, в 2015 году произошло повышение статуса выставки, что повлекло изменение требований к отбору произведений участников. В экспозицию выставки вошли только лучшие произведения молодых авторов. Во-вторых, приток новых кадров в регионе минимален и молодежное искусство развивается замедленными темпами, оно разрозненно, молодые художники занимаются творчеством обособленно, активно выставляются единицы. Поэтому в 2015 и 2017 годах доля молодых авторов значительно сократилась. Безусловно, такая ситуация огорчает, но для изменения профиля сложившейся картины необходимо время, ресурсы региона и здоровая конкуренция.

К вопросу об искусстве молодых в своей публикации-интервью обращалась и Н. С. Попова (кандидат искусствоведения, член ВТОО «Союз художников России»). Она обобщила мнения молодых художников по четырем основным направлениям:

- «В контексте череды региональных молодежных выставок как вы оцениваете современное изобразительное искусство молодых?»;

- «Как вы оцениваете уровень молодых художников Кузбасса, можно ли выделить художественные направления, присущие исключительно искусству молодых?»;

- «Есть ли перспективы у современного молодого художника в профессиональном искусстве или профессиональное искусство уступает хобби, поскольку отсутствует перспектива заработка?»;

- «Как можно охарактеризовать путь вхождения молодого художника в сферу профессионального искусства нашего региона?» [2, с. 255–261].

В ее интервью есть некоторые моменты, с которыми я полностью согласна, например:

- робкое проявление способностей творческой молодежью Кузбасса в контексте развития искусства Сибири, отсутствие определенного коллективного портрета;

- мировоззренческие основы молодых художников, уровень их профессионального образования и невнятное желание войти в сферу большого искусства [2, с. 254].

2. Уровень произведений экспозиции выставки в целом и в частности.

Наряду с разработанной концепцией выставки и вариациями в ее тематическом наполнении повсеместно возникает противоречивая ситуация, связанная с тенденциями развития современного изобразительного искусства. Периоды творческой работы отделений Союза художников ошибочно сопоставлять исключительно с пиками и подъемом, поскольку есть состояния и спада, и застоя, и различные переходные периоды. В этом отношении проект «Река Томь» – хорошая площадка для объективной оценки уровня работы отделений, выявления их сильных и слабых сторон в плане профессионального творчества.

Если подходить к анализу экспозиции проекта «Река Томь» в целом, учитывая и выставку «Река Томь 3» 2017 года, ее можно считать качественной, с высоким уровнем произведений. Такие виды искусства, как живопись и графика, представлены очень обширно, значительно меньше в экспозиции композиций декоративно-прикладного искусства и скульпп-

туры из-за незначительного количества мастеров, проживающих в трех указанных выше городах.

При подходе к сравнительной оценке представленных на выставке работ можно обозначить и откровенно регрессивные тенденции, что является факторами спада в определенных направлениях регионального изобразительного искусства. В числе таких факторов на первое место выходит понижение среднего возраста художников отделений Сибири, преодолевший рубеж 50–60 лет, что сказывается на выборе консервативного и остро индивидуального характера интерпретации заданной тематики, является причиной снижения творческого потенциала. Также значительным фактором слабого развития молодежного искусства Сибири и его представления на выставке послужило общее положение художественного образования в структуре системы высшего образования Сибири. В частности, незначительное количество выпускающих кафедр в вузах по направлениям искусства, не окупаемость профессии художника и отток молодого населения из сибирских городов, в особенности этот отток наблюдается в Кемеровской области. Последним немаловажным фактором является специфика восприятия искусства молодыми творцами, ее внутренняя дискретность и оторванность от миропонимания художников старшего поколения. В силу этого четкое формирование корпуса молодых художников в регионах Сибири и, в частности, в Кемерово происходит медленно и так же дискретно и скрыто намечается смена поколений. Данные причины не являются исчерпывающими, с их помощью можно представить только часть общей картины. Однако ошибочно утверждать, что наблюдающийся спад в искусстве региона носит исключительно негативный характер. В этом и заключается возможность для художников и искусствоведов взглянуть на родное творчество со стороны, оценить все его стороны, наметить пути для дальнейшего возрождения.

Таким образом, выставочная площадка проекта «Река Томь» явилась колыбелью для обновления изобразительного искусства региона. Процесс этой регенерации, на взгляд автора публикации, может носить долгосрочный характер. Этот затяжной путь преобразования связан с еще несформировавшимся активом молодых авторов, радеющих за искусство.

3. Ограничения в экспозиционной площади.

Экспозиционная площадка проекта «Река Томь» бессменна. Ее три раза собирали в залах ГАУК КО «Кузбасский центр искусств» (бывший «Дом художников»). Это два этажа и четыре больших зала, один из которых предназначен под графику. Ресурсы данной экспозиционной площади не дают в полной мере представить все произведения участников, напри-

мер, по регионам, приходится делать смешанную экспозицию, часто объединяя в одном зале и графику, и декоративно-прикладное искусство. С точки зрения профессионала, безусловно, такое сочетание крайне невыигрышно для экспозиции в целом, ее становится сложно раскрыть в полной мере. За счет подобной расстановки лучших работ в качестве акцентных точек менее заметны произведения, уступающие в плане техники и содержания. При такой подаче затруднительно оценивать сильные и слабые стороны в различных видах искусства трех отделений Союза художников. Возможно, есть необходимость пересмотреть экспозиционную структуру выставки на площадках Кузбасского центра искусств, поставив определенные задачи на этапе отбора произведений.

Особенности субъективного восприятия экспозиции выставочного проекта «Река Томь», в частности критиками-любителями, о которых шла речь в начале статьи, связаны с возникновением определенных противоречий на фоне перечисленных и прочих достоинств и реальных проблем. Во избежание диффамации и моббинга, а также давления на уважаемую публику и СМИ не будем указывать ссылки на конкретные блоги и интернет-публикации, где начинающие журналисты пытаются очернить не только репутацию проекта, но и отделения Союза художников в регионах.

Остановимся на описании основных противоречивых моментов:

1. *Количественный состав участников и масштабы проекта.* Кемеровское отделение насчитывает 76 членов. Эти цифры в 3–4 раза меньше, чем в близлежащих городах-миллионниках, например, Новосибирске и Красноярске. Имеющиеся различия в географическом положении, численности, объемах выставочных площадей являются основой масштаба художественных мероприятий в каждом регионе. Город Кемерово часто ошибочно ставят в одну линейку с соседями. Бесспорно, по уровню и состоятельности произведений, творческого потенциала мы находимся на одном уровне, но организовывать своими силами выставки с участием 13 регионов Сибири, к сожалению, физически невозможно. Поэтому сетовать на небольшое количество участников проекта «Река Томь» в корне не верно, поскольку критики мало знакомы с реалиями, в частности, из-за собственной неосведомленности в этом вопросе.

2. *Концептуальная составляющая проекта и вариации его внутренней структуры, выбор тематического направления.* Проект «Река Томь», с одной стороны, ограничен по количеству регионов-участников. С другой стороны, ограничение по географическому принципу придало выставке индивидуальность и определило тематическое направление. Богатая история региона и насыщенность сакральными формами в виде

писаниц – близкие для нас ценностные основания и культурные формы. Специфика их образной интерпретации представляет особый интерес для художников Кемеровского и других отделений. В этой связи возникает вопрос: для каких целей в сторону художников осуществляются выпады в плане неверного ориентира культурного развития в регионе? Например, что отсутствует современный взгляд, что все настоящее это не у нас, а где-то там, вероятно в столице и пр. Развеивая этот миф, отметим, что, во-первых, художники определяют тенденции профессионального изобразительного искусства, продвигая различные подходы, формируя взгляд на сибирское искусство, известное своей школой во всем мире. Во-вторых, проекты такого плана обогащают нашу культуру в определенных аспектах, они призваны направлять зрителей в сторону высокого и элитарного, еле заметного на фоне массовых продуктов.

3. *Дезинформация о молодых участниках проекта.* Невзирая на то, что в Кемеровской и Томской области есть учебные заведения, ежегодно готовящие творческие кадры по различным видам изобразительного искусства, по факту наблюдается парадокс. Его наличие связано с оттоком большей части выпускников для обучения в столичных художественных вузах. Оставшаяся часть молодых авторов в количественном составе незначительна и на фоне объемов произведений маститых художников малозаметна в экспозиции. В данном случае я не затрагиваю качество работ и не умаляю их достоинства, а также профессионализма нашей молодежи. Таким образом, не правы те журналисты, которые в своих отзывах и публикациях о проекте «Река Томь» ставят на вид Кемеровскому отделению отсутствие молодежи. Да, безусловно, это и недоработка Союза, и ситуация в регионе, но, в первую очередь – неосведомленность псевдописателей.

4. *Уровень и качество произведений в экспозиции.* Когда наши глубокоуважаемые начинающие писатели о прекрасном публикуют свои рассуждения о выставке «Река Томь», в своем сравнительном анализе они руководствуются, как правило, работами художников-любителей, пестрящими на просторах социальных сетей и Интернета. Бесспорно, что любитель имеет полное право демонстрировать свое творчество и получать от публики положительные отзывы. Это норма! Но профессиональное искусство отличает и манера подачи, и художественно-пластический язык, структура и специфика визуализации образа, менталитет и ценности традиционной культуры. Для подавляющего большинства зрителей границы между массовым и элитарным, чаще всего размыты. В таком понимании существует другая оценка – по принципу «нравится/не нравится». Поэто-

му на фоне навязанных нашему сознанию образов и бесчисленного количества тенденций современного искусства, среднестатистическому человеку сложно объективно оценивать произведения экспозиции «Река Томь». Важно понимать, что для восприятия профессионального искусства мало быть открытым, необходима серьезная подготовка, духовная зрелость.

5. *Одна и та же экспозиционная площадь.* К сожалению, Кемерово не настолько большой город, живущий искусством, чтобы иметь много мелких и крупных выставочных площадей. Часто свои площади под экспозицию предоставляют госучреждения и торговые центры. Профессионально оборудованных залов только два – Кемеровский областной музей изобразительных искусств и «Кузбасский центр искусств». Исторически сложилось, что история Кемеровского отделения связана с последним, поэтому подавляющее большинство выставок открывается в этих выставочных залах. В таком случае начинающим журналистам в разделе «Об искусстве» хочется задать правомерный вопрос: «Для каких целей осуждать выбранную художниками экспозиционную площадь?». Не стоит забывать, что важна не сама площадь, а структура экспозиции и качество произведений.

Разобрав детально проект «Река Томь», обозначив его достоинства и недостатки, дав характеристику возникающих противоречий при несовпадении понимания и интересов публики, власти и др. с деятелями искусства, перейдем к перспективам:

1. Любой долгосрочный проект – это живой организм, требующий трансформации в условиях быстро сменяющихся друг друга визуальных образов и модных тенденций. С одной стороны, резкая смена приоритетов в культурной среде региона, давящая над проектом «Река Томь», требует от него расширения горизонтов за счет притока участников из крупных городов, например, Новосибирска и Красноярска. Замечу, что такие предложения имеются. Этот подход, конечно, не плох, но он сведет на нет все вложенные ранее усилия, поскольку обезличит выставку на фоне имеющихся крупных и, что важно, хорошо финансируемых аналогов. В таком ключе выставка завершит свое циклическое развитие, как и многие ранее. С другой стороны, поток символов, образов и знаков, сменяющих друг друга тенденций может органично вписаться в качестве «новых слов в искусстве» и в существующую концепцию выставки «Река Томь», оставить прежний состав отделений-участников.

2. В любом из трех отделений ВТОО «Союз художников России» (Кемерово, Новокузнецка и Томска) появляются новые молодые имена. Это естественный прирост членов и повышение творческого потенциала

в отделениях. На мой взгляд, к перспективам следует отнести ставку на молодые кадры, формируя для них, например, экспозицию в экспозиции без изменения основной концептуальной линии. Такой принцип организации проекта на противопоставлении работ молодых и маститых художников, во-первых, наладит медленно развивающуюся преемственность и тяжело складывающийся диалог. Во-вторых, с помощью работ молодых авторов можно постепенно внедрять в искусство региона новые тенденции и стилевые направления; в-третьих, умышленно стимулировать активность молодежи в формировании нового художественного пространства региона и сохранении профессионального искусства. Подобный подход к организации экспозиции следующих выставок проекта «Река Томь» можно считать не только залогом развития его внутренней структуры, но и обновления качественного состава участников.

3. Реализацию проекта целесообразно осуществлять с периодичностью в несколько лет, как и практиковалось ранее. Три года – один из оптимальных сроков для корректировки концепции проекта и его дальнейшей внутренней трансформации. Данная цикличность в его развитии естественна, поскольку именно в этот срок у художника есть возможность создать цельное и завершенное произведение искусства в соответствии с определенной темой. В связи с этим следующая экспозиция может увидеть свет не ранее 2020 года. Проекту «Река Томь» также можно придать обновленный ракурс, если связывать его концепцию со значимыми социальными и прочими событиями для региона и страны.

Литература

1. Воронова И. В. «Река Томь»: от знака к образу, от образа к знаку // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: синтез искусств в эпоху постмодерна: сб. науч. трудов. – Кемерово, 2017. – Вып. 15. – С. 198–209.
2. Попова Н. С. Искусство молодых в контексте социокультурного развития Кузбасса 2010-х годов (интервью с художниками Екатериной Чепис и Ириной Вороновой) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: синтез искусств в эпоху постмодерна: сб. науч. трудов. – Кемерово, 2017. – Вып. 15. – С. 253–261.
3. Река Томь: образы прошлого и настоящего: каталог / сост. И. В. Никитина. – Кемерово, 2012. – 28 с.: ил.
4. Река Томь 2: каталог / авт. вступ. статьи Н. С. Попова; сост. И. В. Воронова. – Кемерово, 2015. – 32 с.: ил.
5. Река Томь 3: каталог / авт. вступ. статьи Л. В. Оленич, Н. С. Попова; сост. И. В. Воронова. – Кемерово, 2017. – 102 с.: ил.

References

1. Voronova I. V. «Reka Tom'»: ot znaka k obrazu, ot obraza k znaku // *Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoriya i opyt: sintez iskusstv v epokhu postmoderna: sb. nauch. trudov.* – Kemerovo, 2017. – Vyp. 15. – S. 198–209.
2. Popova N. S. *Iskusstvo molodykh v kontekste sotsiokul'turnogo razvitiya Kuzbassa 2010-kh godov (interv'y u s khudozhnikami Ekaterinoy Chepis i Irinoy Voronovoy)* // *Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoriya i opyt: sintez iskusstv v epokhu postmoderna: sb. nauch. trudov.* – Kemerovo, 2017. – Vyp. 15. – S. 253–261.
3. *Reka Tom': obrazy proshlogo i nastoyashchego: katalog* / sost. I. V. Nikitina. – Kemerovo, 2012. – 28 s.: il.
4. *Reka Tom' 2: katalog* / avt. vstup. stat'i N. S. Popova; sost. I. V. Voronova. – Kemerovo, 2015. – 32 s.: il.
5. *Reka Tom' 3: katalog* / avt. vstup. stat'i L. V. Olenich, N. S. Popova; sost. I. V. Voronova. – Kemerovo, 2017. – 102 s.: il.

УДК 351.854

МЕСТО СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ В СФЕРЕ РЕГИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВА В СИСТЕМЕ СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КЕМЕРОВСКОГО ОБЛАСТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОЛЛЕДЖА)

Фролова Татьяна Валерьевна, директор, Кемеровский областной художественный колледж (г. Кемерово, РФ). E-mail: tvt_kultura@mail.ru

В статье рассматриваются практика социокультурного проектирования в сфере регионального искусства в контексте управления учреждением среднего специального образования, а также общие тенденции социокультурного проектирования. Обозначены круг проблем и аспекты развития современного социума, роль искусства в общественном сознании, место художественных практик в социокультурной жизни регионального центра. Автор описывает социокультурные проекты, реализованные на базе Кемеровского областного художественного колледжа, дает анализ их значения в развитии городского профессионального сообщества, отмечает роль Кемеровского областного художественного колледжа в выстраивании партнерских взаимоотношений со структурами регио-

нальной власти и творческой интеллигенцией города. Итогом публикации стала характеристика модели работы учреждения среднего специального образования в сфере социокультурного проектирования художественной среды региона.

Ключевые слова: социокультурное проектирование, региональное искусство, проект, художественный колледж.

THE ROLE OF SOCIAL AND CULTURAL PROJECTING IN REGIONAL ART IN THE SYSTEM OF SECONDARY VOCATIONAL EDUCATION (ON THE MATERIALS OF THE KEMEROVO REGIONAL COLLEGE OF FINE ARTS)

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

The article considers the issues of social and cultural projecting practice in the field of regional art in the context of management of the institution of secondary special education. The author studies the general trends of social and cultural projecting; describes the problems and aspects of modern society development, the role of art in mass consciousness, the place of artistic practices in the social and cultural life of the regional center. In addition the author describes the social and cultural projects implemented on the basis of the Kemerovo regional College of Fine Arts; analyses the role of the city professional community. Moreover the role of the Kemerovo regional College of Fine Arts in implementing partnerships with the regional authorities and creative citizens is noted. In conclusion the author presents the characteristics of the model of the institution of secondary special education in the field of social and cultural projecting for artistic environment of the region.

Keywords: social and cultural projecting, regional art, project, college of fine arts.

Потребность современного общества в искусстве безусловна, однако достичь взаимопонимания между представителями социума, рынком и художественными кругами достаточно трудно. В основе мышления художников лежат принципы, заложенные еще в советских художественных вузах, когда от художника не требовалось выстраивать взаимосвязь с потенциальным зрителем и заказчиком. Современные реалии требуют того, чтобы художник сам готовил аудиторию для восприятия своих работ. В результате этого возникает потребность в кураторе проекта, который и будет решать данные задачи.

С проблемой восприятия искусства отечественные художники столкнулись уже во второй половине 1990-х годов. Именно в этот период в выставочную деятельность вошел новый по своему функционалу специалист – куратор. Кураторские проекты отличаются смелыми, даже вызывающими концепциями, будоражат публику нестандартным взглядом на искусство. Однако за пределами кураторских проектов остается целая группа художников традиционалистов, реалистов или тех, кто в силу своего творческого кредо плохо встраивается в ансамблевые кураторские выставки. Необходимость создания выставочного процесса, альтернативного авторскому и кураторскому, в котором на первое место выходит не образ куратора, а личность художника, особенно актуальна в региональном искусстве. В условиях работы образовательного учреждения функции организатора выставки или художественного проекта может взять на себя сама структура. То есть колледж для презентации творчества художников (своих педагогов, студентов или выпускников) берет на себя функции кураторства художественного проекта, подготовки и организации потенциальной аудитории, желающей воспринимать искусство. Равномерное развитие художественного пространства Кузбасса – это приоритетная задача региональной культурной политики. Это соответствует не только стремлениям и потребностям заинтересованной в искусстве части общества, но и работает на перспективное развитие провинции. Создание творческой среды, выстраивание взаимосвязи между корифеями регионального искусства и молодыми художниками также обеспечивает преемственность традиций в изобразительном искусстве.

Целью публикации является характеристика социокультурных аспектов проектов Кемеровского областного художественного колледжа в сфере экспозиционной и профессиональной деятельности. В число задач входит: во-первых, описание организационных аспектов разных типов проектов (фестивали, конкурсы, выставки с проведением творческой встречи); во-вторых, анализ социокультурного взаимодействия художника, зрителя и организатора.

Аспекты взаимодействия среднего профессионального образовательного учреждения с представителями разных слоев общества и структурами власти вызывают большой интерес в контексте развития региональной культуры. Результатом этого интереса стало проведение в сентябре 2017 года в г. Москве III Культурного форума регионов России в Общественной палате РФ «Образование и культура: потенциал взаимодействия и ресурсы НКО в социокультурном развитии регионов России. Теория и практики социокультурного развития». Ведущими темами программы форума явились: 1) проблемы регулирования социокультурной

сферы; 2) творческие индустрии и социальное предпринимательство как ресурс регионального развития; 3) практики и механизмы привлечения СО НКО к оказанию социальных услуг в сферах культуры и образования в субъектах РФ; 4) роль образования в системе социокультурного развития России; 5) проектный подход в сфере культуры и образования.

Опыт взаимодействия структур власти, общества и СПО был представлен на круглом столе форума «Межведомственное взаимодействие сфер культуры и образования в регионах России» в виде доклада «Роль творческо-экспозиционной деятельности Кемеровского художественного колледжа в контексте формирования социокультурного пространства Кузбасса» о реализации социокультурных проектов Кемеровского художественного колледжа и его взаимодействии с другими учреждениями культуры. Благодаря практическому характеру доклада и актуальности поставленной проблематики в ходе обсуждения была выявлена типичность проблем для разных территорий России и намечена траектория результативного сотрудничества и партнерства в решении задач развития провинциальной художественной культуры. Доклад получил положительную оценку аудитории и был принят с большим интересом. В итоговой резолюции форума было рекомендовано использование данного опыта в других регионах России.

Практика организации экспозиционно-просветительских проектов стала осуществляться в ГПОУ «Кемеровский областной художественный колледж» с 2014 года. В 2017–2018 годах были реализованы следующие проекты: Всероссийская выставка «Всегда вместе», посвященная 45-летию Кемеровского областного художественного колледжа (сентябрь 2017); Проект «Разговор с автором» (2017–2018); Областной художественный конкурс творческих работ среди студентов профессиональных образовательных организаций сферы культуры и искусства, посвященный 75-летию Кемеровской области (январь 2018); Межрегиональный художественный конкурс «Молодость Сибири – будущее России» (март 2018); Городской фестиваль «Керамика – это модно» (июнь 2018); Акция «Большой пленэр» (1 июня 2018). Характер проектов обусловлен необходимостью комплексного взаимодействия с обществом и структурами власти, пропагандой искусства, профориентацией и повышением художественного мастерства обучающихся и преподавателей. Так, например, художественный конкурс «Молодость Сибири – будущее России» направлен на профориентацию обучающихся художественных школ и школ искусств. Фестиваль «Керамика – это модно» и Всероссийская выставка «Всегда вместе» способствуют популяризации искусства. Проект «Разговор с автором» ориентирован на актуализацию и профессиональное становление молодых художников. Рассмотрим подробнее данные проекты.

Проект, который реализован к 45-летию Кемеровского областного художественного колледжа, начал свою работу еще в январе 2017 года. Этап подготовки к проекту включал в себя поиск выпускников колледжа, их приглашение к участию во Всероссийской выставке «Всегда вместе» (рис. 1)¹. За годы работы колледжа было подготовлено более 1500 профессионалов. Так как экспозиционное пространство Кузбасского центра искусств не в состоянии принять такое количество работ, часть экспозиции была представлена в электронном виде. По итогам выставки сформирован буклет, который включал информацию об истории колледжа, о преподавателях, фотографии выпускников и представленных ими работ. Также буклет содержал истинное богатство училища (колледжа) – летопись выпускников. Проект «Всегда вместе» стал одним из самых ярких в период 2017–2018 годов. Объединяющая сила, воспитательный эффект, чувство патриотизма и гордость за родной колледж позволяют понять, что художественная деятельность во всех своих направлениях формирует современное искусство не только в Кузбассе и Сибирском регионе, но и в городах России.

Проект «Разговор с автором» родился благодаря юбилейному мероприятию Кемеровского областного художественного колледжа. После подготовки Всероссийской выставки «Всегда вместе» и буклета стало ясно, что для студентов важно знакомиться с творчеством выпускников училища, которые не просто известны в Кемерово, но и прославляют Кузбасс по всей России. В рамках этого проекта состоялось профессиональное общение с такими известными художниками Сибири, как Юрий Белокриницкий, Николай Вагин, Анатолий Хуторной, Андрей Дрозд, Любовь Арбачакова и Василий Коробейников.

5 октября 2017 года в Кемеровском областном художественном колледже состоялось открытие персональной выставки Юрия Белокриницкого «Крупным планом». Выставка не случайно открывалась в День учителя и была посвящена 45-летию колледжа. Этот проект – своеобразный отчет перед своими учителями, которые посвятили в профессию, перед коллегами и студентами. Юрий Александрович – выпускник училища, член Союза художников РФ. Его работы являются украшением многих музеев Сибири. Степан Никонорович Аристов и Александр Федорович Капорушкин, его преподаватели, были почетными гостями праздника. Пример творческого развития Юрия Белокриницкого показателен для молодых художников, в контексте поиска собственного стиля на полученной профессиональной базе.

¹ Здесь и далее см. рисунки на цветной вклейке.

Особенная атмосфера царила на «Разговоре с автором» 16 ноября 2017 года при встрече с томским художником-сценографом, живописцем, членом Союза художников России Николаем Вагиным на фоне выставки его работ «Посвящение» (рис. 2). Увлекательный рассказ о студенческой жизни на театрально-декорационном отделении училища (колледжа), в школе-студии МХАТ, тот опыт, которым делился художник, вызвал неподдельный интерес у студентов. Гражданская позиция Николая Николаевича и любовь к Сибири не позволили покинуть Россию, но дали возможность успешно заниматься сценографией в Великобритании, США, Италии, Германии. Творчество Н. Н. Вагина поддерживает высокий уровень сибирской сценографии и является примером академической традиции отечественного художественного образования. Успешная реализация творческих амбиций Николая Вагина – сильнейшая профорентация для студентов колледжа, самоопределение своего будущего развития. Выстраивание профессионального диалога с состоявшимся художником – это та самая цель, ради которой начал свою жизнь проект «Разговор с автором». Но у молодых художников вызывает интерес не только вектор развития автора, но и сама техника живописи. Каждый герой данного проекта обладает своим стилем, использует разные материалы. Именно в этом и кроется секрет успеха каждого творца.

В декабре 2017 года данный проект позволил познакомиться с Анатолием Павловичем Хуторным и с Августой Антоновной Тарнавской, членами Союза художников России, одними из первых выпускников Кемеровского художественного училища 1970-х годов. Это и семейная пара, и творческий тандем, внутри которого довольно строгая атмосфера со спорами в поисках истинного мастерства. Во время встречи была открыта персональная выставка Анатолия Хуторного «В поисках серебра». В экспозиции представлены 30 графических листов, выполненных в редкой сегодня технике графитного карандаша. Своеобразие творчества Анатолия Павловича сосредоточено на передаче многообразия сибирской природы посредством возможностей графитного карандаша. Городские пейзажи с видами Кемерова, серии «Горная Шория», «Действия жизни», «Сокровища Кузбасса» и цикл «Сибирская усадьба» относятся к разным периодам творчества художника, но, тем не менее, их можно отнести к одной большой серии «Моя малая Родина». Для студентов приобрел особое значение довольно патриотичный разговор о природном богатстве Кузбасса и умении передать его средствами графики. Широкие возможности уникальной графики и один из вариантов развития темы малой Родины позволяют студентам определить ориентиры собственного творчества.

В январе 2018 года в Кемеровском областном художественном колледже открылась персональная выставка и состоялась творческая встреча с членом Союза художников РФ, заслуженным работником культуры РФ, преподавателем Кемеровского государственного института культуры Андреем Николаевичем Дроздом. 20 живописных и графических работ, выполненных автором по итогам Международного пленэра 2015 года, были представлены в экспозиции. Студенты получили возможность понять роль цвета и композиции в пейзажной живописи, познакомиться с опытом проведения выездных пленэров, методикой обобщения натурального материала, творческой манерой художника, с удивительным Байкалом и суровым Ольхоном. Андрей Николаевич, в том числе, рассказал об опыте сотрудничества с Чаньчунским университетом, что также позволило расширить понимание возможностей художника в рамках профессии.

Следует отметить, что необыкновенно трепетное отношение именитых выпускников к родному училищу (колледжу) объединяет художников в одну профессиональную семью, в которую пытаются войти молодые авторы – студенты. Пример старшего успешного поколения воспитывает патриотическое отношение к своему образовательному учреждению. Проект «Разговор с автором», разумеется, направлен на знакомство не только с выпускниками колледжа, но и с другими талантливыми и известными творческими личностями. Например, 21 марта 2018 года в художественном колледже состоялся «разговор» с Любовью Никитовной Арбачаковой – членом Союза писателей (1998) и Союза художников (2005) РФ, которая представила персональную выставку «Под небом Анзаса». В экспозицию вошли 25 живописных работ последних лет, в том числе работы 2018 года. Любовь Никитовна все свое творчество посвящает культурному наследию шорского народа. Персональные выставки в музеях Кемеровской области, городов Новосибирска, Москвы (ЦДХ), Куксхавена (Германия) привлекают внимание профессионалов и широкой зрительской аудитории не столько этническими мотивами и искусством примитива, сколько любовным и бережным отношением к языковым и бытовым традициям, сибирской архаике и аутентичной культуре шорцев – представителей коренных народов Кемеровской области. Данная встреча позволила погрузиться в историю Кузбасса, что особенно актуально в год 75-летия области.

Кроме встреч с состоявшимися профессиональными художниками, на протяжении нескольких лет колледж практикует организацию выставок недавних выпускников. В сентябре 2017 года в малом зале колледжа работала персональная выставка Ксении Галкиной «Восточно-Сибирский экспресс». Наша выпускница представила 22 живописные и графические

работы, созданные после окончания в 2012 году Санкт-Петербургского института имени И. Е. Репина. В экспозицию подбирались произведения в соответствии с названием: сибирский традиционный пейзаж, виды старого Кемерова и тема современного Китая, которая впервые прозвучала в выставочном пространстве колледжа. Разнообразна и жанровая палитра выставки: помимо пейзажа автор предоставил несколько портретов, бытовые сюжеты, натюрморт, натурные зарисовки. Через многообразие жанров и техник, культур и религий выставка призвана воспитывать в молодых художниках одно из важных профессиональных качеств – толерантность. Такие творческие возвращения в художественном колледже являются свидетельством высокого уровня подготовки выпускников и, учитывая их эффективное профориентационное направление, будут продолжены в будущем.

В рамках празднования 75-летнего юбилея со дня образования Кемеровской области в январе 2018 года был проведен областной конкурс творческих работ среди студентов профессиональных образовательных организаций сферы культуры и искусства. Организатором данного конкурса были Департамент культуры и национальной политики и ГПОУ «Кемеровский областной художественный колледж». Результатом стала выставка конкурсных работ в колледже. Этот проект явился примером прямого взаимодействия областного органа управления культуры и образовательных учреждений разного подчинения. В частности, участниками конкурса стали обучающиеся двух областных учреждений (Кемеровский художественный колледж, Новокузнецкий колледж искусств) и Федерального образовательного учреждения (Кемеровский государственный институт культуры). Опыт подобного взаимодействия был применен в Межрегиональном художественном конкурсе «Молодость Сибири – будущее России», который состоялся в начале 2018 года и объединил четыре сибирских региона: Кемеровскую, Новосибирскую области, Алтайский край и Республику Саха (Якутия). Уникальность проекта в том, что творческие работы были посвящены красоте Сибирского края и представлены обучающимися школ искусств, художественных колледжей данных регионов. Оценить профессиональный уровень работ могли не только эксперты конкурса, но и кемеровчане, которые посетили «Кузбасский центр искусств». Данная площадка для молодых художников – трамплин в профессию. Поддержка одаренных – важный аспект в рамках развития художественного пространства региона и профессиональной преемственности.

В июне 2018 года Кемеровский областной художественный колледж реализовывал три важных проекта. 1 июня – «Большой пленэр». В рамках

проекта на одну площадку с этюдниками выходят и молодые художники, студенты, и профессионалы. Результатом «Большого пленэра» явилась экспресс-выставка в стенах колледжа. В день празднования 100-летия Кемерово на открытой городской площадке по ул. Весенней состоялся I Городской фестиваль «Керамика – это модно» (рис. 3). Участниками фестиваля стали восемь образовательных учреждений, которые продвигают декоративно-прикладное искусство через керамику. Важный акцент следует сделать на том, что эти учреждения являются партнерами проекта, но при этом разного уровня подчинения: федеральный вуз, областные и муниципальные учреждения. Несмотря на эти факторы и дифференцированный бюджет, общность интересов в популяризации керамического искусства позволило всем объединиться для реализации проекта. Около 5 тыс. кемеровчан и гостей города посетили экспозицию под открытым небом и поучаствовали в мастер-классах. Фестиваль стал ярким городским событием в дни празднования 100-летия города Кемерово. Кульминацией проекта явилась презентация керамического панно общежития художественного колледжа, исполненного студентами третьего курса под руководством члена Союза художников России Е. Н. Балаганской. Тематика панно – образ Кемерово и сцены из студенческой жизни, – а также техника исполнения отражают новейшие тенденции развития декоративно-прикладного искусства Сибири. Панно является существенным вкладом в эстетизацию художественного облика города (рис. 4).

И 15–16 июня на базе двух областных учреждений – Кемеровского областного художественного колледжа и Губернаторского техникума народных промыслов состоялся межрегиональный конкурс профессионального мастерства среди мастеров народных художественных промыслов. Вновь учреждения объединились в один конкурсный проект для решения пропагандистских задач. Кроме того, данный проект отметил высокий уровень студентов специализации «ДПИ и народные промыслы (художественная керамика)».

Таким образом, можно сделать вывод, что социокультурные проекты являются объединяющим началом для партнеров. И если эта цель достигнута успешно, то задачи самого проекта будут также реализованы в полном объеме. Поддержка молодых талантов, популяризация творчества, профориентация, эстетическое и патриотическое воспитание – все эти направления реализуются социокультурными проектами Кемеровского областного художественного колледжа. Значимость каждого проекта оценивается участниками и зрителями в качественных показателях. Пробуждение интереса общества к деятельности колледжа, популяризация

творчества региональных художников – это самый быстрый и очевидный результат представленной деятельности в сфере социокультурного проектирования. Однако за этим также стоит и достижение более отдаленных целей, и эффективные решения постоянных задач колледжа – профориентация и набор абитуриентов, профессиональное развитие педагогов, выполнение социальных обязательств, выстраивание партнерских отношений со структурами региональной власти и популяризация творчества художников.

УДК 7.067

КАРТИНА И ЗРИТЕЛЬ: ОСОБЕННОСТИ КОММУНИКАЦИИ

Черняева Евгения Николаевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры культурологии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: gorevega@gmail.com

В статье рассматриваются особенности восприятия современного искусства через коммуникацию картина – зритель, выявляются проблемы и особенности взаимодействия современного зрителя с произведением искусства.

Ключевые слова: зритель, картина, художественное произведение, современное искусство.

PICTURE AND VIEWER: COMMUNICATION FEATURES

Evgenia N. Chernyaeva, PhD in Art History, Senior Lecturer, Department of Cultural Studies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: gorevega@gmail.com

The article considers the features of perception of modern art through communication between a picture and viewer. In addition the problems and peculiarities of interaction between a viewer and a picture are revealed.

Keywords: viewer, picture, work of art, modern art.

Традиционно особенности коммуникации между зрителем и художественным произведением рассматриваются в триаде: художник – картина – зритель. Однако чаще всего общение между художником и зрите-

лем происходит опосредованно, через художественное произведение. С точки зрения зрителя, коммуникация осуществляется в формате диалога картина – зритель, либо картина – экран смартфона – зритель, причем все чаще зритель занимает позицию пассивного реципиента. Подобное взаимодействие имеет ряд особенностей.

Несмотря на то что существует достаточное количество изданий по изучению «языка» и морфологии искусства, толкованию произведений искусства, методик и алгоритмов анализа и описания художественного произведения, научно-популярных и откровенно развлекательных материалов искусствоведческой тематики, назрела настоятельная необходимость в новом осмыслении вопросов и проблем, касающихся аналитического, рефлексивного подхода к восприятию произведения искусства. Наиболее яркой, поверхностной особенностью коммуникации между «картиной» и современным зрителем является подмена рефлексивных переживаний и аналитики оценочными суждениями, когда даже простое субъективное «нравится/не нравится» заменяется на оценочное «хорошо/плохо». Подобная поверхностность и оценочность зрительских суждений характерна для различных художественных практик, поскольку в эпоху перенасыщения информационного поля зритель часто сталкивается с рядом проблем, не только затрудняющих восприятие художественного произведения, но и препятствующих сосредоточиться на субъективных переживаниях и аналитическом осмыслении.

Первая, уже неоднократно озвученная проблема – это **чрезмерная насыщенность окружающего пространства визуальными образами**, которые зачастую имеют динамический характер [3, с. 36]. Современный человек ежедневно, погружаясь в мир социальных сетей, просматривает сотни и даже тысячи визуальных образов: фотографии, забавные картинки, скриншоты, короткие ролики. Общение в мессенджерах – еще одна неотъемлемая часть современной реальности – добавляет к ежедневному визуальному контенту человека большое количество изображений. Не стоит забывать и про видеоконтент: кино, обучающие, научно-популярные и развлекательные фильмы и программы, врывающаяся в наше визуальное пространство реклама. Таким образом, среднестатистический человек воспринимает непрерывный поток визуальной информации, занимающий практически все время, кроме сна. Оставаясь один на один с «картиной», которая статична сама по себе, находится в статичном пространстве экспозиции, зритель зачастую оказывается неспособен направить усилие на восприятие художественного образа, поскольку он – зритель – уже пресыщен визуальными впечатлениями.

Еще одна активно обсуждаемая искусствоведами, критиками, кураторами проблема – **уровень подготовки зрителей**. Корни этой проблемы отчасти находятся в сфере образования. Об этом говорит Юрий Герчук в своей работе «Основы художественной грамоты»: «Едва ли не большинство даже образованных людей ориентированы до сих пор на элементарное, поверхностно-натуралистическое восприятие изобразительного искусства – с точки зрения лишь зрительного правдоподобия – и на сюжетно-повествовательное, можно сказать литературное “прочтение” его образов. Все иные, более “отвлеченные”, не столь прямолинейно выраженные смыслы ими не улавливаются, сложнее построенные образные структуры отторгаются. Повинна в этом в немалой степени традиционная система образования, восходящая к тем давним временам, когда филология была единственной академической наукой, включавшей в сферу своего внимания художественные проблемы. Вслед за ней школа отдавала предпочтение искусству словесному, учила понимать в первую очередь художественную литературу. В живописи, так же как и в скульптуре, внимание невольно привлекалось к тому, о чем легко рассказать словами: к сюжету, к литературной стороне произведения. Между тем, этот взгляд на все искусства сквозь призму литературы ограничивает возможность постижения иных, имеющих несловесную природу, художественных ценностей» [1, с. 5]. Другой коренной аспект данной проблемы – отсутствие доступной, общепринятой для современного искусства герменевтической парадигмы. На протяжении нескольких столетий Нового времени складывалась традиция коммуникации между картиной и зрителем, основанная на использовании определенных приемов, хорошо известных зрителю (символика цвета, композиционные приемы, организация пространства, предметная символика), своеобразная система «чтения» произведения искусства, которая была отвергнута на рубеже XIX–XX веков. Искусство модернизма, а затем и постмодернизма не дало взамен новой парадигмы взаимоотношений и понимания между картиной и зрителем, тем самым превратив процесс восприятия в попытку подобрать ключ к шифру.

Дополнительно следует отметить типичное для современного зрителя **отсутствие зрительского опыта, или «насмотренности»**. Привычка к быстрому получению и переработке визуальной информации, напоминающая сканирование и оценку по нескольким формальным признакам, которые происходят за доли секунды, не располагает к длительному, вдумчивому восприятию художественного произведения. Такие аспекты художественного восприятия, как рефлексия, анализ, подчас недоступны зрителю в силу отсутствия опыта, что подтверждается примерами из дру-

гих сфер художественной культуры, где зрительский опыт более богат. Так критический анализ художественного фильма, книги или фотографии более доступен зрителю, нежели анализ картины.

Отсутствие насмотренности порождает еще одну проблему – **невозможность вербализации зрительских впечатлений**, иными словами, отсутствие навыка говорить об искусстве. Попытка трансформации зрительского опыта в устное или письменное высказывание оказывается непосильной задачей. Обзор данного феномена прекрасно представлен в работе Гильды Уильямс «Как писать о современном искусстве» [2].

Анализ художественного произведения всегда подразумевает акт самоанализа, поскольку является попыткой трансформировать субъективные переживания в объективную оценку. Существенной преградой может оказаться психологическая составляющая процесса анализа, включающая рефлексию: это ответы на вопросы: «почему мне это нравится/не нравится?», «какие чувства я испытываю от данного произведения?» и т. п. Преодоление данного барьера возможно лишь практическим путем, который недоступен зрителю в силу особенностей, описанных выше.

В заключение хотелось бы отметить, что большинство особенностей коммуникации в диалоге картина – зритель говорят о трансформации фигуры зрителя, которая становится все более пассивной и выключенной из диалога, ожидая более активного воздействия со стороны произведения искусства. Однако сама трансформация произведения искусства от классической «картины» в сферу более емких и активных по отношению к зрителю арт-практик подчас воспринимается зрителем негативно. В этом заключен своеобразный парадокс современного зрителя: он готов включиться в диалог только после активного воздействия со стороны произведения искусства, чтобы осудить активность.

Литература

1. Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты: язык и смысл изобразительного искусства: учеб. пособие. – М.: РИП-холдинг, 2016. – 192 с.
2. Уильямс Г. Как писать о современном искусстве. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 368 с.
3. Черняева Е. Н. Описание и анализ художественного произведения как практический способ преодоления проблемы дистанцированности современного зрителя // Культура и образование: открытая перспектива. – Кемерово: ГПОУ «Кемеровский областной колледж культуры и искусств», 2018. – С. 36–38.

References

1. Gerchuk Yu.Ya. Osnovy khudozhestvennoy gramoty: yazyk i smysl izobrazitel'nogo iskusstva: uchebnoye posobiye. – M.: RIP-kholding, 2016. – 192 p.
2. Uil'yams, G. Kak pisat' o sovremennom iskusstve. – M.: Ad Marginem Press, 2017. – 368 p.
3. Chernyayeva Ye.N. Opisanie i analiz khudozhestvennogo proizvedeniya kak prakticheskiy sposob preodoleniya problemy distantsirovannosti sovremennogo zritelya // Kul'tura i obrazovaniye: otkrytaya perspektiva. – Kemerovo: GPOU «Kemerovskiy oblastnoy kolledzh kul'tury i iskusstv», 2018. – P. 36–38.

УДК 372.87

ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ПОДРОСТКОВ НА ЗАНЯТИЯХ ПО КОМПОЗИЦИИ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Киримова Татьяна Юрьевна, магистрант 1-го курса кафедры изобразительного искусства, Институт искусств, ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный педагогический университет» (г. Новосибирск, РФ). E-mail: kirimova.t@yandex.ru

В статье рассматриваются актуальные вопросы организации самостоятельной работы подростков по композиции. Особое внимание уделяется систематической работе над кратковременно-тренировочными упражнениями с натуры, которые являются важной частью творческой подготовки в системе дополнительного художественного образования. В статье приводится список методических приёмов самостоятельной работы на занятиях по композиции. Обозначен ряд задач педагогического процесса, который заключается в организации самостоятельной творческой деятельности школьников и осуществлении контроля на протяжении всей программы обучения. В статье указаны и охарактеризованы основные положения, на которых строится организация самостоятельной работы учащихся на занятиях по композиции. Также автор описал и обозначил основные аспекты методики формирования композиционных практических навыков и способностей к композиционному поиску.

Ключевые слова: самостоятельная работа, кратковременно-тренировочные упражнения, композиционные зарисовки, художественный образ.

ORGANIZING INDEPENDENT WORK FOR TEENAGERS ON COMPOSITION IN THE SYSTEM OF ADDITIONAL EDUCATION

Tatiana Yu. Kirimova, Master Student, Department of Fine Arts, Institute of Arts, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: kirimova.t@yandex.ru

The article considers the issues of organizing independent work for teenagers on composition. Special attention is paid to systematic work on short-term training exercises from nature. The author states that the above mentioned exercises are an important part of creative training in the system of additional art education. The author provides a list of methods of independent work on the composition. Moreover the author gives pedagogical tasks for organizing independent creative activity of students and monitoring throughout the training program. In addition the author gives basic statements for organizing an independent work and makes their characteristics. Also the author describes and designates the main aspects of methods for training composite practical skills and abilities to composite search.

Keywords: independent work, short-term training exercises, compositional sketches, artistic image.

В настоящее время образование в области культуры и искусства должно не только давать комплекс знаний, умений, навыков, но и адаптировать человека к условиям постоянно меняющейся действительности. В современной системе образования актуальна задача подготовки профессионального специалиста, способного к организации собственной творческой деятельности, основанной на развитых профессиональных умениях и навыках. Как справедливо отмечает автор энциклопедического издания «Педагогика: Большая современная энциклопедия» Е. С. Рапацевич, в настоящее время «возросло значение ответственности учащегося за свою учебную деятельность, развитие кругозора, знаний в целом и конкретно-предметных» [4].

Изучением методики обучения изобразительному искусству, в том числе и по композиции, занимались известные художники-педагоги: Н. Н. Ростовцев, Н. М. Сокольникова, Е. В. Шорохов, В. П. Зинченко, В. С. Кузин, С. П. Ломов, Л. Г. Медведев, О. В. Шаляпин. Ими исследованы общепедагогические аспекты организации учебной деятельности, возрастные особенности изобразительного творчества, вопросы художественно-эстетического развития личности.

Самостоятельность в решении творческих задач особенно актуальна на занятиях по композиции, так как этот предмет объединяет в себе знания по всем академическим дисциплинам. Композиционно-образное решение художественного произведения является для учащегося главной творческой задачей. Роль развития навыков разработки композиции в становлении художественного дарования учащихся отмечает Т. А. Канунникова в своей монографии «Метод проектов в преподавании изобразительного искусства». По ее мнению, решение задачи поиска композиционно-образного решения художественного произведения происходит в самостоятельной творческой композиционной деятельности, организация которой базируется на высоких познавательных способностях, мотивации к учебе и творческой активности подростков [2]. Говоря о развитии самостоятельности на уроках композиции, необходимо выделить две связанные между собой задачи:

1. Развить у учащихся самостоятельность в познавательной деятельности.

2. Научить самостоятельно применять имеющиеся знания в практической деятельности.

Известно, что успешное решение композиционно-образных задач напрямую связано с умением учащихся самостоятельно систематизировать информацию по теме композиции, производить отбор художественных материалов, анализировать их изобразительные, выразительные характеристики, интегрировать различные формы знаний и навыков при выполнении композиционных эскизов, демонстрировать развитый художественный вкус при разработке творческих решений.

Таким образом, для учащихся в системе дополнительного художественного образования самостоятельная работа является необходимым требованием для создания убедительных и выразительных образов.

Энциклопедия «Педагогика» содержит следующее определение понятия «самостоятельность»: «самостоятельность – одно из ведущих качеств личности, выражающееся в умении поставить определённую цель, настойчиво добиваться её выполнения собственными силами, ответственно относиться к своей деятельности» [4, с. 515]. Приобретение подростками определённых умений и навыков осуществляется в учебно-творческом процессе на занятиях по композиции, через аудиторную и внеаудиторную изобразительную деятельность. Выполнение учебных работ и упражнений в аудиторное время является необходимой базой развития изобразительной грамоты.

Практика показывает, что индивидуальные и домашние задания чаще всего даются с целью повторения и закрепления пройденного мате-

риала, расширения и накопления творческого опыта. Задания, упражнения для самостоятельной работы стимулируют усвоение практических навыков и умений подростков, являются важным звеном в развитии образного и композиционного мышления, способствуют накоплению учащимися практического и профессионального опыта, создают творческую атмосферу, позволяют учащимся почувствовать удовлетворение от результата своей работы на аттестационных просмотрах в художественных школах.

Самостоятельная работа по композиции представляет собой практическую изобразительную деятельность учащихся, которая осуществляется под руководством преподавателя, но без его непосредственного участия. Преподаватель организывает и планирует деятельность подростков, направляет познавательный процесс учащихся, указывает цель, создаёт необходимые условия и позитивную психологическую атмосферу в классе.

Перечислим принципы управления самостоятельной работой:

- индивидуальный подход к учащимся с соблюдением посильности учебных упражнений и заданий на занятиях по композиции;
- внедрение в учебный процесс поисковых заданий;
- постепенное отдаление преподавателя и занятие им позиции пассивного наблюдателя за учебным процессом.

Известно, что важная цель самостоятельной деятельности на уроках – научить подростков мыслить, анализировать и усваивать учебный материал. Значение практики самостоятельного мышления акцентирует Е. С. Рапацевич: «Самостоятельный ум не ищет готовых решений, не стремится опираться на чужие мысли, а творчески подходит к познанию действительности» [4, с. 515]. Данное условие способствует развитию образного мышления на занятиях по композиции и предполагает реализацию творческого потенциала учащихся. Например: самостоятельное создание графической композиции, в рамках используемой учебной программы. Следовательно, возникает потребность в разработке и внедрении в педагогическую практику новых, эффективных методических приёмов самостоятельной работы на занятиях по композиции. Исходя из задач и основных принципов формирования самостоятельной работы учащихся, необходимо назвать и охарактеризовать следующие положения:

1. Активизация самостоятельной композиционной деятельности учащихся путём индивидуальных заданий по решению образных задач в поисковых эскизах

При планировании индивидуальных заданий для учащихся необходимо учитывать индивидуальность каждого ученика: уровень теоретиче-

ских знаний, умение работать цветовыми и тональными отношениями, развитость наблюдательности и воображения, знание законов композиции, уровень умения работы с художественными материалами и использование их выразительных возможностей. А также наличие натурального материала с пленэрной практики, домашних зарисовок и набросков.

Учитывая все вышеуказанные индивидуальные показатели отдельно взятого подростка, преподаватель ставит творческую задачу перед учащимся, показывает примеры творческих работ студентов, учащихся, репродукции произведений художников.

Так индивидуальный подход способствует активизации самостоятельной творческой деятельности. Через самостоятельную практическую работу художественный образ формируется в композиционном поиске. Характеристику композиционному поиску дала Т. А. Канунникова: «Композиционный поиск – активная творческая работа мышления, направленная на создание образа» [3]. Композиционный поиск должен способствовать последовательному развитию замысла автора, усилению тонального, ритмического решения, выявлению художественного образа. Главной задачей работы над эскизами является нахождение композиционной конструкции с использованием тональных отношений, ритма, симметрии и асимметрии. Эскиз – это проект будущего графического или живописного произведения. Выполнение композиционного поиска является важным этапом в реализации задуманного образа и позволяет повышать творческую активность учащихся, развивать их мыслительные процессы: фантазию, воображение. Композиционные эскизы решаются обобщенно, важно определить в них соотношение света и тона, характер силуэтов и их взаимодействие.

2. Применение домашних заданий – графических кратковременно-тренировочных упражнений с натуры

Учащимся очень важно регулярно уделять максимум внимания целенаправленным наблюдениям, рисованию с натуры. Систематическое изучение окружающей действительности способствует развитию у подростков наблюдательности. В учебном пособии Е. В. Шорохова «Основы композиции» сформулировано следующее практическое наблюдение: «в период самостоятельного выполнения зарисовок не приходится надеяться на помощь преподавателя, что способствует выработке у учащегося инициативы, смелости в решении новых творческих задач» [5].

Кратковременно-тренировочные упражнения способствуют активизации самостоятельной творческой деятельности подростков. Цель уп-

ражнений – развить у учащихся композиционные практические навыки. В данных упражнениях рекомендуется ставить следующие задачи:

- уметь выявлять характерные особенности предметов и явлений;
- уметь видеть и образно передавать тональное и эмоциональное состояние в зарисовке;
- уметь выявлять композиционную конструкцию;
- уметь выявлять средствами тона и света выразительный образ изображаемых объектов;
- уметь работать графическими материалами.

Это могут быть домашние задания включают в себя графические тональные зарисовки с натуры в альбомах А-4 формата. Это могут быть беглые тональные зарисовки фрагментов интерьеров, города, элементов пейзажа, интересных персонажей в среде. Целесообразно рекомендовать учащимся использовать маркеры, ручки, графитные карандаши 8В, тушь. Данные материалы позволят выполнить рисунок быстро, выявить характер объектов, передать впечатление. Выразительно-изобразительные возможности работы по чёрной бумаге цветными карандашами и белой ручкой также позволят сделать оригинальные композиционные решения. Беглые натурные зарисовки потом дорабатываются более тщательно. На их основе возможно разрабатывать тонально-цветовые эскизы путём композиционного поиска.

Такие упражнения мобилизуют образное восприятие природы, способствуют развитию наблюдательности. По мнению В. Ю. Борисова, «показателем развития образного мышления в условиях изобразительной деятельности учащихся может служить устойчивое проявление позитивного развития “образности” в творческих работах» [1].

Актуальность введения таких заданий определяется необходимостью научить подростков самостоятельно анализировать собранный материал в процессе выполнения домашних самостоятельных заданий: набросков и зарисовок окружающей действительности.

3. Применение в учебном процессе наглядных пособий

Наглядные пособия, демонстрирующие примеры композиционного поиска, графических кратковременно-тренировочных упражнений, натурных зарисовок элементов интерьера, пейзажа, с использованием различных графических приёмов и техник, способствуют формированию четких представлений о правилах построения композиционных конструкций, ритмической организации объектов в листе, технических способах изображения. Обсуждая и анализируя работы зрительного ряда, учащиеся должны увидеть идею каждой работы. При обсуждении работ художни-

ков учащиеся проводят аналогии с собственными замыслами. Рассматривая эскизы, прослеживают, как меняется содержание в зависимости от изменения композиции, её конструктивной и тонально-цветовой составляющей.

4. Проведение лекции по организации индивидуальных рисовальных наборов, по техникам работы графическими материалами

Лекции содержат информацию о способах работы различными графическими материалами: ручкой, маркером, цветными карандашами, тушью. Также важна организация индивидуальных комплектов для рисования. Материалы для зарисовок должны представлять собой небольшой рабочий набор: удобный блокнот А-4 формата, пенал с необходимыми материалами: ручка, два цветных акварельных карандаша, графитный карандаш 8В, ластик.

В ходе лекции целесообразно предложить собрать несколько наборов, продемонстрировать, технологию быстрой тональной зарисовки. Учащимся необходимо выдать домашнее задание собрать свой набор для рисования. Актуальность данного задания определяется необходимостью приучить учащихся к систематическому выполнению домашних заданий, удобному использованию рабочих инструментов в разной городской среде.

Кратковременно-тренировочные упражнения, которые выполняются вне урока в форме беглых зарисовок ручкой, кистью, маркером и цветными карандашами, способствуют целостному восприятию природы, развивают наблюдательность, образное мышление, формируют навыки и умения работы графическими материалами, позволяют развить качественную творческую продуктивность. Приобретение уверенных практических навыков требует регулярной тренировки, которая представляет собой систематическое выполнение композиционных кратковременно-тренировочных упражнений.

Предлагаемые учащимся упражнения для самостоятельной работы должны быть направлены на решение разных творческих композиционно-образных задач.

Композиционные быстрые зарисовки, в отличие от длительных, предполагают передачу быстрого, общего впечатления от природы, которое складывается из выявления яркого, выразительного силуэта, передачи движения, формы, пропорций, характера объекта, и занимают важное место среди других видов самостоятельной творческой работы.

Рисование в городской среде направлено на оригинальное, нестандартное решение объектов изображения. Практика показывает, что не все учащиеся справляются успешно с сочинением композиционных схем.

В данном случае развивать композиционные умения помогают быстрые рисунки в разной пространственной среде.

Содержание самостоятельной работы учащихся должно быть прописано в рабочей программе и направлено на расширение и углубление практических знаний и умений по дисциплине «Композиция». При организации самостоятельной работы по данному предмету, необходимо обеспечить полную информированность подростков о её целях и задачах, сроках выполнения, формах контроля, трудоёмкости, так как самостоятельная работа учащихся является важным компонентом образовательного процесса.

Усиление роли самостоятельной внеаудиторной работы подростков означает принципиальный пересмотр организации учебного процесса в системе дополнительного образования, который должен строиться таким образом, чтобы активно шло развитие умения учиться и применять полученные знания.

Подготовка к дальнейшей эффективной самостоятельной творческой деятельности должна стать самым важным мотивирующим фактором. При этом можно выделить другие факторы, способствующие активизации самостоятельной работы подростка:

- позитивный психологический настрой;
- участие подростка в творческих международных, областных, региональных, городских, художественных конкурсах;
- контроль знаний, что способствует стремлению к самосовершенствованию учащихся;
- поощрение учащихся за успехи в учебе и творческой деятельности.

Обучение подростка – это систематическая деятельность учащегося, управляемая преподавателем, основная задача которого заключается в формировании и развитии творческой личности, способной к саморазвитию, самообразованию.

Самостоятельное выполнение учебно-творческих упражнений способствует:

- закреплению знаний, умений и навыков;
- развитию наблюдательности;
- развитию самостоятельного образного мышления;
- психологической установке на систематическое пополнение своих знаний и самостоятельности в использовании получаемой информации для решения творческих задач.

Следовательно, можно сделать вывод, что выполнение самостоятельных домашних графических кратковременно-тренировочных упраж-

нений с натуры и выполнение индивидуальных композиционных заданий, применение наглядных пособий, лекции по работе с графическими материалами активизируют самостоятельную композиционную деятельность, являются важной частью творческого становления подростков и пробуждают у учащихся интерес к графической композиции.

Литература

1. Борисов В. Ю. Развитие художественно-образного мышления школьников 4–5 классов [Электронный ресурс] // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2010. – С. 176–189. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/> (дата обращения: 03.03.2018).
2. Канунникова Т. А. Метод проектов в преподавании изобразительного искусства [Электронный ресурс] // Наука и школа. – 2016. – С. 167–181. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/> (дата обращения: 03.03.2018).
3. Канунникова Т. А. Композиционный поиск с использованием различных художественных материалов как метод развития художественно-образного мышления подростков [Электронный ресурс] // Преподаватель XXI века. – 2015. – С. 153–163. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/> (дата обращения: 03.03.2018).
4. Рапацевич Е. С. Педагогика: Большая современная энциклопедия. – Минск: Современное слово, 2005. – 720 с.
5. Шорохов Е. В. Основы композиции. – М.: Просвещение, 1979. – 303 с.: ил.

References

1. Borisov V. Yu. Razvitie khudozhestvenno-obraznogo myshleniya shkol'nikov 4–5 klassov [Elektronnyy resurs] // Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena. – 2010. – S. 176–189. – Rezhim dostupa: <http://cyberleninka.ru/> (data obrashcheniya: 03.03.2018).
2. Kanunnikova T. A. Metod proektov v prepodavanii izobrazitel'nogo iskusstva [Elektronnyy resurs] // Nauka i shkola. – 2016. – S. 167–181. – Rezhim dostupa: <http://cyberleninka.ru/> (data obrashcheniya: 03.03.2018).
3. Kanunnikova T. A. Kompozitsionnyy poisk s ispol'zovaniem razlichnykh khudozhestvennykh materialov kak metod razvitiya khudozhestvenno-obraznogo myshleniya podrostkov [Elektronnyy resurs] // Prepodavatel' XXI veka. – 2015. – S. 153–163. – Rezhim dostupa: <http://cyberleninka.ru/> (data obrashcheniya: 03.03.2018).
4. Rapatsevich E. S. Pedagogika: Bol'shaya sovremennaya entsiklopediya. – Minsk: Sovremennoe slovo, 2005. – 720 s.
5. Shorokhov E. V. Osnovy kompozitsii. – M.: Prosveshchenie, 1979. – 303 s.: il.

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА КЕМЕРОВСКОГО СКУЛЬПТОРА ВАЛЕРИЯ ТРЕСКИ

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

В данной статье описаны главные направления творческого поиска кемеровского скульптора В. В. Трески. Автор представил основные аспекты биографии скульптора, очертил круг образов и тем, обозначил его роль в развитии скульптуры в Кемерово. В ходе характеристики основных особенностей творчества В. В. Трески были выделены наиболее значительные станковые и монументальные произведения. Также представлен авторский подход в выборе средств художественной выразительности и диапазон творческих интересов художника в интерпретации формы от классической образности до модернистских интерпретаций. Итогом статьи стали выводы о творческом подходе В. В. Трески в области сложения образности скульптурных произведений и выборе средств художественной выразительности. Автор статьи убедительно доказал существование двух направлений в творчестве художника: предметно-реалистического и абстрактно-модернистского. Условность и предметность в трактовке скульптурного образа являются двумя крайними точками диапазона творческих поисков В. В. Трески.

Ключевые слова: изобразительное искусство, художественная среда, кузбасский скульптор, выразительная острота.

CREATIVE PECULARITIES OF VALERY TRESKA, THE KEMEROVO SCULPTOR

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

The author describes the main directions of creative search of Valeri V. Treska, the Kemerovo sculptor. Moreover the author presents the main aspects of the biography of the sculptor, outlines a circle of images and subjects,

and designates his role in development of a sculpture in Kemerovo. Characterizing the main features of creativity of Valeri.V. Treska, the most considerable easel and monumental works were selected. Also, to interpret a form from classical figurativeness before modernist interpretations of a form, the author's approach in the choice of art expressiveness means and the range of creative interests of the artist is presented. Summing up the results the author states the creative approach of Valeri.V. Treska on figurativeness of sculptural works and the choice of art expressiveness means. The author proves the existence of two directions in the works of the artist such as subject and realistic and abstract and modernist. The convention and concreteness in interpretations of a sculptural image are two extreme points for range of creative search of Valeri.V. Treska.

Keywords: fine art, art environment, Kuzbass sculptor, expressive acuity.

Изобразительное искусство на территории Кузбасса развивалось по мере того, как прибывали, поселялись и работали, создавая основу культурного наследия региона, такие замечательные художники, как М. П. Абраменко, Г. М. Бородулин, Я. Т. Буймов, Н. Ф. Герасименко, А. С. Гордеев, А. П. Елфимов, М. Н. Кадышев, А. И. Карманов, А. Н. Кирчанов, И. Я. Левченко, И. Д. Лячин, Ф. М. Пономарев, К. А. Цветков и другие.

Скульптура, как станковая, так и монументальная, в Кузбассе развивалась довольно сложно. Развитие этого искусства в регионе начиналось с творчества художников Г. Н. Баранова и Г. С. Трофимова. В 70-е годы прошлого века в Кемеровскую организацию Союза художников пришли выпускники столичных вузов: Р. И. Корягин, А. П. Хмелевской, В. Ф. Нестеров, В. Н. Петухов и В. В. Треска.

Произведения 1970-х годов прошлого века характеризуются пафосной, монументально-политизированной тематикой и формой. Достаточно вспомнить замечательное произведение – памятник московского скульптора Льва Кербеля В. И. Ленину (рис. 1) или ставший практически символом города Кемерова и всего Кузбасса памятник первооткрывателю каменного угля в Кузбассе Михайле Волкову скульптора Григория Николаевича Баранова (рис. 2). Еще следует упомянуть памятник А. С. Пушкину – московского скульптора Матвея Манизера (рис. 3).

Но совсем другого рода скульптуру привнесли в городское пространство Кемерова Алексей Хмелевской и Валерий Треска. Эти скульп-

торы создали качественно иную скульптуру. Нельзя сказать, что она лучше произведений, созданных вышеупомянутыми художниками, просто она совершенно другая. В работах Хмелевского и Трески более остро и обнаженно выявлены психологические и философские аспекты человеческого бытия. Скульптурные произведения этих мастеров отличаются запоминающейся авторской пластикой, лаконичностью и глубиной проникновения в образ. Работами Алексея Хмелевского заполнено пространство городских скверов и бульваров. Его произведения создали скульптурный облик центральных улиц Кемерова.

Творчество В. Трески и А. Хмелевского отличается от стандартных приемов, применявшихся в социалистическом реализме, да и вообще от приемов академической скульптуры. Они не удовлетворяются уже найденными приемами и техниками и ищут свой метод передачи образа и формы. А. Хмелевской вел свой поиск в области утонченно певучего и поэтически пронзительного образа. В. Треска разрабатывает круг образов монументально пластического и чувственного характера.

Валерий Васильевич Треска – художник-скульптор, каких мало вообще в мире искусства. Кемеровский искусствовед М. Ю. Чертогова в своей статье «Валерий Треска: презентация личности» эмоционально отмечает высокий уровень творчества В. Трески такой фразой: «Иногда мне самой странно становится, мы общаемся с ним, разговариваем о каких-то пустяках, смеемся и не понимаем: вот рядом с нами творит настоящий большой мастер» [2, с. 64].

Валерий Васильевич Треска родился в городе Минусинске Красноярского края, в рабочей семье (рис. 4). Изобразительное искусство не было темой для разговоров и тем более страстью в семейных увлечениях. Единственное воспоминание, связанное с изобразительным творчеством, – увлечение брата рисованием. В. В. Треска закончил Алма-Атинское художественное училище, оформительское отделение, затем поступил в Московское высшее художественно-промышленное училище им. Строгонова, по специальности «Художественная обработка металла», и с успехом его окончил. После окончания вуза В. Треска по распределению приехал работать в Кемерово. Здесь он обратился к созданию скульптурных произведений.

Валерий Треска один из немногих в Кузбассе скульпторов, который работает в камне – это и гранит, и мрамор, он не боится выполнять серьезный заказ в материале. «Работать в камне, – говорит мастер, – не чувствуя материал, структуру, практически невозможно». Работы Трески нель-

зя спутать с произведениями какого-то другого скульптора, они персонифицированы и крайне узнаваемы. Стиль и манера произведений у мастера свои, авторские, и практически все работы узнаются даже без этикеток.

Долгое время, несмотря на многочисленные выставки и успешные показы своих работ на них, Треска оставался как бы незаметен, – может быть из-за своей природной скромности, может, потому, что живет в провинции, и из-за этого не известен в столичных профессиональных кругах. Его, как незаурядного скульптора, художника, по-настоящему открыли в 2001 году. Это произошло на его персональной юбилейной выставке в Кемеровском областном музее изобразительных искусств. Причина того, что он не был замечен раньше, еще и в том, что на сборных выставках, где участвуют много авторов и где работ одного художника мало, Треска оставался как бы в тени. Нет, – его видели, но не смогли рассмотреть того мощного и самобытного художника, которого увидели на персональной выставке, множество работ скульптора как бы дополняли одна другую и создавали портрет утонченного мастера-профессионала. Персональная выставка убедительно продемонстрировала талант большого художника – глубокого, ищущего. И зритель увидел и ждал новых выставок этого скульптора. Вторая персональная выставка усилила и закрепила успех первой. Каждая его выставка – это событие в культурной жизни города и области.

В феврале 2011 года, на открытии юбилейной выставки Валерия Трески, журналистка Ольга Штраус, находясь под впечатлением его скульптурных работ, увлечённо представила зрителям, как выглядели бы эти произведения в разных уголках нашего города, выгодно преображая Кемерово, придавая ему неповторимый монументальный облик [2, с. 66].

Поиск пластического решения в работах В. Трески обусловлен не только темой, но и выразительными возможностями материала. Большое влияние на него, по словам мастера, оказало творчество Микеланджело и Ван Гога. Валерий Треска постоянно находится в атмосфере творческого поиска, вдохновленный гением вышеупомянутых художников. Скульптурные произведения В. Трески заряжены внутренним поэтическим и философским миром, в какой бы манере они ни были выполнены. Каждая работа наполнена жизненной силой, живет своей жизнью и говорит нам о переживаниях художника. Художник велик тогда, когда посредством своих работ он в состоянии поделиться своими чувствами, восторгами и размышлениями со зрителем, – у Трески это получается.

Внутренняя цельность работ Валерия Трески создает его авторский почерк: выразительная острота, широта обобщения, глубина замысла. Наличие случайных работ, при таком отношении к делу, исключается, и каждая работа значительна, как откровение, рождённое глубокой потребностью, изнутри пережитое автором. Такие работы не могут вызвать пресыщение, их появление всегда встречает живой интерес, по-новому открывает талантливое мастера, способного всякий раз вызвать у зрителя мощный душевный отклик.

Работам Трески характерна динамика, движение, но характер движения каждый раз разный и никогда не повторяется. К примеру, в работе «Время собирать камни» хоровод женских фигур в застывшем напряжённом и тягучем движении напоминает неумолимо текущее время (рис. 5), в работе «Крик в завтрашний день» – порыв в пространство, попытка вырваться из динамической круговерти дней и событий, задержать стремительность движения времени и оглянуться на пройденное (рис. 6).

В работах Валерия Трески характерной особенностью является лаконизм решения пластического образа, он до предела скуп и стремится к минимализму. Видение конечного результата особенно важно в работе с твёрдыми материалами, специфика работы в которых – это точное представление пластики скульптуры в куске исходного материала, будь то гранит, мрамор или нечто другое. Соответственно работа с твёрдыми материалами требует от автора высокой творческой концентрации и цельности внутреннего видения.

Пластическая форма в работах мастера отличается выразительной остротой. В ранних произведениях, в которых наблюдалось изучение и любование пластикой натурального материала, преобладали классические работы – тонко моделированные, завершённые, это и реалистический «Портрет матери» (1985) или романтический «Портрет жены» (1987). Справедливости ради нужно сказать, что уже тогда встречались и стилизованные вещи, подчёркивающие характер, утрирующие пропорции и объёмы: «Северная рапсодия» (1978), «Весна. Скворцы поют» (1979), «Муза Виктора Попкова» (1981), «Пляшущие нанайцы» (1988) [2, с. 67].

В Кемерово установлена скульптура матери, работы В. Трески. Она воплощает образ доброй, гордой, сильной, с натруженными руками женщины. Образность этого произведения говорит о семейных ценностях, долге и вызывает к чувствам и совести (рис. 7). Работы подобного содержания в творчестве В. Трески преобладают. Одной из особенностей скульптур Валерия Трески является условная обобщённость, к которой он тяготеет в последние годы. Работы, построенные на основе обобщенно-

сти, пронизаны чувственностью. Может, потому, что он умеет удивительно точно уловить жест, движение и закрепить эту мимолетную динамику несколькими смелыми штрихами. Лаконичность в передаче пластического образа, выразительная острота и минимализм композиционного решения отличают работы мастера от работ собратьев по искусству. Лаконичность и вместе с тем глобальность – критерии творчества Валерия Трески.

В заключение необходимо отметить, что Валерий Треска не останавливается на открытых для себя ранее приемах и формах, он находится в постоянном поиске, каждая работа – это новая находка, новая ступенька мастерства, но в целом, несмотря на разные приемы в каждой работе, складывается единый образ, узнаваемый мастер и художник. Треска работает неустанно и достигает поставленных перед собой творческих целей. Есть удачные работы, есть и неудачные, но нет проходных, созданных наспех или случайно. Каждое произведение рождено глубокой внутренней потребностью.

Как представитель постсоветской эпохи, по сравнению с его коллегами по искусству, Валерий Треска идёт дальше, усложняя проблематику и традиционную эстетику. Уж в 2000-е годы в творчестве художника появились модернистские формы. В современный период развития в работах В. В. Трески последовательно прослеживается метафоричность в образах, доходящая до абстракции («Чаша ожидания, терпения, встречи», 2003; «Состояние на 18 января», 2010).

Эволюционирует в творчестве В. Трески тенденция к «отстранению». Она обусловлена движением к духовному и условному, но при этом не утрачивает ни лиричности, ни жизненной силы. В работах, где автор ориентируется на условность и метафоричность формы, появились величие замыслов, нервная острота, философичность.

Литература

1. Скульптура в городе / сост. Е. Романенко. – М.: Советский художник, 1990. – 381 с.
2. Чертогова М. Ю. Валерий Треска: презентация личности // Кузбасс. XXI век. Кемерово. – 2006. – № 5. – С. 64–67.

References

1. Skul'ptura v gorode / sost. E. Romanenko. – M.: Sovetskiy khudozhnik, 1990. – 381 s.
2. Chertogova M. Yu. Valeriy Treska: prezentatsiya lichnosti // Kuzbass. XXI vek. Kemerovo. – 2006. – № 5. – S. 64–67.

**ВНЕ ТРАДИЦИОННОГО КОНТЕКСТА:
БИБЛЕЙСКАЯ ТЕМА И ЗНАКИ ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
В СВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ КУЗБАССА 1990-Х**

Кайгородов Виктор Александрович, бакалавр искусствоведения, магистрант направления «Музеология и охрана объектов природного и культурного наследия», Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kayg.iskkuz@gmail.com

В статье рассматривается феномен развития библейской темы в светской живописи художников Кузбасса в 1990-е годы. Предмет исследования – проблема интерпретации библейской темы в рамках нетрадиционных стилистических и жанрово-тематических решений. В состав таких решений входят произведения станковой живописи первого десятилетия постмодернистского периода, обращенные к христианству и библейской теме под разными ракурсами восприятия. Интересным моментом в исследовании выступают причинно-следственные отношения советской идеологии по отношению к библейской теме в изобразительном искусстве и характер восстановления данной темы в перестроечный период. Ведущий принцип исследования опирается на различие церковного искусства и светского, на определение формотворческих задач, которые становятся ведущими в творчестве художников-станковистов. Автор рассматривает и систематизирует различные аспекты проявления данной темы в творчестве художников Кузбасса в обозначенный период.

Ключевые слова: живопись, библейская тема, художественная тенденция, постмодернизм.

**OUTSIDE THE TRADITIONAL CONTEXT:
THE BIBLICAL THEME AND THE SIGNS OF CHRISTIAN
CULTURE IN KUZBASS PAINTING IN 1990's**

Viktor A. Kaygorodov, Bachelor of arts, Master student, Department of Museology and protection of natural and cultural heritage, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kayg.iskkuz@gmail.com

The article considers the phenomenon of a biblical theme in Kuzbass painting in 1990s. The research is based on the problem of interpreting a biblical theme in the framework of non-traditional stylistic and genre-thematic solu-

tions. The composition of such solutions includes works of easel painting of the first decade of the postmodern period, addressed to Christianity and a biblical theme from different points of view. An interesting point in the study is the cause-effect relations of Soviet ideology in relation to a biblical theme in visual arts and the restoration nature of this theme in the perestroika period. The main principle of the research is based on the distinction between Church art and secular art, on the definition of form-creating tasks that become leading in easel painting. In addition the author examines and systematizes various aspects of appearing this theme in the works of Kuzbass artists of the specified period.

Keywords: painting, biblical theme, artistic trend, postmodernism.

Речь пойдет о библейской теме в светской живописи Кузбасса в 1990-е годы, которая развивалась в рамках особенностей становления постмодернистской культуры и существовала вне традиций церковного искусства. Главный вопрос, ставший причиной исследования: возможно ли рассмотреть данное явление в качестве художественно-тематической тенденции в изобразительном искусстве Кузбасса в обозначенный период? Опираясь на аналитику данного художественного направления, образовалась четкая цель исследования – интерпретация библейской темы как особенного художественного явления в светской живописи Кузбасса 1990-х годов.

В изобразительном искусстве Кузбасса, как и в стране в целом, к 1990-м годам происходит процесс расширения стилевых и формальных творческих решений. Данный процесс в каждом из регионов протекал своими путями, но итоговое положение изобразительного искусства для всех оказалось однозначно правомерным по отношению к новым тенденциям и старым традициям. Так творческий эксперимент в области художественной формы привел к разнообразию стилей, возродил авангардные направления, принял и переосмыслил нонконформистское восприятие действительности. Все это выразилось в чертах, принципиально отличных от метода социалистического реализма, столь понятного и привычного советскому зрителю. Однако это вовсе не привело к угасанию реалистического метода в творчестве как такового, а образовало две параллельно развивающиеся линии изобразительного искусства.

Вполне закономерным явилось и то, что после перестройки такое глобальное расширение возможностей стилистических решений обозначило широкий спектр нерешенных тематических задач в изобразительном искусстве. Темы, не тронутые в период искусства советского, но уже активно развитые в мировых художественных практиках, были возобновлены в мощной и актуальной художественной формации. Особую зна-

чимось здесь обретает возрождение знаков христианской культуры, в системе которых развивалась русская культура без последних семидесяти лет.

Восстановление религиозной темы в рамках изобразительного искусства как такового имеет сложную линию развития, особенно, когда художники обращаются к ней через специфику постмодернистских направлений. Здесь обретают актуальность не только исконно традиционные методы изображения, но и экспериментальные процессы цитирования, часто обретающие характер метафорический, порой даже ироничный по содержанию.

Свой начальный импульс религиозность в советском изобразительном искусстве получает в 60-е годы, в то время, когда социалистический реализм, напротив, исключает из своего изобразительного ряда христианские позиции. Во второй половине десятилетия, когда активно позиционируется отрицание духовности в изобразительном искусстве через подход религиозный, первыми неофициальными художниками, возвратившими знаки христианской культуры, были Михаил Шварцман и Эдуард Штейнберг. Их творчество было обозначено как «религиозная абстракция». Направленность такого характера можно обозначить как метафорические атавизмы забытой эпохи, изъятой из отечественной истории назидательностью социализма.

Приемы и методы, к которым прибегают художники «религиозной абстракции» – в большей степени результат переосмысления устоявшихся художественных практик и нравственных позиций искусства дореволюционного периода. Так Эдуард Штейнберг «избрал своим единственным образом супрематизм Малевича, но постарался стереть в нем амбиции миростроительства (по сути своей богоборческие) и превратить его в род фигуративного искусства» [1, с. 163–164]. Такая форма трансформации проявилась в весьма широком содержательном спектре, избегая какой-либо конкретизации. В дальнейшем схема изображения все чаще обращается в сторону символики, распространенной в рамках канонической схемы. Весьма логично то, что они все еще концептуальны по специфике изображения, новаторски осмыслены, но стремятся к соприкосновению с привычной системой восприятия, остаются весьма читаемы.

Обращение советских художников к религиозной теме в изобразительном искусстве, в первую очередь, основывается на утратах связи с культурой христианской, которая составляла основу многовекового развития русской культуры. Все чаще это сводится к тому, что художники начинают обращаться к решению назревшей проблемы – проблемы страдания советской интеллигенции от бессмысленности внерелигиозного

существования. Такое искусство отлично от традиционного не только в техническом исполнении и в формообразовании. Здесь преобладает совершенно иная точка восприятия действительности, в основе которой представлен не Бог, а человек, утративший связь с ним.

Прежде чем аргументировать возникновение потребности искусства в духовном обогащении посредством введения содержания религиозного характера, необходимо обозначить устойчивые, сбалансированные позиции исследования. Поиски такого подхода по природе своей редко осуществимы, так как тематика имеет два преимущественных, противоположных друг другу полюса восприятия не только в искусствоведении, но и в общественной симпатии в целом. Первый – лояльный, теоретически подводящий к тому итогу, в котором обращение к трансформации христианской культуры через постмодернистские качества является логичным и естественным. Второй – своего рода «оппозиционный», отмеченный нетерпимостью к выходу за рамки традиций православного канона, принимающий экспериментальные методы как злокачественные для культуры. Подобное разделение особо остро наблюдается вплоть до 90-х годов, до периода публичной открытости самого явления включительно. И только со временем, когда уже было невозможно оспорить его как явление новаторское, когда библейская тема стала весьма программной в живописной интерпретации, обрела статус тенденциозности, – именно тогда наблюдается ее компромиссное принятие.

На протяжении последнего десятилетия XX века отечественные художники продолжают обращаться к библейской теме. Решение проблем религиозного содержания к концу 1980-х – 1990-е годы становится повсеместным, и даже закономерным. Такая необходимость ознаменована усиленными темпами восстановления православия и церковного искусства на территории уже постсоветского государства. Существенным препятствием здесь становится отсутствие практики у художников в церковной живописи, в росписи храмов и иконописи. Из-за этих моментов религиозная тема все чаще появляется в светской живописи, подчиняя формальные решения в соответствии ее видовым законам. Здесь художники не разделяются на приверженцев канонических схем изображения и отступающих от них. Все воплощается равноправно и эклектично. Нельзя сказать, что художники в основном стремятся соответствовать церковной канонической схеме письма, чаще они эстетически ее обновляют. Не исключает себя и очевидно нарастающий формальный поиск, в котором живописцы обращаются к уже привычному языку авангарда для более ясной выразительности художественного образа. О последнем поговорим подробнее, в рамках художественной практики некоторых кузбасских авторов.

Расширение стилистического спектра и жанрово-тематического разнообразия в изобразительном искусстве Кузбасса – без сомнения, часть общеисторического развития отечественного искусства и его тенденций. Однако в условиях периферийного характера нельзя исключать и значимые локальные события, исходящие от середины 80-х и закреплённые за последующими рефлексиями после VI Зональной выставки «Сибирь социалистическая»¹. Если вырвать данные из исторического контекста, дальнейшее развитие искусства после перестройки кажется весьма логичным, даже программным. В действительности же художественная среда того времени была озадачена проблемами разного характера: от общественных и масштабных, связанных с потерей соцзаказа и неразвитостью художественного рынка (так называемого «арт-бизнеса»), до проблем личности, поиска авторского кредо и наиболее искренних форм самовыражения. Обращение к христианскому содержанию, его воплощению стало одним из органичных решений проблемы самоидентификации в художественном поле.

Как уже говорилось ранее, одной из активных линий в рамках культурной политики перестроечного и постсоветского периодов стало восстановление традиционного церковного искусства. Наиболее крупным автором в храмовой росписи по Кузбассу является монументалист Александр Работнов, отдавший более двадцати лет жизни на развитие искусства области (роспись Знаменского кафедрального собора, Кемерово; роспись Храма Св. пророка Ильи в Новокузнецке. Обе датируются серединой 1990-х годов). В конце 80-х в Новокузнецк прибывают Леонид Ключников и Елена Ключникова, впервые пополнив спектр профессионального изобразительного искусства города иконописью и церковной росписью. Спустя десятилетие, к концу XX века, к иконописанию присоединяется В. П. Шубенкин. Все они – не единственные мастера того периода, но их количество все же остается крайне малочисленным. Обладая существенным материалом для работы, единичные мастера традиционного церковного искусства органически вливаются в художественную среду и активно преображают храмы и церкви на территории Кузбасса.

Если не рассматривать профессиональное церковное искусство, возникает вопрос о методах религиозной самоидентификации кузбасских художников, специализировавшихся на других видах изобразительного искусства. В действительности данный вопрос не долго оставался открытым. Местные художники в короткие сроки открыли своей публике про-

¹ VI Зональная выставка «Сибирь социалистическая» базировалась в г. Кемерово (1985).

изведения религиозного содержания в таких видах станкового искусства, как живопись, графика, и даже скульптура. Нельзя исключать и того, что его глубокая содержательная сила накапливалась заранее у художников в качестве идей и предчувствий. Так, пришедшая в Кузбасс постмодернистская культура зародила новую качественную художественную тенденцию, интерпретированную в рамках искусства профессионального и устойчиво развиваемую до современности.

Говоря о качестве общих характеристик тематической тенденции в живописи и не только, стоит обозначить самую важную. Развитие библейской темы – это всегда искусство высоко интеллектуальное, осмысленное; и все чаще это искусство высокого интеллектуализма. Здесь оно приобретает различный окрас, обращается к разным жанровым и формальным интерпретациям.

Первым можно представить кемеровского живописца Анатолия Анфиногеновича Казанцева (1950–2005), отразившего сразу несколько векторов развития тенденции. Охват библейской тематики в его творчестве как раз приходится на первую половину 90-х годов, где мы можем наблюдать разные формы ее восприятия. В произведениях художника тема имеет свои источники влияния, зародившиеся еще в процессе получения художественного образования. В ЛИЖСА им. И. Е. Репина, в котором проходил обучение А. А. Казанцев, неотъемлемой частью обучения становятся дисциплины, акцентирующие внимание на духовном наследии Древней Руси. Художники практикуются в церковно-исторической живописи, обучаются реставрации памятников православного наследия. При мастерской Е. Е. Моисеенко, преподавателя и наставника Анатолия Казанцева, нравственные вопросы занимали особое место в творчестве. Отсюда и берет свое начало развитие библейской темы в творчестве А. Казанцева.

Художник обращается к библейским темам эпизодически, и каждое такое обращение имело эмоциональные предпосылки. Первые два произведения, которые можно обозначить, приходятся на 1993 год²: «Русский бог II» (рис. 1) и его первоначальное воплощение в «Пророке»³ (рис. 2). Произведения наполнены легко читаемыми христианскими сюжетами и соответствующей символикой. Здесь мы видим Распятие, поцелуй Иуды, прообраз Магдалины, рыб и быков. Не пытаюсь их замаскировать или об-

² Оба произведения находятся в коллекции Кемеровского государственного института культуры (КемГИК).

³ На оборотной стороне холста «Пророка» зачеркнуто первоначальное название произведения – «Русский бог I».

разно переосмыслить, в произведениях художник не касается поднятых тем собственной проникновенностью, а выступает скорее как наблюдатель со стороны, позволяя произведениям наполниться острой иронией, даже саркастичностью. Композиционно произведения воплощены в качестве целостной картины мира с явной отсылкой на методы Северного Возрождения, где находится место для предательства, раскаяния, свершения самосуда над личностью и всепрощения. В произведении «Прощеное воскресенье»⁴ (рис. 3) того же года уже отсутствуют укоризненные подтексты. Оно лирично и свободно от принятого символического подтекста. В нем художник приходит больше к переосмыслению личностных состояний через физические качества природы, которые передает с помощью техники написания пейзажа. В картине «Коза»⁵ (1995) (рис. 4) А. Казанцев нацелен на диалог-рассуждение, обращаясь к демонической природе и ее изменчивости через отсылки к иудейско-христианской мифологии.

Так в нескольких произведениях Анатолию Казанцеву удалось отразить не только разнообразие тенденций внедрения библейской тематики в светскую живопись, но и ее назревающую проблематику – приемлемость стилистических сочетаний, отражение ушедших традиций, решение вопроса их органического выражения в теме.

Еще один вопрос, к решению которого обращаются художники, – вопрос о трансформации иконописной традиции в живописи. Такое преобразование мы эпизодически наблюдаем в полотнах Андрея Николаевича Дрозда. В произведении «Положение во гроб»⁶ (рис. 5) композиционной основой, ее центром является изображение Иисуса Христа, лежащего в гробу после распятия. Справа изображена припавшая к нему Богородица, слева – Иоанн Богослов. Вокруг гроба изображены тайные ученики Христа в образе святых. За всем действием наблюдают ангелы. Художник явно пытается соответствовать иконографической традиции написания сюжета, не старается отойти от ее основ. Так мы можем наблюдать образы персонажей, нарисованные стилистически схоже с принципами иконописного изображения. Художник придает условность фигурам и трактует лики, заключая их в нимб. Условность изображаемого пространства одновременно соответствует принципу плоскостности в иконе, но в то же время в данном евангельском сюжете традиционно иконописцы вводят пейзаж, видимый из выхода гробницы. Заключая изображаемое действие в

⁴ Из художественной коллекции КемГИК.

⁵ Из собрания Кемеровского областного музея изобразительных искусств.

⁶ Холст, масло. 1992 г., 110 x 130. Из художественной коллекции КемГИК.

среду, решенную серо-голубым цветом, художник отсылает нас к устойчивым ассоциациям с европейскими новаторами в сфере религиозной живописи, а именно к знаменитой росписи кисти Джотто в капелле дель Арена в Падуе⁷.

При сравнении названия произведения и изображения возникает некоторое сомнение в верности его трактовки художником. Сама пространственность не только отрицает конкретное место действия, но и усиливает статику композиции, неподвижность изображенных образов. Фигуры лишены движения, они находятся в наблюдении, эмоционально наполнены скорбью. Хоть и условно, но приметы печального настроения проглядывают в изображенных ликах. Наиболее эмоциональным образом является склонившаяся над Христом Богородица. Образ Богородицы несколько тусклый по колориту в сравнении с другими персонажами сюжета, решенными в тональном разнообразии цвета охры с примесью коричневых оттенков. Общая замкнутость и статичность центрального сюжета композиции, острая эмоциональная обозначенность образов – все это соотносится с сюжетом фрески «Оплакивание Христа». Данный эпизод является промежуточным в Страстях Христовых после снятия тела Иисуса Христа с креста и перед погребением. Действующей силой сюжета становятся эмоциональная напряженность, которую удачно акцентирует художник условностью пространства, заставляет почувствовать эмоциональную трагедию сюжета.

Одним из фундаментальных художников среди тех, кто обращался к живописи религиозного характера, является Иван Иванович Филичев. Удивительная пастозная и колористическая структура полотен современного кемеровского художника не всегда имела ту итоговую форму, которую мы наблюдаем сейчас. Иван Филичев в конце 80-х – классический мастер поэтического пейзажа. В своих произведениях художник находится в поиске выполнения своей «сверхзадачи» – гармоничного сосуществования природы и ее пространств с храмовым зодчеством. Вплоть до середины 90-х годов произведения художника развиваются в рамках лирического пейзажа, с проработанным пространством и нюансами, обозначающими следы человеческого благоустройства окружающего ландшафта («Монастырская церковь»⁸ (рис. 6)). К концу XX столетия главные герои его картин – храмы и церкви – вписываются в уже совершенно иное по-

⁷ Для сравнения следует обратиться к фрагменту росписи Джотто из серии о Жизни Христа «Оплакивание Христа», Падуя, капелла дель Арена (Скровеньи), 1303–1305 гг.

⁸ «Монастырская церковь», 1994 год. Из коллекции КемГИК.

нимание пространства. Пейзажи Ивана Ивановича обретают условность, тонко распадаются на контрасты. Его полотна обрели завершенность жеста, стали воплощать эмоциональную звонкость в мире цветовых отношений. Таким мы видим мироощущение художника в произведениях «Мужской монастырь Киево-Печерской лавры», «Соборы города» и других [2, с. 18].

Также стоит отметить немаловажный момент – вопрос качества содержания такого явления, как библейская тема в светской живописи. Если в 70-е годы XX века в искусстве советского андеграунда художники не боялись экспериментировать с формой в религиозных и библейских темах, при этом наполняя свои произведения осмысленностью и идейной глубиной, то, начиная с 90-х годов и до современности, когда подобное решение сакральных тем в изобразительном искусстве обретает свободу от идеалистических установок, можно отметить и некоторую шаблонность этого приема, поверхностность в формотворческой трактовке этих тематик. Часто в новой выразительной форме библейских сюжетов нарушаются морально-этические нормы, эпатаж становится преимущественной целью.

Можно обратить внимание на произведения Виталия Анатольевича Карманова. Например, «Иконография» (1997) (рис. 7), исполненное маслом на дереве. Здесь, казалось бы, в отчетливой иконографической форме мы не наблюдаем конкретного образа. Под жизнеутверждающим, будоражащим сознание цветом масляных красок мы обнаруживаем максимальное обобщение иконографического образа или же, напротив, провокационные черты, склонившие образ к опустошению. Такие противоположности художник, возможно, предпринимает намеренно, позволяя зрителю делать выбор в сторону своих соображений, личного восприятия. Независимость и сугубо личностный характер принятия и понимания содержания – также отличительные черты тематики в рамках светской живописи данного периода. Художник как бы играет с реципиентом в игру, ход развития и итог которой зависит, скорее, от степени сдержанности зрителя. Именно поэтому здесь возможно обнаружить совершенно разнохарактерные состояния: от оскорбления чувств зрителя или абсолютного равнодушия до переосмысления собственных взглядов и прочее.

Универсальность и разноплановость взглядов – не единственная цель художника в заданной тематике. В произведении «Алтарь» (1995, холст, масло) (рис. 8) из серии «Победа» мы можем наблюдать остросоциальную направленность в концептуальной трактовке. В условно обозначенной, по всей видимости, алтарной зоне находится телевизор – передовая технология современности, будущее человеческой коммуника-

ции. Окруженный по сторонам ангелами, данный аппарат – единственный транслятор истины, кружево, максимально притягивающее все человеческое внимание.

Вопрос приемлемости содержательного аспекта в трактовке библейских тем – один из ведущих в ее исследовании. Проблема установления четких морально-этических норм постоянно следует за развитием исследуемого художественного явления. В зависимости от количества мнений расширяется спектр возможных интерпретаций одного и того же живописного произведения на библейскую тему. Как и в иконе, так и в живописи восприятие начинается с понимания сюжета. Однако главной отличительной особенностью живописной интерпретации библейской темы от иконописной является то, что это явление всецело зависит от личного отношения художника.

Таким образом, стилистический анализ и интерпретация образцов библейской темы в светской живописи постсоветского периода, а также обращение к историческому контексту ее развития приводят к развитию особенной системы причинно-следственных связей, раскрывающих многообразие специфического содержания данного явления в творчестве художников Кузбасса. Несмотря на жанрово-тематическое разнообразие, которое привнесли в художественную среду тенденции постмодернизма, ответ на вопрос о том, является ли библейская тема одной из ведущих в творчестве кузбасских живописцев, очевиден. Действительно, библейская тема стала одной из доминирующих в изобразительном искусстве Кузбасса в 1990-е годы. К числу художников, обращавшихся к темам библейского содержания, относится достаточно весомое количество кузбасских живописцев, независимо от того, осталась ли эта тема в их творчестве ведущей, или проявилась лишь в некоторых произведениях. Наряду с И. И. Филичевым к числу художников, чье творчество в 1990-е годы опиралось на сюжеты религиозного характера, также можно отнести таких кемеровских живописцев, как Евгений Матвеевич Тищенко, Татьяна Германовна Абрамова и многих других мастеров.

Вполне разумным явилось и то, что живописная интерпретация библейской темы – результат освоения особенностей постмодернистских направлений. Почти в каждом произведении 1990-х годов на обозначенную тему наблюдаются формотворческие эксперименты, постоянное обращение к традициям дореволюционного авангарда. Однако содержательные аспекты произведений явились логичным продолжением настроений советского нонконформизма и религиозного диссидентства, только в свободной от идеалистических установок формации. Именно в этих настроениях также проявилась следующая отличительная черта

библейской тематики в светской живописи 1990-х годов. Она выражалась и в качестве способа обращения к ушедшим традициям русской культуры.

Всестороннее обращение к религиозной теме в искусстве всецело зависело от причин, последовательно вытекающих друг за другом. Основной причиной явилась утрата связи с христианской культурой, вследствие чего зародились своего рода атавизмы в искусстве, изначально выраженные в интуитивном стремлении к традициям прошлого. Так обозначилась одна из ведущих проблем религиозного искусства – проблема бессмысленности внерелигиозного существования. Находясь в центре развития религиозной линии изобразительного искусства весь длительный период от неконформизма до конца XX века, она развила принципиально иное восприятие действительности в религиозном искусстве – той действительности, в которой ведущей основой стала не сакральная сущность художественного образа, которая является особенностью искусства иконописания. Напротив, она зародила упаднические настроения, пусть и отчасти антропоцентричные, где в основе восприятия действительности, в центре внимания находится человек, неизбежно утративший связь с религией.

На волне постперестроечного времени, когда происходило активное возрождение православной культуры в лучших ее традициях, вышеописанные настроения, разумеется, не имели возможности выразиться в рамках традиционного церковного искусства. Система символического умопостижения в иконе и принцип благодатности ее художественного образа не позволяют вместить в себя обозначенный спектр проблем внерелигиозного существования. Отсюда и возникает активное развитие библейской темы в искусстве светского характера, которое позволяет своевольно подходить к интерпретации поставленных сверхзадач и, одновременно, сохраняет статус станкового искусства с его коммерческой универсальностью. Еще одной причиной развития религиозной темы в искусстве светском стало отсутствие у художников практики в традиционном церковном искусстве. На волне усиленных темпов развития не только православия и церковного искусства, но и самой жизни, для многих художников виды станкового искусства, и в том числе живопись, стали единственно возможным выходом для творческой самоидентификации через развитие религиозного сюжета в искусстве. Именно вопрос самоидентификации, самоопределения художника в искусстве становится ведущей причиной обращения к библейской теме. В истории развития отечественного искусства для этого представляются два пути. Первый – обращение к традиционному церковному искусству. Второй путь – сово-

купность стилистического обновления художественных традиций с методами форматворческого эксперимента.

Обращение к библейской теме в творчестве живописцев Кузбасса в 1990-е годы – путь исключительно индивидуальный. Именно поэтому, рассматривая исследуемую тему как явление целостное, мы сталкиваемся с большим спектром характерных проблем: приемлемость стилистических сочетаний; проблема сочетания новаторства и традиций; трансформация или стилизация традиций церковного искусства. Все эти проблемы опираются на вопросы формальных и стилистических решений, где эстетика религиозного искусства становится платформой для развития индивидуального творческого метода. Однако вопросы содержательного характера всегда опираются на соблюдение границ морально-этического наполнения сюжета. Если в рамках нонконформизма эти вопросы сводились к четким установкам самоопределения и поиска, то в постсоветский период они обретают актуальный и полемический характер, усложняя проблему интерпретации библейской темы в светском искусстве.

Обращение к библейской теме встречается в творчестве кузбасских художников практически повсеместно в постсоветский период, позволяя рассмотреть это явление ретроспективно, провести сравнительный стилистический анализ. Образуя крупную тематическую платформу с наличием общих стилистических характеристик и исторических предпосылок для развития, библейская тема в живописи Кузбасса 1990-х годов имеет основания быть обозначенной в качестве художественной тенденции.

Литература

1. Деготь Е. Русское искусство XX века. – М., 2000. – 323 с.
2. Попова Н. С. Круг образов и тем в творчестве Ивана Ивановича Филичева // Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве: сб. науч. ст. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2016. – С. 14–22.
3. Яхнин А. Л. Антиискусство: Записки очевидца. – М., 2011. – 320 с.

References

1. Degot' E. Russkoe iskusstvo XX veka. – M., 2000. – 323 s.
2. Popova N. S. Krug obrazov i tem v tvorchestve Ivana Ivanovicha Filicheva // Vizual'nye iskusstva v sovremennom khudozhestvennom i informatsionnom prostranstve: sb. nauch. st. – Kemerovo: Kemerov. gos. in-t kul'tury, 2016. – S. 14–22.
3. Yakhnin A. L. Antiiskusstvo: Zapiski ochevidtsa. – M., 2011. – 320 s.

**ЭТЮДНОСТЬ КАК ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧЕСКОГО
МЕТОДА (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА
КЕМЕРОВСКИХ ХУДОЖНИКОВ)**

Балаганская Лада Игоревна, бакалавр искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: lada-ba@mail.ru

В статье рассматривается этюд и этюдность в истории мирового искусства. Рассматривается понятие «этюд» в его традиционной интерпретации как подготовительный этап выполнения большой картины. Также рассматривается развитие этюда в искусстве Европы второй половины XIX века в самостоятельный жанр живописи. Автор выделяет приемы живописи европейских художников, характеризующие становление этюдности в истории мирового искусства. Также автор рассматривает развитие этюдности в творчестве русских художников XX века. Обращаясь к анализу работ кемеровских художников, автор прослеживает влияние приемов этюдности в творчестве П. А. Чернова, В. С. Зевакина, Н. И. Бачинина. Характеристика этюдности как свойства индивидуального творческого метода художника аргументированно описана на примерах творчества европейских, отечественных и региональных (кемеровских) художников.

Ключевые слова: этюд, этюдность, техника живописи, импрессионизм, искусство Кемерова.

**ETUDE AS A CHARACTERISTIC FOR CREATIVE
METHOD KEMEROVO ARTISTS**

Lada I. Balaganskaja, Bachelor of arts, Department of Cultural Studies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: lada-ba@mail.ru

The article considers etude and etude technic in the history of world art. The author studies the concept “etude” in its traditional interpretation as a preparatory stage for creating a big picture. The author also considers development of etude in European art of the second half of the XIX century as an independent genre of painting. Moreover the author highlights painting methods of

European artists characterizing the etude technic in the history of world art. The author also examines the development of etude in the works of Russian artists in the XX century. Analyzing the works of the Kemerovo artists, the author traces the influence of etude technic in the works of P.A. Chernov, V.S. Zevakin, N.I. Bachinin. The characteristic of etude technic as an individual creative method of the artist is described on the examples of European, Russian and Kemerovo artists.

Keywords: etude, etude technic, painting technique, impressionism, Kemerovo art.

Изучение этюдности как характеристики творческого метода актуально и необходимо на данном развитии российского искусствоведения. Традиционно существует два определения этюда. С одной стороны, этюд в самом широком понимании этого слова – это подготовительный этап к созданию картины или одна из ступеней обучения художника. С другой стороны, этюд является естественным результатом пленэра. Традиционное понимание пленэра продолжает быть актуальным в наши дни. Однако многие художники стали использовать приемы этюдности как элементы постоянного творческого метода. Охватывая обзором творчество российских художников XX века, можно констатировать, что этюдность становится постоянным элементом творческого метода. Характер этюдности, общее восприятие художником природы, выбор предмета изображения, язык искусства требуют более тщательного исследования и выявления ее специфики.

Литературу, посвященную данной проблематике, необходимо разделить на три группы. Следует выделить литературу, которая рассказывает о том, как правильно сделать этюд. Среди многообразия подобного рода изданий нужно указать на учебное пособие Яшухина А. П. «Живопись. Этюд с натуры» [1] и учебно-методическое пособие «Изобразительная деятельность в процессе обучения живописи на пленэре», авторы О. Н. Оболенская и Н. И. Жданова [2]. Отличительной особенностью понимания этюда у представленных выше исследователей является его осмысление в прочной взаимосвязи с развитием и популярностью импрессионизма. Продолжают эту же линию понимания этюда такие известные российские искусствоведы, как Паола Волкова в своей книге «Мост через бездну. Импрессионисты и XX век», Михаил Герман в монографии «Импрессионизм: основоположники и последователи» [3; 4]. Этюд через историю импрессионизма рассматривают Владимир Ленинин, Владимир Круглов в своей книге «Русский импрессионизм» [5]. В ряде исследова-

ний авторы, изучая аспекты истории искусства, упускают из вида проблемы этюда и этюдности. Интерес к этюду высказывал А. А. Федоров-Давыдов в своих трудах: «Русский пейзаж конца XIX – начала XX века: Очерки», «Русское и советское искусство» [6; 7]. Среди современных авторов заслуживает особое внимание монография Антона Успенского «Между авангардом и соцреализмом. Из истории советской живописи 1920–1930-х годов», в которой автор исследует многообразные творческие манеры художников, не вошедших в Союз художников в 30-е годы [8]. В рамках своего исследования А. Успенский обращает внимание на влияние Анри Дерена и Поля Сезанна на творчество исследуемых художников. Заслуживает интерес книга «Другая история русского искусства» Алексея Бобрикова [9], в которой рассматривается развитие этюда в русском искусстве XIX в. Интересно, что автор стремится выявить чисто русскую линию пленэра.

В третью группу входит литература, посвященная искусству Кузбасса. Специальных исследований, рассматривающих этюд в творчестве кемеровских художников, нет. Тем не менее, косвенно сибирские искусствоведы затрагивают проблему этюдности. Так, например З. Н. Естамонова в своей книге «Сотворение рябины. Рассказы о художниках» описывает этюдность в творческом методе таких художников, как Н. И. Шемаров, Н. И. Бачинин, В. С. Зевакин [10]. Однако З. Н. Естамонова не использует термин «этюдность» при характеристике их творчества.

Подводя итог обзору литературы, необходимо отметить, что проблема этюдности как элемента творческого метода художника недостаточно проанализирована в профессиональной литературе. Однако большинство искусствоведов отмечают формирование свободной этюдной манеры в творчестве русских и советских художников XX века. Таким образом, целью исследования является рассмотрение этюдности как творческого метода кемеровских художников. В число задач входит, во-первых, характеристика направлений свободной этюдной манеры творчества, а во-вторых, выявление особенностей этюдной манеры в творчестве кемеровских художников.

В ходе анализа тенденций мирового искусства следует выделить три исторических направления, в которых этюд занимает значительное место. В первую очередь, этюд и этюдность сыграли важную роль в творчестве импрессионистов. В современном восприятии импрессионистическая манера наиболее часто ассоциируется с этюдом. Вторым принципиальным фактором развития этюда стала творческая манера Поля Сезанна, основанная на соединении в одном произведении нескольких точек обзора.

Сезанновский творческий метод также оказал сильное влияние на отечественных художников XX века. Еще одно существенное обращение к этюдности состоялось в рамках экспрессионизма. Таким образом, осмысляя этюдность, необходимо выделить три характеризующих ее направления: импрессионизм, сезаннизм и экспрессионизм.

Этюдность в творчестве художников имеет два аспекта. Первый аспект – это понимание этюда как результата работы художника на пленэре. В этом смысле в России во второй половине XIX века формируется традиция пленэрной живописи. Этюдность как проявление мастерства рисовальщика и живописца в русском искусстве завоевала себе место в конце XIX века. В Европе результатом выхода художника на пленэр стал импрессионизм. В творчестве Поля Сезанна и художников-экспрессионистов проявляется другая особенность этюдности – намеренный отход от реалистичного изображения предмета. Такого рода этюдность получила развитие в искусстве модернизма. Поиск стилевой общности в советском искусстве поставил художника в достаточно жесткие рамки. Однако многие советские художники самостоятельно приходили к использованию этюдности, понимаемой ими в описанных выше ракурсах.

В советский период, начиная с 1920-х годов, этюдность развивается в двух направлениях. Официальным искусством поддерживалась традиция русской пленэрной живописи, исходящая от передвижников, от Коровина, Серова. Ценностью считалось мастерство художника быстро схватывать форму, передавать тончайшие цветовые нюансы, подмеченные в природе, следование реалистическому изображению пейзажа. Но вместе с тем существовала другая группа художников, в которую входили графики, сценографы, а также художники, чья профессиональная сфера деятельности допускала условности, нестандартные решения, свободу выбора языка и трактовок в изображениях. Представители этой группы обращаются к эстетике Сезанна, экспрессионизма, тем самым сосредотачивая внимание зрителей на личностном, остро индивидуальном понимании формы. Эти два пласта не были изолированы, они постоянно взаимодействовали, сталкивались, что-то заимствовали друг у друга. К 1950-м годам этюдность становится одним из ведущих творческих методов художников, в частности художников-пейзажистов.

Изобразительное искусство в Кузбассе приобрело свои профессиональные формы в 1950-е годы. Не все художники, входившие в Кемеровское отделение Союза художников, имели профессиональное образование. Большинство из них прошло войну и училось в художественных училищах, изостудиях. Ряд художников окончил Заочный народный ин-

ститут искусств. Среди профессиональных художников Кузбасса своим образованием отличался П. А. Чернов, который прошел войну, а затем закончил Ленинградский институт живописи, ваяния и зодчества им. Репина. В эстетическом отношении большинство художников Кемерово тяготело к реалистической живописи, художественно-педагогический корпус которой был сформирован в 1950–1960-е годы. Одним из аспектов деятельности данного корпуса было внимание к навыкам работы на пленэре и формирование мастерства выполнения этюда.

Пейзаж в творчестве кемеровских художников пользовался и пользуется особой популярностью. Это связано с целым рядом причин. Данный жанр можно назвать универсальным, потому что он отвечает на различные запросы – от традиционно-лирического начала до идеологически-пропагандистского, который индустриальный пейзаж интерпретирует как исторический документ. Пейзаж и работа на пленэре – довольно хорошая платформа для экспериментов в плане совершенствования технологии, разработки новых живописных приемов, колорита и композиции.

Жанр пейзажа в годы советской власти тяготеет к реалистическим традициям русской пейзажной живописи, художники стремятся к предельному реалистическому выражению. В этот период существуют два типа пейзажа: первый тип – камерный и утонченный по своей культуре этюд, где были возможны моменты импровизации и экспериментаторства, второй тип – живописные полотна больших размеров, наделенные философским и эпическим характером. Художники внимательно изучали натуру, и им были знакомы или, во всяком случае, интуитивно, они пользовались этюдными методами. История развития пейзажа в советские годы открывается именами Н. И. Бачинина, Н. М. Шемарова, В. Зевакина.

По мнению М. Ю. Чертоговой, пейзажи художника Н. И. Бачинина «раскрывают красоту местной природы в наиболее объективных и впечатляющих мотивах» [11]. Он творит согласно тенденциям, сложившимся в годы советской власти: предельная реалистичность, панорамность, эпичность картин. Но при этом Н. И. Бачинин добавляет в них свое светлое и радующее зрителя лирическое восприятие. Искусствоведы Т. Рысаева и М. Чертогова относят манеру художника к русской традиции пейзажа, но вместе с этим у него можно найти черты этюдности. Локальные цвета, крупные и где-то даже обобщенные массы, как в картине «Краснобродский разрез». При изображении деревьев и листвы автор прибегает к импрессионистическим методам: массив формируется ударами кисти, например, в картине «Весенний Кузбасс» (рис. 1).

Контрастно к индустриальному пейзажу звучат работы художника Н. М. Шемарова. Он обладает глубоким чувством состояния природы и стремится донести свои ощущения и наблюдения до зрителя. Его пейзаж лиричен, и каждое полотно обладает своим неповторимым настроением. Т. Д. Рысаева пишет о Н. Шемарове: «Тонкое интимное чувство проходит в работах “Осенние хороводы”, “Багряный вечер”...и бесконечные натурные штудии любимых сюжетов, березок и осинок – “Русская зима”, “Осенняя тишина”...» [12]. Согласно характеристикам, приведенным выше, картины художника можно отнести к лирическому пейзажу. Работы наполнены личностным содержанием автора. Их можно было бы отнести к типу эпического пейзажа, но эмоциональное состояние придает им лирический характер.

В коллекции Кемеровского музея изобразительных искусств имеется много этюдов и картин Н. Шемарова. По технике исполнения они равны. Вероятно, художник создавал свои картины на пленэре. Видна быстрая рука мастера, темпераментное письмо, формообразующий мазок кисти. Как в картинах, так и в этюдах используются большие отношения цветовых полей, без детализированной проработки пейзажа. По своему художественному содержанию картины близки к эстетике В. Серова, К. Коровина и по философскому настроению частично напоминают работы И. Левитана. Как и в пейзажах этих художников, Н. Шемаров использует тонкие перетекания цветов, серебристые оттенки.

Эпическую трактовку образа в изобразительном искусстве Кемеровва 1960–1970-х годов Т. Д. Рысаева в своей книге «Художественная жизнь Кузбасса» называет – «суровый стиль» [12]. Один из представителей этого направления – художник В. Зевакин. Излюбленным объектом, мотивом изображения для художника является деревня. На своих полотнах он изображает ее поэтический образ: домики, размытые весенние дороги, и поэтому, кажется, что он рисует первозданные места, в которых находится человек с неторопливой жизнью, традиционным бытовым укладом. В его творчестве прослеживаются две темы, обе наполнены национальным звучанием. Первая – деревня, вторая – образы древнерусской архитектуры.

Творческий метод В. Зевакина отвечает широте замысла. Художник пишет темпераментно и пастозно, такое письмо оставляет «на холсте выразительную тяжеловесную фактурность». Таковы его работы «Перед грозой. Ивановка» (рис. 2), «Околица» (рис. 3), «Золотой снег» (рис. 4). Они жизнерадостные, яркие и несколько декоративные, этюдные. Наверное, это потому что он использует локальное пятно и линию в изображении домов, в работах нет тщательной проработки деталей. Это хорошо

видно в работе «Золотой снег». Локальный охристый цвет домов с яркими цветовыми акцентами: окна, одежда людей, техника. Ощущение декоративности создает темная дорога, которая как бы собирается из тоненьких тропинок в один поток и уходит вдаль.

Картины Зевакина реалистические и бытописательские, приемы письма придают работам декоративность. Но в его творчестве можно встретить и не совсем традиционные для советского пространства работы. Например, картина «Вечер» (рис. 5) по своему художественному решению близка к формотворческим экспериментам фовистов. Картина написана в ярких цветах, с применением графических линий. Стволы деревьев играют всеми цветами – от изумрудно-зеленого до красного. Автору точно удалось уловить состояние освещения, когда зимнее солнце, садясь, окрашивает все вокруг в красные оттенки. Цветным мазком не только передана краска, но он также образует фактуру, текстуру и показывает движение света. В этой работе мазок является структурным и формообразующим элементом композиции.

К этюду у рассмотренных выше художников отношение классическое. Этюд художниками осмыслялся как подготовительный этап, поиск мотивов и выразительных средств, благодаря чему живописцы могли немного расслабиться и дать волю творческому порыву. В картинах же художники не позволяли себе таких вольностей, но черты этюдности присутствуют. Это, скорее, творческий почерк художника: Н. Бачинин частично сезаннист, Н. Шемарова можно отнести к импрессионистическому направлению, В. Зевакин творит как бы в двух плоскостях. В картинах он придерживается тенденции русской традиции живописи, а в этюдах пробует себя в других направлениях.

Литература

1. Яшухин А. П. Живопись. Этюд с натуры: учеб. пособие. – Ростов н/Д.: РГПИ, 1987. – 80 с.
2. Изобразительная деятельность в процессе обучения живописи на пленэре: учеб.-метод. пособие / сост.: О. Н. Оболенская, канд. филос. наук, доцент; Н. И. Жданова, ст. преподаватель кафедры декоративно-прикладного и изобразительного искусства НГПУ. – Н. Новгород: НГПУ, 2006. – 34 с.
3. Волкова П. Мост через бездну. Импрессионисты и XX век / сост. М. Лафонт. – М.: АСТ, 2016. – 224 с.: ил.
4. Герман М. Импрессионизм: Основоположники и последователи. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 325 с.: ил.

5. Русский импрессионизм / авт. статей: В. Ленин, В. Круглов; Государственный Русский музей. – СПб., 2000. – 384 с.: ил.
6. Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж конца XIX – нач. XX века: Очерки. – М.: Искусство, 1974.
7. Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство: статьи и очерки. – М.: Искусство, 1975.
8. Успенский А. М. Между авангардом и соцреализмом. Из истории советской живописи 1920–1930-х годов. – М.: Искусство-XIX век, 2011. – 328 с.: ил.
9. Бобриков А. А. Другая история русского искусства. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 744 с.: ил.
10. Естамонова З. Н. Сотворение рябины. Рассказы о художниках. – Кемерово: Кемеровское книжное издательство, 1979.
11. Художники Кузбасса [Изоматериал]: каталог / автор вступ. статьи: М. Ю. Чертогова. – Мюнхен: Гарис, 1994.
12. Рысаева Т. Д. Художественная жизнь Кузбасса: с 30-х годов XX до нач. XXI века / Т. Д. Рысаева, С. Ф. Рысаева. – Кемерово: Институт угля СО РАН, 2015. – 242 с.

References

1. Yashukhin A. P. Zhivopis'. Etyud s natury: ucheb. posobie. – Rostov n/D.: RGPI, 1987. – 80 s.
2. Izobrazitel'naya deyatel'nost' v protsesse obucheniya zhivopisi na ple-nere: ucheb.-metod. posobie / sost.: O. N. Obolenskaya, kand. filos. nauk, dot-sent; N. I. Zhdanova, st. преподаvatel' kafedry dekorativno-prikladnogo i izobrazitel'nogo iskusstva NGPU. – N. Novgorod: NGPU, 2006. – 34 s.
3. Volkova P. Most cherez bezdnu. Impressionisty i XX vek / sost. M. Lafont. – М.: AST, 2016. – 224 s.: il.
4. German M. Impressionizm: Osnovopolozhniki i posledovateli. – SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2017. – 325 s.: il.
5. Russkiy impressionizm / avt. statey: V. Lenyanin, V. Kruglov; Gosudarstvennyy Russkiy muzey. – SPb., 2000. – 384 s.: il.
6. Fedorov-Davydov A. A. Russkiy peyzazh kontsa XIX – nach. XX veka: Ocherki. – М.: Iskusstvo, 1974.
7. Fedorov-Davydov A. A. Russkoe i sovetskoe iskusstvo: stat'i i ocherki. – М.: Iskusstvo, 1975.
8. Uspenskiy A. M. Mezhdru avangardom i sotsrealizmom. Iz istorii so-vetskoy zhivopisi 1920–1930-kh godov. – М.: Iskusstvo-XIX vek, 2011. – 328 s.: il.

9. Bobrikov A. A. *Drugaya istoriya russkogo iskusstva*. – M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. – 744 s.: il.
10. Estamonova Z. N. *Sotvorenije ryabiny. Rasskazy o khudozhnikakh*. – Kemerovo: Kemerovskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1979.
11. *Khudozhniki Kuzbassa [Izomaterial]: katalog / avtor vstup. stat'i: M. Yu. Chertogova*. – Myunkhen: Garis, 1994.
12. Rysaeva T. D. *Khudozhestvennaya zhizn' Kuzbassa: s 30-kh godov XX do nach. XXI veka / T. D. Rysaeva, S. F. Rysaeva*. – Kemerovo: Institut uglja SO RAN, 2015. – 242 s.

УДК 75.043

**ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖАНРА НАТЮРМОРТА
В ИСКУССТВЕ АЛТАЯ 1980–1990-х ГОДОВ
(НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА М. Я. БУДКЕЕВА
И С. М. ПОГОДАЕВА)**

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

В статье рассматриваются особенности интерпретации предметного мира в искусстве Алтая. К основным направлениям интерпретации предметного мира, утвердившимся в искусстве XX века, были добавлены региональные аспекты, отражающие своеобразие алтайской художественной культуры. В ходе исследования были выявлены общие тенденции в интерпретации предметного мира алтайскими художниками М. Я. Будкеевым и С. М. Погодаевым. В числе общих тенденций обозначены приверженность традициям регионального художественного образования, прямое обращение к своеобразию алтайской природы. Отличия в применении средств художественной выразительности несут в себе черты творческой индивидуальности, однако в целом близки друг другу по насыщенности колорита и отсутствию четких пространственных характеристик. Разница в характере интерпретации натюрморта обусловлена авторскими творческими методами и мировоззренческими установками художников М. Я. Будкеева и С. М. Погодаева. Принципиальная общность осмысления натюрморта в творчестве М. Я. Будкеева и С. М. Погодаева сосредоточена на одинаковом понимании предметного мира на-

тюрморта – интерпретации предмета в его связи с окружающей средой, наделении изображенной вещи эпичным характером и обобщении чувственного посыла натюрморта на всю реальность загородной жизни Алтая.

Ключевые слова: натюрморт, искусство Сибири, предметный мир, жанр.

**INTERPRETATION FEATURES OF THE GENRE STILL LIFE
IN ALTAI ART IN 1980–1990s
(ON THE MATERIAL OF CREATIVE WORKS OF M. YA. BUDKEEV
AND S. M. POGODAEV)**

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

The article considers the interpretation features of the object world in Altai art. The author states that the regional aspects reflecting Altai art culture have been added to the main directions of interpretation of the object world approved in art in XX century. During the research the author reveals general tendencies in interpretation of the object world presented by M.Ya. Budkeev and S.M. Pogodayev, Altai artists. Among the general tendencies the commitment to the traditions of regional art education, and the direct appeal to Altai nature are designated. Differences in applying art expressiveness means have the characteristics of creative identity, however in general are close each other on the saturation of color and lack of accurate spatial characteristics. Variances in the interpretation nature of a still life are caused by author's creative methods and world outlook of the artists. The basic community of a still life in M.Ya. Budkeev and S.M. Pogodayev's creativity is concentrated on identical understanding of the object world of a still life – interpretation of a subject in its communications with the environment, investment of the represented thing with epic character and generalization of a sensual message of a still life on all reality of Altai country life.

Keywords: still life, Siberian art, object world, genre.

Жанр натюрморта практически всегда занимал второстепенное место в системе жанров в искусстве. Второстепенное положение обусловлено особенностями натюрморта, как жанра изобразительного искусства. Актуальность в изучении жанра натюрморта в современном искусстве Алтая, тем не менее, не вызывает сомнений. Искусство регионов Сибири

в своих основных аспектах повторяло тенденции столичного искусства. С одной стороны, в этом проявлялся провинциальный характер сибирского искусства. С другой стороны, растянувшийся период становления сибирской системы художественного образования и характер организации художественной культуры СССР способствовали привлечению в региональные центры Сибири, в числе которых и Барнаул, художников, получивших образование в ведущих художественных вузах СССР. В контексте описанного развития сибирского искусства рассмотрение натюрморта актуально в нескольких аспектах. Во-первых, натюрморт как второстепенный жанр изобразительного искусства, а потому освобожденный от столичного влияния, несет в себе своеобразие развития сибирского искусства, преломленное через творческое кредо художника. Во-вторых, натюрморт отражает актуальные тенденции формотворчества, которые труднее отразить в других жанрах живописи.

Целью статьи является изучение направлений в интерпретации натюрморта и развитие этих направлений в творчестве алтайских художников С. М. Погодаева и М. Я. Будкеева. В число задач входит, во-первых, изучение особенностей теоретического и исторического осмысления развития натюрморта как жанра в искусстве. Во-вторых, выявление особенностей интерпретации натюрморта в живописи С. М. Погодаева и М. Я. Будкеева.

Обращаясь к изучению натюрморта в творчестве сибирских художников, необходимо очертить круг монографий и статей, посвященных обозначенной проблематике. Наиболее авторитетным исследователем истории становления жанра натюрморта в европейском искусстве является отечественный искусствовед Борис Робертович Виппер. В его монографии «Проблема и развитие натюрморта» тщательно проанализированы исторические формы изображения предметов неживой природы [1]. Также большой вклад в исследование внесла красноярский исследователь Татьяна Юрьевна Серикова, рассмотрев в ряде своих статей интерпретацию натюрморта в творчестве современных сибирских художников [4; 5]. Большое значение для понимания творческого кредо М. Я. Будкеева имеет монография П. Д. Муратова «Путь к вершинам», в которой автор представил не только биографическую канву художника, но и проанализировал истоки его творчества и логику развития творческого кредо [2]. С точки зрения искусствоведческого взгляда на творчество С. М. Погодаева большое значение имеет статья Елены Санаровой «Живопись Сергея Погодаева – настоящий гимн родной земле!» [3].

Термин «натюрморт» утвердился в XVIII веке в рамках системы художественного образования Франции и исследовательской практики Денни Дидро. Термин «натюрморт» отражает развитие этого жанра живописи именно в XVIII веке и не охватывает все многообразие интерпретаций предметного мира в истории искусства. История сложения термина примечательна бытованием двух понятий, происхождение которых основывается на мировоззренческих основах понимания предметного мира, окружающего человека. Истоками развития жанра натюрморта стало творчество художников нидерландской школы живописи. И натюрморт в контексте развития нидерландской живописи соответствует понятию «спокойная жизнь». Однако натюрморт в понимании художника спокойной жизни предметного мира, окружающего человека, характерен исключительно для нидерландского искусства, отражает и технический уровень мастерства и мировоззренческую позицию нидерландских художников.

Эволюция натюрморта совершилась во французском искусстве XIX века. В рамках развития исторического жанра художниками-романтиками создан образ натюрморта как этнографически точного документа, свидетеля эпохи. В контексте развития национального пейзажа натюрморт впитал в себя пейзажность восприятия предмета и его изображения в многомерности колористического и светотеневого многообразия. Ключом к пониманию роли натюрморта в искусстве XX века стали творческие поиски Сезанна, который не только в предметности натюрморта видит основу для своих формотворческих экспериментов, но и всю окружающую действительность видит предметно. Таким образом, предметность стала линзой, через которую художник изображает мир и благодаря которой художник проводит формотворческие эксперименты. Сложение в живописи XX века понимания реальности как предметного мира – чрезвычайно важный аспект современного понимания натюрморта. Именно этот мировоззренческий принцип лежит в основе всего развития искусства XX века.

Развитие натюрморта в русском искусстве XX века проходило в русле общих тенденций развития советского искусства, усиления напряженности между художником и властью, утверждения принципов соцреализма. Понимание предметного мира натюрморта также имеет свое развитие. В первой половине XX века понимание и интерпретация предметного мира натюрморта сопровождаются интересом к традициям формалистических приемов искусства прошлого. В середине XX века в связи с укреплением соцреализма как ведущего метода советского искусства нарастает иллюстративность и обобщенность реалистического видения.

Во второй половине XX века в интерпретацию предметного мира натюрморта проникают такие постмодернистские тенденции, как цитатность, аллюзия, эмоциональность трактовки формы, формотворческий эксперимент. В 1990–2010-е годы в натюрморте на равных звучат тенденции модернизма и постмодернизма, при этом усиливаются интерпретации предметного мира как мира повседневного, ярко эмоционально окрашенного.

Следует также отметить, что понимание термина «натюрморт» и его перевода как изображения неживой природы также утвердилось благодаря теоретикам искусства и является, скорее, традицией, чем реальным положением вещей. В творческой практике художников натюрморт стал достаточно подвижным жанром, способным отразить мельчайшие особенности восприятия современной действительности, отразить настроение или характер окружающего предметного мира. Обособленное положение натюрморта в эстетике соцреализма позволило стать ему площадкой для творческого эксперимента. Интерес к историческим приемам формообразования и новаторскому формотворчеству также ярко отражается в натюрморте XX века.

Исследование творчества М. Я. Будкеева и С. М. Погодаева в контексте развития жанра натюрморта состоит из трех последовательных составляющих. Первая составляющая – это биографии художников, связанные не только с личными историями жизни, но больше с историей страны, мотивами к вхождению в мир искусства и возможностями региональной художественной культуры. Вторая составляющая сосредоточена на выявлении особенностей творчества художников, их мировоззренческих устоев, помноженных на сформированный творческий метод. И третья составляющая – это сравнительный анализ двух произведений С. М. Погодаева и М. Я. Будкеева.

Обобщая творческий путь М. Я. Будкеева, следует обозначить важнейшие аспекты становления художника. М. Я. Будкеев, получивший студийное образование и всю жизнь занимающийся самообразованием, благодаря своим эстетическим воззрениям, своему художественному восприятию стал художником. С другой стороны, та профессиональная сфера, в которую погрузился М. Я. Будкеев, и позволила ему сформироваться как художнику. В основе творческого метода художника – реализм. Однако реалистическое восприятие мира окрашено не только оптимизмом человека, прошедшего Великую Отечественную войну, но и лиризмом восприятия мироустройства и ощущением гармонии. Творчество М. Я. Будкеева пронизано традицией алтайского искусства – долгий кропотливый путь, опора на традиции алтайской пейзажной живописи,

в частности на творчество Г. Гуркина, укорененность в алтайском материале, который ложится в основу постоянных тем творчества.

Осмысление и интерпретация натюрморта в творчестве С. М. Погодаева и М. Я. Будкеева имеют отличия, обусловленные разницей творческого становления и мировоззрением людей разных поколений. В творчестве М. Я. Будкеева натюрморт занимает большое место. Интересно отмечает роль натюрморта в творчестве художника П. Д. Муратов: «Существующая веками классическая школа искусства именно такой комплекс жанров и рекомендовала для выработки у художника уверенного профессионализма. В школе принята ненарушаемая последовательность от натюрморта через рисунок и живопись фигуры человека к картине исторического значения. Будкеев названную последовательность не соблюдал. Хронологически пейзаж у него предшествует другим жанрам, а далее они пошли рядом, на равных правах дополняя друг друга. Но и в таком неразрывном единстве и стало быть во взаимопроникновении они заставляют художника раскрывать разные аспекты темы» [2]. Интерпретация предметного мира в натюрмортах М. Я. Будкеева созвучна тенденциям в советском искусстве второй половины XX века. П. Д. Муратов, описывая натюрмортное творчество художника, отмечает «региональный» характер избираемых «тем»: цветы, камни, грибы, рыбы. Автор также отмечает интерес художника к экзотическим и сугубо алтайским вещам – рогам оленей, горных козлов, охотничьим ножам, элементам одежды национальных групп Алтая, то есть предметному миру жителя гор, алтайского охотника. Не удивительно, что так органично в натюрмортное творчество М. Я. Будкеева вошла тема монгольского этнического костюма и предметов народного быта. Таков, например, натюрморт «Сувенирные маски Монголии» характерной формой, колоритом, ансамблевостью изображенных масок и посуды.

Другим направлением в натюрмортном творчестве М. Я. Будкеева стала ориентация на отражение красоты предмета и проецирование эмоционального восприятия предмета на субъекта, владельца этого предмета. Примером такого понимания и интерпретации предметного мира является натюрморт «В мастерской», в котором художник изображает вырезанную из дерева ладью в виде птицы (рис. 1). Антураж помещения, лепка формы этой ладьи свидетельствуют о мастере, работающем в этой мастерской. Такое же трепетное отношение к предмету можно наблюдать в картине «На пасеке», написанной в 1982 году (рис. 2). В этом натюрморте представлен предметный мир пасеки – два куса сот, утопающих в медном тазу с медом, рама с сотами, букет калины, повешенный для высушивания.

Букет калины вообще очень частый элемент натюрмортов М. Я. Будкеева. Так, например, в натюрморте «Калина красная» собраны в единую композицию предметы, часто встречающиеся в других натюрмортах, – деревянная ладья в виде птицы и срезанный для сушки букет калины (рис. 3).

Творческая судьба Сергея Погодаева типична для сибирских художников его поколения. С. М. Погодаев окончил Новоалтайское государственное художественное училище, учился в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, однако не закончил его. Но все-таки закончил художественно-графический факультет Новосибирского государственного педагогического института. Интересно понимание С. М. Погодаевым предметного мира натюрморта. Его натюрморты изобильны своим предметным миром. В них художник выступает умелым рассказчиком, который не просто перечисляет предметы, но любит их формой, постоянно уточняя их оттенками и рефлексам. Пышет колористическим и предметным изобилием «Натюрморт с арбузом», написанный в 2002 году (рис. 4). Насыщенность цвета и выразительность формы отличают картину «Тыквы и капуста», написанную в 1996 году. Символический контекст в интерпретации предметного мира натюрмортов С. М. Погодаева отражен в работе «Дары Алтая – богатство России», написанной в 1999 году.

Елена Санарова резюмирует свою интерпретацию натюрмортов С. М. Погодаева таким высказыванием: «Его натюрморты глубоки и сложны по своему содержанию, наполненности смыслом и цельны в художественном выражении... Это картины повествования. Каждая из них рассказывает свою историю, открывая зрителю образы богатства и широты не только внешней, но и внутренней, человеческой природы» [3]. Дополняя мысль Е. Санаровой, необходимо отметить, что художник верен собственному творческому кредо. Понимая предметность натюрморта как изобильно и многообразно наполненный мир, С. М. Погодаев оркеструет композицию, обогащает ее колористическими подробностями, любовно интерпретирует форму. Наравне с реалистичностью трактовки формы художник постоянно отмечает свое авторское восприятие. Выраженное декоративное начало, стремление к насыщенному колориту и детальности проработки формы, подчеркнутая «сделанность» композиции определяют основы творческого метода С. М. Погодаева.

Оба художника часто выбирают для натюрморта близкие друг другу темы, связанные с плодородием алтайской земли. В произведениях М. Я. Будкеева «На пасеке» (рис. 2) и С. М. Погодаева «В саду» (рис. 5)

представлен предметный мир загородного дома или пасеки, то есть места, где человек отдыхает от городского, «цивилизованного» мира.

Близость пространственного построения картин М. Я. Будкеева «На пасеке» и С. М. Погодаева «В саду» обусловлена сходным решением глубины пространства, в которую помещен натюрморт. В работе М. Я. Будкеева нет четких пространственных характеристик, поясняющих зрителю связь переднего и дальнего плана, соотношение и размеры столешницы, бревенчатой стены. В картине С. М. Погодаева также двусмысленно передана связь переднего и дальнего плана. Настолько двусмысленно, что возникают две кардинально отличающиеся друг от друга интерпретации предметности дальнего плана. В отличие от М. Я. Будкеева С. М. Погодаев обозначает формат столешницы, на которой расположен натюрморт, однако использует сезанновские приемы в ее решении. М. Я. Будкеев же придерживается единой точки обзора картины и в целом сохраняет реалистическое восприятие предметности натюрморта.

Интересно колористическое решение обеих картины. М. Я. Будкеев в работе «На пасеке» обобщает колорит охристо-коричневыми оттенками, выделяя при этом основные элементы натюрморта – ярко-красным цветом отмечены ягоды калины, зеленым и холодным коричневым – ветка кедра с шишками, теплым желтым, медовым цветом выделены пчелиные соты и медный таз с медом. Особое чувственное восприятие зрителя вызывает сочетание кусочков сот, утопающих в тазике с медом. Приятный теплый колорит также подчеркивает свето-воздушную атмосферу теплого раннего вечера, августовского марева, прогретого за лето воздуха, наполненного приятным запахом травы, ягод и меда.

Колорит натюрморта С. М. Погодаева «В саду» тяготеет, скорее, к холодной цветовой гамме, построенной на зеленоватых оттенках листвы яблони и сине-голубоватых тонах реки, дальней перспективы домов. При этом собственно натюрморт выделен контрастно по цвету, но близко по тону и построен на сочетании розово-красных и лимонно-желтых оттенков. Несмотря на отличия в трактовке колорита и М. Я. Будкеев, и С. М. Погодаев в качестве главного элемента характеристики формы используют цвет. При этом в работе «На пасеке» акцент сделан на связь формы и свето-воздушной перспективы, тогда как в картине «В саду» второй важной характеристикой формы наравне с цветом является линия. Линеарность характеристики формы и придает ясность сознательного выбора сезанновского построения пространства. Следует отметить, что обе работы статичны, что выражает определенную монументальность натюрмортов, эпичность созданного предметного мира. Простой ритмический

порядок в работе М. Я. Будкеева усиливает эпичность композиции. Более сложный ритм в произведении С. М. Погодаева и дробность множества предметов несколько приглушает эпичность, но не перечеркивает ее. Также необходимо отметить близость двух работ по фактурности красочного слоя. Красочный слой в произведении М. Я. Будкеева наложен довольно плотно, но акцент на кинетике красочного мазка не сделан. Фактура красочного слоя в произведении С. М. Погодаева также не доминирует, однако более разнообразна за счет включения кинетики линейного решения работы.

Обобщая сравнительный анализ натюрмортов М. Я. Будкеева «На пасеке» и С. М. Погодаева «В саду», необходимо выявить еще одну важнейшую общую черту обоих произведений. Эта общность кроется в одинаковом понимании предметного мира натюрморта – в любовании вещью, в ее связи с атмосферой, в некоторой эпичности предмета натюрморта и возможности обобщения чувственного посыла картины на всю реальность загородной жизни Алтая. От понимания предметного мира натюрморта и развиваются приемы, с помощью которых оба художника решают пространство. Эпичность предметного мира натюрморта требует условности дальнего плана или ограничения глубины пространства. Сосредоточенность обоих авторов на предмете также обусловила колористическое решение композиций и внимание в колористической характеристике каждого предмета. Схожее композиционное решение в ритме и статике также подчеркивает основной подход авторов к натюрморту.

Различия творческих подходов М. Я. Будкеева и С. М. Погодаева кроется в изначально разных путях в искусстве. М. Я. Будкеев остается верным принципам реалистического искусства и форму трактует в отношениях с другими частями композиции. С. М. Погодаев художник следующего поколения, для которого важно уметь и иметь возможность использовать приемы формообразования, сформулировать собственное восприятие предмета. И потому позиция М. Я. Будкеева – отобразить атмосферу пасеки через предметный мир натюрморта, не предполагая субъективности восприятия художника. С. М. Погодаев чувствует свое право и свою обязанность отразить субъективность восприятия предметного мира – он вносит в композицию многообразие предметов, авторскую линейную подчеркнутость форм предметов, пространственный диссонанс. И при всем этом С. М. Погодаев, так же как и М. Я. Будкеев, трактует предметный мир натюрморта эпично и монументально.

В заключение необходимо отметить, что творчество М. Я. Будкеева пронизано традицией алтайского искусства с опорой на творчество

Г. Гуркина и укорененностью в алтайском материале. С. М. Погодаев художник следующего за М. Я. Будкеевым поколения, но он, так же как и М. Я. Будкеев, верен собственному творческому кредо, сформированному в лоне алтайского искусства. Понимая предметность натюрморта как изобильно и многообразно наполненный мир, С. М. Погодаев оркеструет композицию, обогащает ее колористическими подробностями, любовно интерпретирует форму. Наравне с реалистичностью трактовки формы художник постоянно отмечает свое авторское восприятие. Выраженное декоративное начало, стремление к насыщенному колориту и детальности проработки формы, подчеркнутая «сделанность» композиции определяют основы творческого метода С. М. Погодаева. Оба художника трактуют предметный мир натюрморта эпично и крупно, любясь предметом и создавая атмосферу вокруг него. Оба художника верны своему творческому кредо, стремятся понять и передать своеобразие алтайской земли. Отражением этой любви к Алтаю стали натюрморты. Отличия творческих манер М. Я. Будкеева и С. М. Погодаева коренятся в разных возможностях системы образования, разных исторических периодах, на которые пришлось становление художников. Но общность традиций алтайского искусства, близость к родной земле, общность понимания задач натюрморта как жанра в искусстве второй половины XX века сближают этих художников.

Литература

1. Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 384 с.
2. Муратов П. Д. Путь к вершинам. Творческая биография М. Я. Будкеева. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pdmuratov.org/budeev/budeev.html>
3. Санарова Е. Живопись Сергея Погодаева – настоящий гимн родной земле! [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://afisha.amic.ru/news/8244/>. – Загл. с экрана.
4. Серикова Т. Ю. Жанр натюрморта в искусстве Сибири как отражение клипового (мозаичного) типа мировосприятия современного человека (на примере творчества Г. П. Кичигина) [Электронный ресурс] // II Региональная научно-практическая конференция студентов и молодых ученых «Гуманитарные науки в современном обществе: педагогика, психология и социология»: сборник материалов. – Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2011. – Режим доступа: <http://conf.sfu-kras.ru/552/participant/1140>, свободный.

5. Серикова Т. Ю. Трансформация художественных и визуальных образов в произведениях сибирских живописцев второй половины XX – начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Барнаул, 2011. – 24 с.

References

1. Vipper B. R. Problema i razvitie natyurmorta. – SPb.: Azbuka-klassika, 2005. – 384 s.
2. Muratov P. D. Put' k vershinam. Tvorcheskaya biografiya M. Ya. Budkeeva. [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.pdmuratov.org/budeev/budeev.html>
3. Sanarova E. Zhivopis' Sergeya Pogodaeva – nastoyashchiy gimn rodnoy zemle! [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://afisha.amic.ru/news/8244/>. – Zagl. s ekrana.
4. Serikova T. Yu. Zhanr natyurmorta v iskusstve Sibiri kak otrazhenie klipovogo (mozaichnogo) tipa mirovospriyatiya sovremennogo cheloveka (na primere tvorchestva G. P. Kichigina) [Elektronnyy resurs] // II Regional'naya nauchno-prakticheskaya konferentsiya studentov i molodykh uchennykh «Gumanitarnye nauki v sovremenном obshchestve: pedagogika, psikhologiya i sotsiologiya»: sbornik materialov. – Krasnoyarsk: Sibirskiy federal'nyy un-t, 2011. – Rezhim dostupa: <http://conf.sfu-kras.ru/552/participant/1140>, svobodnyy.
5. Serikova T. Yu. Transformatsiya khudozhestvennykh i vizual'nykh obrazov v proizvedeniyakh sibirskikh zhivopistsev vtoroy poloviny XX – nachala XXI vekov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. – Barnaul, 2011. – 24 s.

Раздел 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА

УДК 7

ОБЩЕЕ И ОСОБЕННОЕ В ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВАХ (НА ПРИМЕРЕ ИСКУССТВА ДИЗАЙНА, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА, ФОТОИСКУССТВА)

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

В статье исследуются общие и специфические характеристики визуальных искусств по объектным и функциональным основаниям. В качестве объектов творчества выбраны: предмет, среда, коммуникация, человек. В соответствии с этими объектами рассматриваются виды и жанры визуальных искусств, особенности их артефактов, функции. В результате определяются общие характеристики для дизайна, декоративно-прикладного искусства и фотоискусства. Специфика этих видов визуальных искусств выводится на основе характера их артефактов, которые могут частично совпадать в парных взаимодействиях, а также на основе парного соответствия и разграничения их функций.

Ключевые слова: дизайн, декоративно-прикладное искусство, фотоискусство, объекты, функции.

GENERAL AND SPECIAL ASPECTS IN VISUAL ARTS (ON THE EXAMPLE OF DESIGN ART, DECORATIVE AND APPLIED ART AND PHOTO ART)

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

The article studies general and specific characteristics of visual art according to object and functional reasons. The author selects the following concepts as the objects of creativity: subject, environment, communication and person. In accordance with these objects, the author considers the types and genres of visual arts, the features of their artifacts and function. As a result, the author defines the general characteristics for design, decorative and applied art and photo

art. In addition, the author states that the specificity of these types of visual arts are defined on the basis of the nature of their artifacts that may overlap in sculling interactions, as well as based on the pairwise consistency and delineation of their responsibilities.

Keywords: design, decorative and applied art, photo art, objects, functions.

Выбор данной темы обусловлен рядом проблем, имеющих не только теоретико-познавательное, но и организационно-практическое значение. Первая проблема заключается в неясных перспективах развития искусств вообще, и визуальных искусств в частности, институтов культуры. Здесь пересекаются две парадигмы образования: художественное образование с ориентацией на профессиональное искусство и социально-культурное образование с ориентацией на развитие самодеятельного творчества. В настоящее время наблюдается тенденция к устранению этой дихотомии путем ограничения развития направлений и специальностей искусств в институтах культуры.

Вторая проблема, которая обусловила выбор данной темы, заключается в недостаточно точном понимании специфики различных видов визуальных искусств со стороны работодателей и администраторов. Это приводит к тому, что представителям тех или иных видов искусств предлагают выполнять несвойственные им функции, игнорируя уже имеющиеся профессиональные стандарты.

Вопросы классификации и внутреннего строения различных искусств исследованы в работах М. С. Кагана [7], А. Г. Габричевского [3]. Проблемам визуальных искусств посвящены работы Р. Арнхейма [1], А. Ю. Демшиной [4], В. М. Розина [10]. Различные аспекты теории дизайна отражены в работах В. О. Пигулевского [8], И. А. Розенсона [9]. Систематизация различных видов искусств проводится по нескольким основаниям: по объектам приложения творческих усилий, по исторически сложившимся концепциям творчества, по художественно-выразительным средствам, по знаковой природе информации и т. п. В ряде работ рассматриваются особенности визуального мышления [5] и решения креативных задач [2].

Визуальные искусства чаще всего разделяют на две группы: виды искусств, в которых создаются самостоятельные объекты без утилитарной ценности (живопись, графика, скульптура, фотоискусство); и виды искусств, которые эстетически организуют объекты утилитарного назначения и информационные массивы (декоративно-прикладное искусство, дизайн). Можно говорить о функциональном дуализме визуальных искусств: с одной стороны, они формируют предметно-пространственную среду обитания (предметная функция), с другой стороны, они формируют

информационное и художественное пространство (коммуникативная функция).

Выбор для рассмотрения в данной статье дизайна, декоративно-прикладного искусства и фотоискусства обусловлен, во-первых, общими основаниями и парными сходствами в этих видах визуальных искусств, во-вторых, тем, что именно эти виды искусств чаще всего развиваются в институтах культуры, образуя факультеты визуальных искусств. Мы сознательно исключаем киноискусство и видеоискусство из объектов нашего анализа, поскольку эти виды искусств являются искусствами синтетическими и относятся к разряду аудиовизуальных, а не визуальных в чистом виде, что предполагает наличие дополнительных специфических атрибутов.

Для определения общего и особенного в визуальных искусствах могут быть использованы различные подходы. В данной работе выявление специфики визуальных искусств проводилось по объектным и функциональным основаниям. В качестве объектов творчества выбраны: предмет, среда, коммуникация, человек. Данные объектные основания были заложены в разработанной нами структурно-объектной модели дизайна [6], а в данной схеме показана корреляция дизайна с декоративно-прикладным искусством и фотоискусством по этим основаниям. Рассмотрим их поэлементно.

Первая группа объектов – предмет (табл. 1). Предметный дизайн включает различные виды промышленного дизайна: дизайн мебели, дизайн костюма, автомобильный дизайн и т. д. Декоративно-прикладное искусство по своей сути является предметным искусством и охватывает художественную керамику, металл, стекло и другие объекты. В фотоискусстве также обнаруживаются предметные объекты – это натюрморт, предметные фотографии для рекламы товаров и т. п.

Таблица 1

Предмет как объект визуальных искусств

Объект	Виды и жанры искусств	Артефакты	Функции
Предмет	Предметный дизайн (дизайн мебели, костюма, автомобилей и т. п.)	Тиражи- рование артефактов	Функциональное и художественное преобразование предметного мира
	Декоративно-прикладное искусство (художественная керамика, стекло, металл и т. п.)	Единичные экземпляры артефактов	Художественное преобразование предметного мира
	Фото предметных объектов (натюрморт, предметные формы и т. п.)	Единичные экземпляры артефактов	Художественное отражение предметного мира

Сравнивая виды искусств по двум основаниям – артефакты и функции, можно видеть, что декоративно-прикладное искусство и фотоискусство совпадают по характеру артефактов – это единичные экземпляры, а в дизайне предполагается их тиражирование. Функционально совпадают дизайн и декоративно-прикладное искусство, которые предназначены для художественного преобразования предметного мира, а фотоискусство – для его художественного отражения.

Следующий объект визуальных искусств – среда (табл. 2). Это средовой дизайн, средовая декоративная пластика, фото средовых объектов. Дизайн среды включает архитектурный дизайн (дизайн интерьера, экстерьера, дизайн малых архитектурных форм) и ландшафтный дизайн. В декоративно-прикладном искусстве широко используются интерьерные декоративные ансамбли, декорирование экстерьера и интерьера, ландшафтная декоративная пластика, отражение мира флоры и фауны. Фотоискусство широко отражает средовые объекты: интерьер, пейзаж, мир флоры и фауны.

Таблица 2

Среда как объект визуальных искусств

Объект	Виды и жанры искусств	Артефакты	Функции
Среда	Дизайн среды (архитектурный, ландшафтный и т. п.)	Уникальные проекты	Функциональное и художественное преобразование предметно-пространственной среды
		Типовые проекты	
	Декоративная средовая пластика (интерьер, ландшафт, мир флоры и фауны и т. п.)	Единичные экземпляры артефактов	Художественное преобразование предметно-пространственной среды
	Фото средовых объектов (интерьер, ландшафт, мир флоры и фауны и т. п.)	Единичные экземпляры артефактов	Художественное отражение и интерпретация предметно-пространственной среды

С точки зрения средовых объектов артефакты дизайна, декоративно-прикладного искусства и фотоискусства совпадают – это единичные экземпляры, даже в дизайне, где типовые проекты средовых объектов – редкость. Функционально совпадают дизайн и декоративно-прикладное искусство, которые предназначены для художественного преобразования среды, а фотоискусство – для его художественного отражения и интер-

претации. Строго говоря, и дизайн, и декоративно-прикладное искусство, выполняя утилитарные и художественные функции, также художественно отражают и художественно интерпретируют средовые пространства, но эти функции для них являются лишь художественным инструментом для решения главной задачи – реального, а не виртуального преобразования окружающей среды.

Третий объект визуальных искусств – коммуникация (табл. 3) – представлен видами коммуникативного дизайна, декоративно-образной коммуникацией, фотокоммуникацией.

Таблица 3

Коммуникация как объект визуальных искусств

Объект	Виды и жанры искусств	Артефакты	Функции
Коммуникация	Коммуникативный дизайн (графический, эксподизайн, веб-дизайн и т. п.)	Тиражирование артефактов	Художественно-образное воздействие (рациональное, эмоциональное, поведенческое)
	Декоративно-образная коммуникация (художественная керамика, стекло, металл и т. п.)	Единичные экземпляры артефактов	Художественно-образное воздействие
	Фотокоммуникация (репортаж, портрет, имиджевая фотография и т. п.)	Единичные экземпляры артефактов	Художественно-образное воздействие

Коммуникативный дизайн, в отличие от предметного и средового дизайна, предназначен для выполнения этой главной функции – коммуникативной, для рационального, эмоционального и поведенческого воздействия. К коммуникативному дизайну чаще всего относят графический дизайн, эксподизайн, веб-дизайн и т. д.

Декоративно-прикладное искусство обладает также определенным коммуникативным потенциалом. Это художественно-образное воздействие произведений декоративно-прикладного искусства, это межличностная коммуникация автора, произведения и зрителя, зрителей между собой. Фотоискусство также имеет подобный коммуникативный потенциал, кроме того, фотоискусство может зафиксировать различные моменты общения (драматические, комические и т. п.). Среди потенциальных жанров фотокоммуникации – репортаж, портрет, имиджевая фотография и т. п.

С точки зрения коммуникации артефакты совпадают у декоративно-прикладного искусства и фотоискусства, функции – тоже. В дизайне артефакты, как правило, тиражируются. В коммуникативном дизайне художественно-образное воздействие, например, в рекламе, может дополняться методами убеждения, внушения, манипуляцией сознанием для совершения практических действий.

Четвертый объект визуальных искусств – человек (табл. 4). Данные объекты включают личностно-имиджевый дизайн, образы человека в декоративно-прикладном искусстве и фотоискусстве. В свою очередь, личностно-имиджевый дизайн может оперировать образами известных личностей, дизайном прически, макияжем, боди-артом и т. п. Декоративно-прикладное искусство широко использует в произведениях образы людей: народные фольклорные типажи, стилизованные фигуры и т. п. В фотоискусстве портрет – один из самых увлекательных жанров, он может включать студийный портрет, бытовой, групповой, ню и т. п.

Таблица 4

Человек как объект визуальных искусств

Объект	Виды и жанры искусств	Артефакты	Функции
Человек	Личностно-имиджевый дизайн (фешн-дизайн, дизайн прически, боди-арт и т. п.)	Единичные экземпляры артефактов	Художественное преобразование визуального имиджа человека
	Образы человека в ДПИ (керамика, металл и т. п.)	Единичные экземпляры артефактов	Художественное отражение образа человека
	Фотопортрет (студийный, групповой и т. п.)	Единичные экземпляры артефактов	Художественное отражение образа человека

С точки зрения объекта визуальных искусств (человек) артефакты совпадают в дизайне, декоративно-прикладном искусстве, фотоискусстве. Разница в функциях: в декоративно-прикладном искусстве и фотоискусстве – это художественное отражение образа человека, в дизайне – художественное преобразование визуального имиджа человека.

В художественно-проектной практике работодатели часто не представляют большой разницы между дизайном и сценографией. Решая в конечном итоге коммуникативные задачи, дизайн-проектирование и сценическое оформление, тем не менее, используют различные типы проектирования и выполняют разные функции (табл. 5).

Функции типов и видов проектирования

Объект	Типы проектирования	Виды	Функции
Коммуникация	Коммуникативное	Графический дизайн	Визуальная информация и идентификация
		Рекламный дизайн	Визуальная реклама
		Веб-дизайн	Визуальная информация, идентификация и реклама
	Коммуникативное и средовое	Экспо-дизайн	Визуальная информация, идентификация и реклама
	Средовое	Сценический дизайн	Архитектурно-художественное проектирование театрального пространства и сценической площадки
Сценография		Художественное оформление спектакля (представления) и создание его изобразительно-пластического образа в сценическом времени и пространстве	

Коммуникативный дизайн включает графический дизайн, а также его разновидности, которыми являются рекламный дизайн, в частности, культурно-зрелищная афиша, дизайн полиграфии и веб-дизайн, который использует весь арсенал художественных средств графического дизайна, но в специфической веб-среде.

Коммуникативный дизайн по своей направленности и функциям включает также экспо-дизайн (выставочные, музейные и тому подобные экспозиции). Экспо-дизайн, по функциям совпадая с графическим и рекламным дизайном, использует различные типы проектирования: коммуникативное и средовое. Сценический дизайн как архитектурно-художественное проектирование театрального пространства и сценической площадки использует средовое проектирование. В отличие от сценического дизайна сценография – это художественное оформление спектакля (или представления) и создание его изобразительно-пластического образа в сценическом времени и пространстве в соответствии со сценарно-режиссерским замыслом.

Рассмотрев общее и особенное в визуальных искусствах, можно сделать следующие выводы:

1. Дизайн отделился от декоративно-прикладного искусства, когда в условиях промышленного производства произошло разделение труда

на тех, кто проектирует, и тех, кто изготавливает. Это разделение технологическое, но функционально они близки.

2. Графический дизайн и фотоискусство, наоборот, очень близки технологически, так как используют современные цифровые технологии, в дизайне широко используются фотографии, а на стыке графики и фотографии появилось новое направление – фотографика.

3. В данной работе в какой-то степени удалось приблизиться к построению структурно-объектной модели визуальных искусств. В перспективе предстоит разработать и обосновать системно-деятельностную (процессную) модель визуальных искусств.

Литература

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Архитектура-С, 2007.
2. Боно де Э. Гениально! Инструменты решения креативных задач: пер. с англ. – М.: Альпина Паблишер, 2015. – 381 с.
3. Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – 863 с.
4. Демшина А. Ю. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект. – СПб.: Астерион, 2010.
5. Елисеенков Г. С. Структурная модель мышления дизайнера // Культура и общество: сб. науч. ст. – Кемерово: КемГУКИ, 2013. – С. 6–15.
6. Елисеенков Г. С., Мхитарян Г. Ю. Дизайн-проектирование: учеб. пособие. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2016. – 150 с.: ил.
7. Каган М. С. Морфология искусства. – М.: Искусство, 1972. – 440 с.
8. Пигулевский В. О. Дизайн и культура. – Харьков: Гуманитарный центр, 2014. – 316 с.: ил.
9. Розенсон И. А. Основы теории дизайна: учебник для вузов. – СПб.: Питер, 2007. – 219 с.: ил.
10. Розин В. М. Визуальная культура и восприятие: как человек видит и понимает мир. – М.: Либроком, 2009.

References

1. Arnkheym R. Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie. – M.: Arkhitektura-S, 2007.
2. Bono de E. Genial'no! Instrumenty resheniya kreativnykh zadach: per. s angl. – M.: Al'pina Pablisher, 2015. – 381 s.
3. Gabrichevskiy A. G. Morfologiya iskusstva. – M.: Agraf, 2002. – 863 s.
4. Demshina A. Yu. Vizual'nye iskusstva v situatsii globalizatsii kul'tury: institsional'nyy aspekt. – SPb.: Asterion, 2010.
5. Eliseenkov G. S. Strukturnaya model' myshleniya dizaynera // Kul'tura i obshchestvo: sb. nauch. st. – Kemerovo: KemGUKI, 2013. – S. 6–15.

6. Eliseenkov G. S., Mkhitaryan G. Yu. Dizayn-proektirovanie: ucheb. posobie. – Kemerovo: Kemerov. gos. in-t kul'tury, 2016. – 150 s.: il.
7. Kagan M. S. Morfologiya iskusstva. – M.: Iskusstvo, 1972. – 440 s.
8. Pigulevskiy V. O. Dizayn i kul'tura. – Khar'kov: Gumanitarnyy tsentr, 2014. – 316 s.: il.
9. Rozenson I. A. Osnovy teorii dizayna: uchebnyk dlya vuzov. – SPb.: Piter, 2007. – 219 s.: il.
10. Rozin V. M. Vizual'naya kul'tura i vospriyatie: kak chelovek vidit i ponimaet mir. – M.: Librokom, 2009.

УДК 747:725/728

**ОПЫТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ
МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ КЕМЕРОВСКИХ
ДИЗАЙНЕРОВ В. А. СЕЛИВАНОВА И В. А. АЛЕКСЕЕВА**

Рысаева Светлана Фаритовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: svetlana2603@mail.ru

Создание художественного образа музея боевой славы в г. Кемерово шло в русле развития нового подхода к художественной проектной деятельности и, в частности, искусства художественной музейной экспозиции. Рассмотрено творчество первых дизайнеров Кузбасса – В. А. Селиванова и В. А. Алексеева, авторов художественной экспозиции музея боевой славы в г. Кемерово, многолетних активных участников творческой студии «Сенеж».

Ключевые слова: дизайн, художественное проектирование, художественная музейная экспозиция, художественный образ, музей.

**EXPERIENCE OF THE ARTISTIC DESIGN OF THE MUSEUM
EXPOSITION IN THE WORK OF KEMEROVO DESIGNERS
V.A. SELIVANOV AND V.A. ALEXEEV**

Svetlana F. Rysaeva, PhD in Art History, Associate Professor, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: svetlana2603@mail.ru

The article considers the issues of creating an artistic image of the military glory museum in Kemerovo. The author states that museum has been de-

veloped according to a new approach to artistic design, and, in particular, the museum's art exhibition. In addition, the author considers the work of the first Kuzbass designers such as V.A. Selivanov and V.A. Alekseev, the authors of an art exposition of the military glory museum in Kemerovo, long-term active participants of the creative studio "Senezh".

Keywords: design, artistic design, art museum exposition, artistic image, museum.

На современном этапе исторического развития общества происходит пересмотр ценностей во всех сферах жизни россиян. Необходимым условием развития общества и воспроизведения культуры является сохранение и передача последующим поколениям наследия культуры при помощи музейных экспозиций.

Современный музей сегодня определяется как хранилище наследия и исторической памяти, место диалога с посетителями, образовательный и художественный центр, все мероприятия которого направлены на воспитание достойных граждан своего отечества. Музейная экспозиция имеет дело с вещами, между которыми утрачены бывшие связи, главная из которых – люди, которые пользовались ими. Главной задачей музея, по мнению Е. А. Розенблюма, является восстановление этой связи и людей, между которыми она осуществлялась [8, с. 85].

Музею следует вовлекать посетителя в историческую среду с помощью деятельного воздействия на его воображение, эмоциональное восприятие, внутренний мир с помощью создания художественной составляющей экспозиции, основанной на принципах художественного проектирования. Художественная составляющая экспозиции, начиная с последней трети XX века, приобретает статус творческой деятельности, одного из направлений в искусстве и дизайне, становится специфической формой представления музейных экспонатов, творчески моделируя исторический процесс. Применение понятия художественного проектирования является качественным сдвигом в теории и практике создания экспозиций как художественного явления, поднимает эстетический уровень показа экспозиционного материала.

Таким образом, создание в 1975 году музея боевой славы в городе Кемерово было основано на новых осмыслениях достижений художественно-проектной деятельности того времени, предполагавших зрелищный, образный, художественный подход к решению его экспозиции на основе полноценного сотрудничества научных работников музея и художников. Становление художественного проектирования музейных экспозиций как многообразия художественных форм, композиционных и ар-

хитектурных принципов и претворение всех этих положений в проектной деятельности по комплексному преобразованию художественного оформления окружающей среды, выполненных кемеровскими дизайнерами В. А. Селивановым и В. А. Алексеевым, актуализирует данную работу.

В начале XX века появился термин «социальная коммуникация». Возникшие после Второй мировой войны философские концепции развития общества рассматривали социальную коммуникацию как источник и основу общественного развития. В 1968 году канадский ученый-музеолог Дункан Ф. Камерон вводит в научный оборот понятие «музейная коммуникация» [12, с. 33–40]. Рассматривая музей как коммуникационную систему, он считал, что визуальный и пространственный характер являются её отличительными характерными чертами. Согласно его интерпретации, музейная коммуникация представляет собой процесс соприкосновения посетителя с музейными экспонатами, которые выставлены как «реальные вещи». На основе такого подхода Д. Ф. Камерон предложил внести изменения в организацию деятельности музеев и его взаимодействия с посетителями. В числе прочих он предположил, что художники (дизайнеры), профессионально владеющие языком визуально-пространственной коммуникации, должны принимать полноправное участие в создании музейной экспозиции вместе с хранителями-экспозиционерами.

Большое значение для теоретического осмысления проблем художественного проектирования имеют труды по теории и истории культуры М. М. Бахтина, А. Я. Гуревича, Ю. М. Лотмана, М. С. Кагана, по теоретическому искусствознанию и архитектуре – М. А. Алпатова, А. В. Иконникова, И. А. Бартенева, В. Н. Батажковой, Е. И. Кириченко, Г. А. Борисовой, Г. Ю. Стернина.

Вопросы организации экспонирования прослеживаются в трудах крупнейших архитекторов XIX века, таких как Лео фон Кленце, К. Ф. Шинкель, Г. Земпер, В. О. Шервуд, Р. К. Клейн и др. В XX веке данные исследования были продолжены в проектах и теоретических трудах таких архитекторов, как Ле Корбюзье, Ф. Райт, Р. Алой, Мис ван дер Роэ, М. Браун, Л. М. Эль-Лисицкий, Х. Холляйн, А. К. Буров, Б. Г. Бархин, В. И. Ревякин и др.

В работах профессиональных проектировщиков выставочных ансамблей Б. И. Бродского, К. И. Рождественского, Е. А. Розенблюма, И. Рязанцева, Р. Р. Кликса, Е. Сведимского, В. В. Литвинова обобщается ценный практический опыт.

В трудах М. Б. Гнедовского, В. С. Лобановой, М. Т. Майстровской, А. И. Михайловской, Т. П. Полякова, Т. К. Стриженовой и других авторов наиболее полно раскрыты проблемы научного и художественного проек-

тирования музейной экспозиции, её структуры и особенностей восприятия посетителями. Теоретические исследования и практические рекомендации, разработанные авторами, актуальны и широко применяются при организации экспозиционного пространства музеев.

В данной статье раскрывается теория, осмысливающая проблематику музейной экспозиции с помощью художественного проектирования зримых, пространственных структур, как способ создания наглядной, достоверной и убедительной картины событий Великой Отечественной войны 1941–1945 годов.

По отношению к зрителям современный музей становится более открытым, контактным и притягательным. Отличительной чертой и спецификой музея, по мнению известного теоретика современной музеологии В. Глузиньского, является то, что «музей не должен быть местом, где человек постигает объективную действительность, для этого есть академические аудитории и научные труды, он должен быть местом, где переживают человеческий мир ценностей и значений» [13, с. 452].

Важно понять, что такое музейная экспозиция. Словарь музейных терминов трактует так: «Музейная экспозиция (от лат. *expositio* – выставление на показ, изложение) – основная форма презентации музеем историко-культурного наследия в виде искусственно созданной предметно-пространственной структуры. Современная музейная экспозиция является особым синтетическим научно-художественным произведением, которое создаётся в соответствии с единым идейным замыслом, определяющим принцип отбора, группировку и интерпретацию экспонатов на основе научного, сценарного и художественно-дизайнерского проектирования экспозиции» [10]. В трудах М. Б. Гнедовского отмечается, что «музейная экспозиция в современном понимании этого термина – не просто совокупность предметов, выставленных для обозрения». И далее: «Экспозиции предметов, имеющих несомненную культурно-историческую ценность, создаются в соответствии с единым заранее продуманным идейным замыслом, который определяет принципы отбора и группировки предметов. И, наконец, музейные экспозиции являются особым синтетическим художественным произведением, в котором содержание выражается архитектурными и пластическими искусствами» [3, с. 68].

Проектировщик выставок К. И. Рождественский, определяя характер экспозиции, отмечал: «Экспозиция – это не только последовательно программой predetermined демонстрация экспонатов, и не натюрморты из вещей и рукописей, которые можно разместить в любом помещении, экспозиция – это образное многоплановое, синтетическое художественное произведение, воздействующее на зрителя эмоционально»

[5, с. 19]. Принципиальную суть метода художественного проектирования музейной экспозиции сформулировал Е. А. Розенблюм: способствовать «трансформации предметных результатов человеческой деятельности в духовные ценности и идеалы» [6, с. 23–29]. Художественное проектирование музейной экспозиции основано, в первую очередь, на основополагающих установках и методах дизайна с привлечением синтеза различных видов искусств, таких как сценография, архитектура и т. п. Экспозиции проектируются с использованием средств средового дизайна, имеющего особую методику и специфический характер и граничащего здесь с дизайном интерьерера, сценографией. Как отмечает О. В. Веселицкий, «особое значение приобретает построение экспозиционного образа, создание специфической экспозиционной драматургии, поиск оригинальной художественно-пространственной композиции, аранжировка цветосветовой среды, художественно-функциональное качество экспозиции» [2]. Таким образом, эти качества выделяют экспозиционный дизайн в самостоятельное проектно-художественное направление.

Хронология этапов развития музейного экспозиционирования, отражённая в музейных коллекциях, неразрывно связана с идеологической, социальной, художественной жизнью общества. Рассмотрим своеобразие и тенденции современной музейной экспозиции с начала XX века по настоящее время, акцентируя внимание на российскую практику.

В начале XX века большое влияние на советскую музейную экспозиционную практику имела режиссура и драматургия крупных советских выставок. В последней четверти XX века на разработку музейных экспозиций существенно повлияло художественно-оформительское искусство. В последнее десятилетие и на рубеже XX–XXI веков музейная экспозиция выступает как самостоятельный жанр средового проектирования и дизайна, отмечает М. Т. Майстровская, с созданием «эмоционально-образных, концептуальных экспозиционных построений, с привлечением режиссуры, сценария для создания динамического, научно-художественного экспозиционного зрелища» [4]. Получают развитие интерактивные и виртуальные музеи, в экспозиции которых используются приёмы, связанные с новыми информационными технологиями. К настоящему времени выделяют три основных метода проектирования музейных экспозиций: коллекционный (систематизация музейных предметов по определённому признаку); иллюстративный (иллюстрация музейными предметами явлений общественной жизни) и музейно-образный (представление всей экспозиции как произведения музейного искусства) [2].

1960–80-е годы в СССР ознаменованы подлинным расцветом музейного дела. Это было время создания новых музеев и расширения экс-

позиции существующих. В статье «Музей и художник», а затем в монографии «Художник в дизайне» Е. А. Розенблюм сделал теоретическое обоснование отношения к экспозиции как к произведению искусства, он сопоставил два понятия: музей как научно-просветительское учреждение, оперирующее музейными предметами, и художественный образ как основополагающий фактор экспозиции, способствующий активизации чувства сопереживания. По его мнению, основная задача художника состояла в интерпретации внутренней логики научного труда, в творческом «переводе» понятий в пространственные, визуальные, художественные формы, в соответствии с законами зрительского восприятия и эстетическими категориями [7; 8]. Был восстановлен в правах художественный метод проектирования экспозиций, названный музейно-образным. Появились новые способы проектирования музейной экспозиции. Именно в это время традиционная структура экспозиции, заключавшаяся в «простой» хронологической расстановке экспонатов, при которой художник был просто оформителем музейных витрин (расположение экспонатов; их подача – фон, цветовое решение; схемы, диаграммы, этикетаж), стала восприниматься как анахронизм. В 1957 году был основан журнал «Декоративное искусство СССР», который обеспечивал информационную поддержку и теоретическое осмысление этой деятельности [11].

В статье «Выставке нужен сценарий», опубликованной по итогам прошедшей в Москве в 1959 году выставки «Чехословацкое стекло», Б. Бродский утверждал, что художник в музее должен не оформлять тематический план, а «воплощать интересные, умные и талантливо задуманные сценарии», отдавая приоритет в музейном проектировании не наукообразной концепции, а экспозиционно-художественному образу [1, с. 40–41].

В 1970-е – начале 1980-х годов наблюдалось «двоевластие» музейно-образного и иллюстративно-тематического методов. Для решения данной проблемы была начата дискуссия на страницах журнала «Декоративное искусство СССР» с характерными подзаголовками: «Музейная экспозиция – искусство?» и «Музейная экспозиция – наука?». И только развернувшаяся в 1980-е годы экспериментальная музейно-экспозиционная деятельность смогла ответить на поставленные вопросы оставшейся открытой дискуссии.

В 1982–1986 годах в Государственном музее В. В. Маяковского (г. Москва) был проведён ряд экспериментальных выставок с последующей модернизацией стационарной экспозиции и разработкой нового художественного метода, названного образно-сюжетным, или художест-

венно-мифологическим. Новый метод предстал как синтетическое произведение искусства, которое выходило за рамки изобразительных искусств и активно соединяло в себе элементы литературы, драматургии и театра. Основой языка экспозиции стали музейные предметы, превращённые в художественные символы, но при этом не утратившие свои качества исторических источников. Примером таких простых технологий являются комбинации из музейных предметов, называемые «по-розенблюмовски» музейными натюрмортами. Они расположены в экспозиционном пространстве не на основе научной хронологии, а в драматической последовательности подлинного сюжета. Более сложные технологии – метафорические модели настоящих предметов, вещей и архитектурных объектов, выполняли функции витрин и выявляли скрытое значение музейных натюрмортов. Такие композиции или музейные инсталляции требовали более сложной пространственно-временной, архитектурной и сюжетной организации. Итоговая экспозиция получалась не столько линейной, сколько объёмной. Она заставляла посетителя, который становился деятельным участником экспозиционного действия, обращать внимание на образные или сюжетные рифмы.

Первые дизайнеры, попробовавшие себя в новом понимании экспозиции музея, появились в 1967 году, когда была создана Центральная учебно-экспериментальная студия художественного проектирования Союза художников СССР на базе Дома творчества художников «Сенеж». Студия сыграла определяющую роль в становлении нового подхода к художественной проектной деятельности, и, в частности, искусства художественной экспозиции.

Большое внимание уделялось музейным и выставочным проектам в деятельности Студии – от первых проектов школьных музеев боевой славы, через экспозиции исторического музея Киргизской ССР (1968), Ташкентского музея В. И. Ленина (1969) до Центрального музея революции (1975), мемориальной зоны и экспозиции музея-квартиры А. С. Пушкина (1968–1975). Все они боролись за образные характеристики экспозиции, за целостное художественное видение, за неповторимую уникальность экспозиции, экспонатов, идеи, темы каждого музея или выставки. Обращение к созданию студийных проектов музеев и выставок было реакцией художников на отсутствие целостного видения экспозиции, невыявленные образные начала, которые делали музеи похожими друг на друга, безликими.

Не все интересные проекты воплощены в жизнь. Но они существуют в макетах, в фотографиях, в воспоминаниях. Благодаря проектной

концепции Студии преобразилась вся советская выставочная и музейная среда, и уже одним этим внесён был вклад в художественную культуру общества. Однако главным продуктом деятельности Студии, самым значительным её итогом являются все-таки не созданные ею проекты, а люди, которые прошли через Студию и оказали впоследствии большое влияние на широкий круг художников и нехудожников во всех республиках бывшего СССР.

С 1967 года кемеровские художники, а впоследствии первые кузбасские дизайнеры В. А. Селиванов и В. А. Алексеев, являлись постоянными участниками семинаров студии «Сенеж». В. А. Селиванов посещал студию семь лет подряд – первые четыре года как участник творческих групп, последние три года как художник-консультант. Он говорил: «На всех практических и теоретических занятиях в студии перед художниками ставили, в первую очередь, задачу отойти от сложившихся стереотипов, абстрагироваться от реальной природной среды и трансформировать её на новую основу. Используя возможности цвета, объёма, новых формообразований, создать образ, не имеющий аналогов, то есть создать новую модель существующего объекта, посмотрев на него как бы с другой стороны» [Цит. по: 9, с. 39–40].

Художественные проблемы, стоявшие перед дизайнерами Кузбасса, не имели принципиального отличия от общего направления в советском искусстве тех лет. Но в области были примеры интересных, оригинальных решений в осуществлении комплексных задач по формированию современного облика городов области, интерес к истории края, его культурному наследию, к сложению эстетически полноценной городской среды. Результатом накопленных знаний в области художественного проектирования стали многие проекты, выполненные В. А. Селивановым и В. А. Алексеевым по комплексному преобразованию художественного оформления окружающей среды Кузбасса, одним из которых была экспозиция «Кузбасс в годы Великой Отечественной войны. 1941–1945 годы» в городе Кемерово.

В 1975 году страна торжественно отмечала 30-летие Победы над фашистской Германией. По решению областного Совета народных депутатов было выделено отдельное помещение под музей «Кузбасс в годы Великой Отечественной войны. 1941–1945 годы», ставший филиалом областного краеведческого музея. Он расположился на Притомской набережной рядом с памятником кузбассовцам, погибшим в годы войны. С февраля по май 1975 года по проекту кемеровских дизайнеров В. А. Селиванова и В. А. Алексеева была сделана эта экспозиция. Это был первый случай в художественном проектировании в Кузбассе, когда экс-

позиция строилась не только из материалов научных сотрудников музея, но и художников, и осуществлялось в новом, не использовавшемся до этого в музейной практике помещении. Это позволило дизайнерам свободно планировать экспозиционные площади. Над осуществлением проекта работало около пятнадцати художников и шести научных сотрудников. Как отмечает Л. П. Кравцова, бывший директор краеведческого музея, «музей получился только благодаря В. А. Селиванову и В. А. Алексею, благодаря их знаниям, большому опыту в дизайнерской работе, в умении вовремя поставить акценты» [Цит. по: 9, с. 59].

Проектировщики – В. А. Селиванов и А. В. Алексеев – поставили перед собой задачу сделать оборудование залов таким, чтобы показать одновременно и начало, и результат исторического события. Были запроектированы схемы движения, включающие в себя отдельные залы и отрезки коридоров, выполненные как единые сложные пространственные комплексы и объединённые единой системой зрительного восприятия. В то же время на целостность каждого отдельного зала влияло определённое индивидуальное видение художника.

Творческая концепция проекта заключалась, с одной стороны, в постепенном переходе от напряжённой драмы к праздничному ликованию – «победе со слезами на глазах», с другой – в идее о том, что музей не мыслим без зрелищности, без образного, художественного подхода к решению его экспозиции. При проектировании экспозиции очень важно было точно определить визуальный образ генерального решения эмоционального воздействия экспозиции: страх, ужас, надежда, доверие, радость и ликование. Также художники отмечали, что без достижений художественно-проектной деятельности было бы невозможно полноценное сотрудничество научных работников музея с художниками.

В дальнейшем продолжилось сотрудничество дизайнеров с краеведческим музеем. Строили экспозиции и по «семилетнему плану», и по «развитому социализму». Ставили рядом с собой молодых художников, учили мастерству, справедливо считая, что музейная работа воспитывает в художнике образное мышление, тщательность исполнения, терпение и, самое главное, владение всеми видами оформительской работы. Эту школу прошли П. Веремеев, А. Хуторной, М. Ахметгалиев и многие другие художники, принявшие участие в изменении музейной экспозиции в 1995 году.

В 1995 году отдел военной истории Кемеровского областного краеведческого музея расширил свою тематику и изменил название на «Отдел военной истории», объединив материалы о кузбассовцах – участниках всех войн и военных конфликтов в истории России. Это стал как бы музей

всех войн, в которых принимали участие кузбассовцы. Экспозиция была посвящена войнам начиная с первого тысячелетия до последних лет нашего времени. Авторами новой концепции стали старшие научные сотрудники Э. В. Алексеева и Л. Ф. Кузнецова, дизайнеры-проектировщики – П. Веремеев, Р. Ахметгалиев и др.

С декабря 2005 года после реконструкции в отделе военной истории Кемеровского областного краеведческого музея начала работать новая экспозиция «Кузбасс в годы Великой Отечественной войны». Перепланировка осуществлена творческой бригадой дизайнеров в составе О. Иноземцева, Е. Бабкина и др.

Таким образом, идеи художественного проектирования музейных экспозиций прошли творческую апробацию в деятельности первых кемеровских дизайнеров В. А. Селиванова и В. А. Алексеева в 1975 году при создании музея боевой славы. Эти идеи были продолжены и развиты их учениками, кузбасскими дизайнерами, при последующих реорганизациях и проектировании экспозиций как музея боевой славы, так и новых музеев и экспозиций, с использованием острых концептуальных решений, поиском новых выразительных средств и приёмов и стремлением к синтезу искусств и зрелищности.

Литература

1. Бродский Б. Выставке нужен сценарий // Декоративное искусство СССР. – 1959. – № 12. – С. 40–41.
2. Веселицкий О. В. Художественное проектирование музейных экспозиций в Ленинграде в 70–80-е годы XX века: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2010.
3. Гнедовский М. Б. Проектирование прошлого и музей будущего: метаморфозы проектного подхода в музейном деле // От замысла к реализации: сб. науч. тр. / НИИ культуры. – М., 1988. – С. 68.
4. Майстровская, М. Т. Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции: В контексте искусства, архитектуры, дизайна [Электронный ресурс]: дис... д-ра искусств // Dissercat: [web-сайт]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/kompozitsionno-khudozhestvennyye-tendentsii-formoobrazovaniya-muzeinoi-ekspozitsii-v-kontekst>, свободный. – Загл. с экрана.
5. Рождественский К. И. Музейная экспозиция // Музейное дело в СССР: Актуальные проблемы архитектурно-художественного проектирования экспозиций исторических и краеведческих музеев: сб. науч. тр. / ЦРМ. – М., 1983. – С. 19.

6. Розенблум Е. А. Искусство экспозиции // Музейное дело в СССР: сб. науч. тр. / Центральный музей Революции СССР. – М., 1983. – С. 23–29.
7. Розенблум Е. А. Музей и художник // Декоративное искусство СССР. – 1967. – № 11. – С. 5–10.
8. Розенблум Е. А. Художник в дизайне: Опыт работы Центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования на Сенеже. – М., 1974. – 176 с.
9. Рысаева, Т. Д. Василий Селиванов. Художник. Педагог. – Кемерово, 2002. – 166 с.
10. Словарь музейных терминов [Электронный ресурс] // Российская музейная энциклопедия: [web-сайт]. – Режим доступа: <http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp?38>, свободный. – Загл. с экрана.
11. Художественное проектирование: сб. науч. метод. материалов. – М., 1987.
12. Cameron D. A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education // Curator, Vol. 11, #1, 1968. P. 33–40.
13. Gluzinsky V. Uprod staw museologii, Warschawa, 1980, p. 452.

References

1. Brodskiy B. Vystavke nuzhen stsenariy // Dekorativnoe iskusstvo SSSR. – 1959. – № 12. – S. 40–41.
2. Veselitskiy O. V. Khudozhestvennoe proektirovanie muzeynykh ekspozitsiy v Leningrade v 70–80-e gody XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. – SPb., 2010.
3. Gnedovskiy M. B. Proektirovanie proshlogo i muzey budushchego: metamorfozy proektnogo podkhoda v muzeynom dele // Ot zamysla k realizatsii: sb. nauch. tr. / NII kul'tury. – М., 1988. – S. 68.
4. Maistrovskaya, M. T. Kompozitsionno-khudozhestvennyye tendentsii formoobrazovaniya muzeynoy ekspozitsii: V kontekste iskusstva, arkhitektury, dizayna [Elektronnyy resurs]: dis... d-ra iskusstv // Dissercat: [web-sayt]. – Rezhim dostupa: <http://www.dissercat.com/content/kompozitsionno-khudozhestvennyye-tendentsii-formoobrazovaniya-muzeinoi-ekspozitsii-v-kontekst>, svobodnyy. – Zagl. s ekrana.
5. Rozhdestvenskiy K. I. Muzeynaya ekspozitsiya // Muzeynoe delo v SSSR: Aktual'nye problemy arkhitekturno-khudozhestvennogo proektirovaniya ekspozitsiy istoricheskikh i kraevedcheskikh muzeev: sb. nauch. tr. / TSRM. – М., 1983. – S. 19.
6. Rozenblyum E. A. Iskusstvo ekspozitsii // Muzeynoe delo v SSSR: sb. nauch. tr. / Tsentral'nyy muzey Revolyutsii SSSR. – М., 1983. – S. 23–29.

7. Rozenblyum E. A. Muzey i khudozhnik // Dekorativnoe iskusstvo SSSR. – 1967. – № 11. – S. 5–10.
8. Rozenblyum E. A. Khudozhnik v dizayne: Opyt raboty Tsentral'noy uchebno-eksperimental'noy studii khudozhestvennogo proektirovaniya na Senezhe. – M., 1974. – 176 s.
9. Rysaeva, T. D. Vasiliy Selivanov. Khudozhnik. Pedagog. – Kemerovo, 2002. – 166 s.
10. Slovar' muzeynykh terminov [Elektronnyy resurs] // Rossiyskaya muzey-naya entsiklopediya: [web-sayt]. – Rezhim dostupa: <http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp?38>, svobodnyy. – Zagl. s ekrana.
11. Khudozhestvennoe proektirovanie: sb. nauch. metod. materialov. – M., 1987.
12. Cameron D. A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education // Curator, Vol. 11, #1, 1968. P. 33–40.
13. Gluzinsky V. Uprod staw museologii, Warschawa, 1980, p. 452.

УДК 658.512.23

ЭРГОНОМИКА И СТИЛЬ В ДИЗАЙНЕ: СПОСОБЫ РЕШЕНИЯ ПРОТИВОРЕЧИЙ

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

В статье речь идет о применении различных стилистических приемов, влияющих на восприятие потребителем конечного продукта. Выявляются проблемы, возникающие в процессе поиска новых стилистических решений. Приводятся примеры, находящиеся на границе объектов дизайна и арт-объектов, форма которых влияет на удобство восприятия и применения.

Данная статья – попытка выявить основные противоречия, возникающие в процессе дизайн-проектирования. Попытка показать основной смысл конфликта между дизайном и эргономикой, возникающего при работе над созданием совершенного стиля.

Ключевые слова: эргономика, видеоэкология, автоматия саккад, агрессивные поля, гомогенные поля.

ERGONOMICS AND STYLE IN DESIGN: THE WAYS FOR SOLVING CONTRADICTIONS

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

The article studies the issues of using different stylistic methods influencing the perception of the advertised product by the consumer. The author reveals the problems appearing during searching for new stylistic solutions. Moreover, the author gives the examples of design objects and art objects, which influence the psychology of perception and application.

During the research, the author tries to find main contradictions appearing during design projecting. In addition, the attempt to show the meaning of the conflict between design and ergonomics appearing while working on creating a perfect style is given.

Keywords: ergonomics, video ecology, saccade automaticity, aggressive space, homogeneous space.

Весь предметный и визуально-графический мир, который окружает нас сегодня – это плод фантазии множества художников и дизайнеров, постоянно придумывающих что-то новое, интересное с функциональной и эстетической точек зрения. Но даже самый прекрасный объект не был бы столь прекрасен в его использовании, не будь он создан с учетом психологических и физиологических особенностей человека.

Комплексность исследований в области эргономики находится сегодня на высоком уровне. *Эргономика* (от гр. ergo – работа и nomos – закон) – это научная дисциплина, комплексно изучающая функциональные возможности человека в конкретных условиях его трудовой деятельности в целях оптимизации механизмов, изделий и рабочих мест, максимально удобных для работника. Основное содержание эргономики состоит в создании предметной среды, в условиях, которой трудовой процесс происходит с наименьшей затратой сил и при условиях, наиболее достойных человека. Выполнение этой задачи возможно лишь при опоре на систему знаний о человеке, его анатомо-физиологических и психологических особенностях. Поэтому понятие «эргономика» связано с системой «человек – машина – среда» (СЧМС), в которой человек является ведущим звеном.

В 50-е и 60-е годы XX века, по мнению английского специалиста в области эргономики Брайана Шеккела, преобладала военная и промыш-

ленная эргономика, в 70-е годы – эргономика потребительских товаров, а в 80–90-е годы – эргономика компьютеров, досуга и космоса, то сегодня эргономические исследования носят глобальный характер и глубоко прорабатываются в каждой сфере деятельности человека. И чем более глубокие знания в области эргономических исследований проникают в нашу жизнь, тем более сложным становится проектирование объектов дизайна. Это вызвано тем, что наряду с необходимостью учета антропометрических и физиологических особенностей человека появилась необходимость в учете психологических и психофизиологических особенностей, учитывающих даже тип нервной системы.

Каждый разработчик, занимающийся созданием новых предметов дизайна, сталкивается с соблазном создания идеальной формы, которая будет не только привлекать максимум внимания, но и будет положительно оценена в профессиональной среде. Но всякий раз как появляется подобное желание и начинается процесс проектирования, дизайнер сталкивается с необходимостью создания компромиссного решения. И проблема эта возникает главным образом по причине несоответствия задуманной идеи и эргономических параметров, не соблюдать которые нельзя, поскольку это может полностью перечеркнуть возможность последующего практического применения.

В истории создания известнейших дизайн-объектов существует немало примеров того, как великолепные с эстетической точки зрения предметы так и не становятся популярным объектом потребления в обычной жизни. И всему причиной банальные эргономические просчеты, которые были сделаны в угоду совершенной форме и стилю.

Наиболее ярко подобное проявление борьбы стиля и функциональности можно наблюдать при создании разного рода дизайнерских концепций. Смотря показы от кутюр или показы новых концепт-каров от известных автопроизводителей, мы можем наблюдать, какими яркими, смелыми, но абсолютно непригодными для повседневной жизни вещами был бы наполнен наш мир, если бы дизайнерам дали право не учитывать антропометрические и физиологические особенности человека. На рис. 1 показан автомобиль, созданный к столетию марки БМВ (BMW Vision 100). На первый взгляд ничего сверхъестественного мы не наблюдаем. Но если посмотреть внимательно, то мы увидим, что колес в привычном для нас виде здесь нет. Вместо них полностью закрытые плоскости, которые способны растягиваться, благодаря модульной структуре. Безусловно, подобное стилистическое решение выглядит весьма эффек-

но, и дизайнеры пытались придать ощущение максимальной футуристичности. При этом подобное решение исключает движение колес в вертикальной плоскости. И становится очевидным, что подобный автомобиль абсолютно недееспособен в реальной жизни. И сложности возникают не только с выставочными экземплярами. Хорошо известно, что на многих спортивных супер-карах серийного производства практически невозможно двигаться задним ходом. Чтобы проехать назад, в инструкции написано – открыть дверь, немного высунуться вбок, привстать, повернув голову, и попытаться в таком положении проехать назад. Естественно, что слово *эргономика* применять в подобных случаях не приходится. И подобные проблемы, вызванные борьбой компромиссных решений в дизайне, будут присутствовать всегда. Говоря о технике, можно вспомнить, что иногда люди вполне сознательно подвергают себя большим неудобствам ради сохранения стиля. Очень ярким примером могут быть чопперы – американские мотоциклы с огромной, далеко вынесенной вперед рулевой вилкой. Поворачивать на такой технике крайне неудобно и неэффективно, но люди идут на это только ради идеальных пропорций и стиля.

Аналогичные проблемы возникают и в сфере фэшн-дизайна. Показы «от кутюр» просто пестрят изобилием различных форм. Дизайнеры зачастую пытаются показать абсолютно безумные концепции, применение которых в обычной жизни довольно затруднительно (рис. 2).

Сегодня практически у каждого есть смартфон с сенсорным экраном. И, как известно, с каждым годом размер экрана только увеличивается. При этом появляются смартфоны, лицевая часть которых – это один большой экран с очень тонкой рамкой. Безусловно, это весьма положительно с точки зрения стиля. Если все функции может нести в себе один объект, то для чего применять реальные кнопки. Но, если говорить о всем известном смартфоне iPhone, то мы вспомним, что изначально его создатель Стив Джобс разрабатывал его экран именно с позиций не стилистического, а эргономического совершенства. Держа в одной руке свой смартфон, человек мог без труда дотянуться до любой части экрана. Совершить подобное действие с современными смартфонами вы не сможете, как ни старайтесь. Хотя даже первые смартфоны не были на сто процентов идеальными, поскольку если вы возьмете в одну руку свой телефон и начнете водить большим пальцем в удобном диапазоне, то у вас получится работа в крайне незначительных пределах. Но то, что с эргономической точки зрения удобно для моторики рук, в случае со смартфоном, вовсе не годится для эргономического удобства наших глаз, поскольку разгля-

дывать маленькие изображения на небольшом экране крайне затруднительно. И в данном случае во всех смартфонах применено компромиссное решение.

Говоря об эргономическом комфорте для нашего зрения, нельзя не вспомнить такой термин, как *видеоэкология*. «Это область знаний о взаимоотношении человека с окружающей его видимой средой» [1, с. 241]. Сегодня выделяют два типа дискомфортных визуальных сред – «гомогенные» поля и «агрессивные» поля городской среды, которым присвоены определенные особенности. К *гомогенным полям* в городской среде относятся голые однородные стены из бетона и стекла, различные глухие перегородки, обширные асфальтовые площади. *Агрессивные поля* – это преобладание одинаковых, ритмически повторяющихся элементов. В городской среде это окна на плоских стенах, в интерьерах – повторяющийся рисунок обоев. Но, несмотря на то, что негативность воздействия подобных полей очевидна, архитекторы по-прежнему создают сверхминималистичные здания из металла, стекла и бетона, которые, несмотря на стиль и значимость, вызывают гнетущее ощущение у зрителя (рис. 3). Вызвано это тем, что человек, наблюдая огромное однородное пространство с одинаково повторяющимися элементами, не способен остановить свой взгляд на каком-либо элементе. Подобное явление называется *автоматией саккад*. Это произвольное движение глазного яблока во всех направлениях. При невозможности взгляда остановиться на каких-либо отличительных чертах большого объекта *автоматия саккад* вызывает быструю психологическую усталость. И для того, чтобы разрушить эту монотонность, многие архитекторы добавляют ритмически разнородные элементы в агрессивную среду своих зданий (рис. 4).

Существуют работы весьма известных художников, в творчестве которых часто преобладало именно композиционное и стилистическое совершенство. Удобство прочтения информации отходило на второй план. Так в плакате Вима Кроувела «Vormgevers» 1968 года (рис. 5) мы видим необычную композиционную структуру. Плакат покрыт сеткой квадратов и очень просто делится пополам [2, с. 88)]. Работа выполнена в очень оригинальной манере. Форма букв предвосхищает грядущую цифровую эпоху. Но, из-за всех этих приемов, ярко выраженная модульная структура шрифтов, вписанных в контрастную черно-белую сетку, крайне затрудняет прочтение текста. Еще одним интересным примером можно считать плакат Бруно Монгуции «Маяковский» 1975 года (рис. 6). Автору удалось передать дух раннего русского конструктивизма. Сдер-

жанный красный, черный и серый, энергичные прямоугольники, расположенные под углом 45°, шрифт без засечек и строгий композиционный центр [2, с. 92]. Все эти приемы, безусловно, ярко выражают основное содержание экспозиции. И, если взглянуть на мелкий шрифт основной информации афиши, то мы заметим, что он гармонично вписан в общую концепцию плаката и, безусловно, дополняет ее. Но прочесть его довольно затруднительно. И дело даже не в его размере. Дело в том, что человек без усилий способен прочесть текст с наклоном 7°. Небольшой текст, наклоненный на угол 45°, распознается с трудом. Но, даже несмотря на сложности в прочтении текста, безусловно, это тот случай, когда необходимость передачи основной идеи через композиционное соответствие первоисточнику может встать выше тех неудобств, которые приносит эргономическое несоответствие.

Таким образом, мы видим, что решением противоречий между созданием интересного образа и удобством применения может стать банальный компромисс. В этом смысле дизайнер, разрабатывая новый объект для применения в реальной жизни, должен выступать как дипломат, который обязан при помощи различных приемов, основанных на собственном опыте и на предыдущих примерах, создать гармоничный предмет, в котором не станут конфликтовать удобство, основанное на законах эргономики, и стиль, без которого существование самого слова «дизайн» теряет свой смысл.

Литература

1. Рунге В. Ф., Манусевич Ю. П. Эргономика в дизайне среды: учеб. пособие. – М.: Архитектура-С, 2009. – 328 с.: ил.
2. Элам К. Геометрия дизайна. Пропорции и композиция. – СПб.: Питер, 2012. – 112 с.: ил.
3. Уэйншенк С. 100 главных принципов дизайна. – СПб.: Питер, 2013. – 272 с.: ил.

References

1. Runge V. F., Manusevich Yu. P. Ergonomika v dizayne sredy: ucheb. posobie. – M.: Arkhitektura-S, 2009. – 328 s.: il.
2. Elam K. Geometriya dizayna. Proportsii i kompozitsiya. – SPb.: Piter, 2012. – 112 s.: il.
3. Weinschenk S. 100 glavnykh printsipov dizayna. – SPb.: Piter, 2013. – 272 s.: il.

СКЕВОМОРФИЗМ – ОСНОВНОЙ ТРЕНД СОВРЕМЕННОГО ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

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

В быстро изменяющемся мире графический дизайн интенсивно использует компьютерные технологии, которые позволяют не только сократить время создания объектов, удешевить производственный процесс, но и создавать качественные художественные произведения. Для современного дизайна характерны следующие тенденции: использование ярких цветов, замена минимализма детализацией изображений, скевоморфизм, вставка авторской графики в компьютерные тексты, соединение разных графических стилей. Рассматривая историю и основные тенденции скевоморфизма, автор делает вывод, что в данном направлении используется не реализм в изображении предметов, а происходит подмена формы объектов их оболочкой, что характерно для понятия «симулякр». Таким образом, относя скевоморфизм к понятию «симулякр», которое является одним из постулатов философии постмодернизма, приходим к решению, что скевоморфизм является частью постмодернизма. Разъединенность людей и отдаленность от природы приводит к процессам замены реальной жизни виртуальной реальностью. Графический дизайн для заполнения недостающего, замещает этот недостаток яркими цветами, детализацией изображений, имитацией реальных предметов физического мира – скевоморфизмом.

Ключевые слова: графический дизайн, яркие цвета, авторская графика, реализм изображений, имитация изображений, скевоморфизм, симулякр, постмодернизм

A SKEUOMORPH IS A MAJOR TREND IN MODERN GRAPHIC DESIGN

Ludmila A. Tkachenko, PhD in Art History, Associate Professor, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: ludmilatk@bk.ru

The article studies the issues of using computer technology in graphic design in a rapidly changing world. It provides reducing the time for creating

objects and the cost of the production process, and also creating high-quality works of art. The author selects the following tendencies of modern design such as using bright colors, replacing the minimalist detail by the images, skeuomorph, inserting the author's graphics in computer texts, connecting different graphic styles. Considering the history and the main tendencies of skeuomorph, the author concludes that realism is not used in representing the objects, and there is a substitution of the form of objects by the shell, which is typical for the concept simulacrum. Thus, referring skeuomorph to the concept "simulacrum", which is one of the statements of postmodernism philosophy, the author concludes that skeuomorph is a part of postmodernism. Separation of people and remoteness from nature leads to the replacement of real life by virtual reality. Graphic design to fill the gap replaces the lack with bright colors and detailed images, imitating real objects of the physical world – skeuomorph.

Keywords: graphic design, bright colors, author's graphics, realism of images, simulated images, skeuomorph, a simulacrum, postmodernism

Быстрая смена событий, происходящих в мире, способствует изменениям в искусстве и дизайне. Появляются новые тренды (актуальные краткосрочные изменения, происходящие в ближайшее время), тенденции (идейно-эмоциональное отношение автора к отображенной действительности), направления (система художественных приемов, которые призваны выразить определенную общественную идею, на данном отрезке времени). Стремительные изменения стали возможны с появлением IT-технологий. Графический дизайн одним из первых обратился к цифровым технологиям и в настоящее время интенсивно использует их для самовыражения. Компьютерные программы дали новые возможности работы. Технологии позволили сократить время создания объектов, удешевить производственный процесс. Современные технологии и новации в сфере искусства и дизайна сливаются в единое целое, что позволяет создавать настоящие шедевры.

Обратимся к трендам и тенденциям графического дизайна 2018 года, которые рассматриваются в статье «Тренды и тенденции графического дизайна» [1]. В ней перечислен ряд тенденций, таких как использование ярких цветов, замена минимализма детализацией изображений, скевоморфизм, вставка изображений, нарисованных от руки, авторской графики в компьютерные тексты, соединение разных графических стилей. Рассмотрим подробнее каждую тенденцию.

Яркие цвета. Яркость цвета всегда связана с интенсивностью светового излучения. Чем больше света, тем цвет выглядит светлее, яркость

увеличивается. С другой стороны, яркость означает чистоту и сочность цвета, без примесей черного, белого и серого – максимально интенсивный цвет. Цвет влияет на отдельного человека и группы людей, вызывает разные чувства. Яркие цвета – это вызов, стремление притягивать внимание, более интенсивно воздействовать на людей; усиливать основные значения цветов.

Замена минимализма детализацией изображений. Минимализм для создания художественного образа использует предельно простые геометрические формы без трансформации, минимум цвета и декора, ограничивает количество художественных материалов, предполагает максимальную функциональность объектов и каждой их детали. Это направление, возникшее в трудные годы после Первой мировой войны, периодически становится актуальным, когда общество предпочитает простые формы вместо вычурности и декоративности. В настоящее время маятник искусства отклоняется в сторону детализации и богатства форм.

Авторская графика. Графика делится на уникальную и печатную. Уникальная характеризуется созданием произведений в единственном экземпляре, и в основном она выполняется с преобладанием ручного труда. Именно этот вид можно отнести к авторской графике. Печатная графика основана на создании определенных печатных форм, которые позволяют тиражировать изображения. Этот вид графики в основном связан с компьютерным дизайном. Авторство такой графики подтвердить труднее. Одним из путей сделать компьютерную печатную графику уникальной – делать **вставки изображений, нарисованных от руки.**

Следующей современной тенденцией является **соединение разных графических стилей.** «Соединение» – это преходящие, непостоянные связи между двумя предметами или понятиями, которые могут разъединиться в любое время. Соединение различных стилей называют эклектикой, «...в большинстве случаев означает отсутствие стилевой целостности» [2]. Это направление в искусстве возникает в периоды замены одного большого художественного стиля другим.

Обратимся к понятию **«скевоморфизм».** Оно означает физический орнамент или элемент дизайна, который скопирован с формы другого объекта, но изготовлен из других материалов или иными методами. Это принцип дизайна, когда объекту придается облик другого предмета [3]. Определение этого слова дано только в Википедии, в других словарях значение отсутствует.

Смысл слова схож со значением слов «подражание» (желание приблизиться к образцу), «имитация» (подделка под что-нибудь, подражание

какому-либо образцу). Замена одного предмета или материала другим существовала на протяжении всей истории человечества. Например, когда керамика подражала дорогостоящим металлическим предметам (этрусская керамика Бруккери), цветная эмаль заменяла ценные породы камня (египетские украшения), форма автомобиля повторяла форму повозки, ламинат похож на дощатые полы, форма некоторых лампочек имитирует пламя свечи, «рабочий стол» в компьютере напоминает обычный стол с лежащими на нем папками, файлами, документами.

Понятие скевоморфизма тесно связано с продукцией американской корпорации Apple и именем Стива Джобса, который способствовал созданию новой концепции дизайна интерфейсов. «Метафору рабочего стола придумал не Стив Джобс, но именно он продемонстрировал её всему миру в Macintosh. До Mac в компьютерной индустрии скевоморфизма не было, поскольку не было графических интерфейсов. Спустя почти 30 лет иконки и другие объекты рабочего стола до сих пор приветствуют пользователей» [4].

Скевоморфизм стал подходом в дизайне, в котором элементы интерфейса имитируют предметы из реального мира. Новый рисунок предмета изображен реалистично. Это направление используют в цифровом дизайне при создании интерфейсов компьютеров, телефонов, сайтов, различной техники. Для создания изображений используют аналоги реальных объектов (фотоаппараты, календари, часы), трехмерные элементы (печати, ленты), живые фактуры (кожу, мех, деревянные панели, швы, тиснения). Стив Джобс считал, что подобные изображения будут понятны и удобны пользователям. «Хорошим примером использования основ скевоморфизма является первый дизайн iBooks на iOS, который отлично имитировал деревянную книжную полку и настоящую печатную книгу на экране iPhone и iPad» [5].

В истории скевоморфизма были периоды взлетов и падений. В начале это было связано с именем Джобса. Подъем наблюдался в 1980-х годах. После его увольнения из Apple с 1985 по 1999 год в компании отказались от принципов скевоморфизма. После его возвращения вернулась и концепция. Уход из жизни Джобса в 2011 году не помешал использованию направления. Очередной спад произошел только в 2014 году. В настоящее время наблюдается востребованность скевоморфизма.

Возникает вопрос: почему реалистические изображения оказались востребованными? Это явление можно объяснить большим потоком информации, что приводит человека к упрощению того, что его окружает.

Отказ от детализации в минимализме приводит к утрате красоты и занимательности вещей. Небольшое количество элементов в дизайне кого-либо предмета или изображения не дает возможности создать сложную их компоновку и сделать изображение информативным.

Описывая изображения, свойственные скевоморфизму, мы встречаем такие сочетания слов: «из *реальной* жизни» [5], «срисовывая отдельные элементы с *реально* существующих изделий», «рисунок предмета изображен *реалистически*» [6], «скевоморфизм – это одно из направлений дизайна, которое преподносит цифровой материал таким же, как и его физический аналог. Еще один синоним скевоморфизма – это *реализм*» [7].

Не будем подробно рассматривать понятие «реализм», которое является многогранным, разносторонним, многоплановым. Существует множество определений «реализма». Например, «способность ... изображать человека и окружающий его мир в узнаваемых образах ... отбирая в ней главное и стремясь передать в видимых формах сущностные качества предметов и явлений» [8, с. 743], или «под реализмом понимают прямое жизнеподобие, описательно-правдоподобные, непосредственно похожие на жизненные явления, формы, внешний слепок с явлений действительности» [9].

Рассматривая примеры изображений скевоморфизма, мы задаемся вопросом – реализм ли это? Скевоморфные изображения не являются реальными, они заменены знаками, схожими с реальностью. Приходим к выводу, что это не реалистические, а, скорее, стилизованные, занимательные, игровые, «веселые», мультипликационные и анимационные изображения. При этом часто дизайнеры используют имитацию материалов и текстур, как говорилось выше.

Обратимся еще к одному термину. «Художник притворяется, что воспроизводит натуру, но при этом в самой натуре не нуждается: оболочка, обозначающая предмет, становится важнее самого предмета» [10]. Это высказывание относится к термину «симулякр», которое обозначает обманчивое подобие, копию, заменившую оригинал, «замену реального знаками реального» [11, с. 671]. «Симулякр – слово, необходимое для описания и постижения многих современных процессов – от постмодернистского искусства до виртуальной реальности» [10]. Если изображения скевоморфизма можно причислить к понятию «симулякр», которое является одной из составляющих философии постмодернизма, значит, можно говорить о скевоморфизме как части постмодернизма.

Обилие информации, новые технологии, разъединенность и отдаленность людей от природы приводит к процессам, когда обществу недостает теплоты и осязаемости реальной жизни. Поэтому в виртуальном мире и, в частности, в графическом дизайне для заполнения недостающего появляются тенденции, замещающие этот недостаток: яркие цвета, детализация и богатство форм, внесение в компьютерный дизайн уникальной художественной составляющей, сделанной руками художника, реалистичность изображения, имитирующая реальные предметы физического мира. Наиболее ярко эта тенденция выражена в скевоморфизме, где для создания изображений используют аналоги реальных объектов. Происходит замена реальности, изображение предмета становится занимательным аналогом реальности – симулякром.

Литература

1. Тренды и тенденции графического дизайна [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://merehead.com/blog-ru/new-graphic-design-trends-2018/> (дата обращения: 26.04.2018).
2. Власов В. Теория формообразования в изобразительном искусстве. – СПб: Санкт-Петербургский университет, 2017. – 386 с.
3. Скевоморфизм: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Скевоморфизм> (дата обращения: 21.04.2018).
4. История скевоморфизма в продуктах Apple [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://macovod.net/2012/07/istoriya-skevomorfizma-v-produktax-apple/> (дата обращения: 21.04.2018).
5. Скевоморфизм: история одного термина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://igate.com.ua/news/3188-skevomorfizm-istoriya-odnogo-termina> (дата обращения: 24.04.2018).
6. Экс-дизайнер интерфейса iPhone о скевоморфизме [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.iphones.ru/iNotes/246454> (дата обращения: 24.04.2018).
7. Плоский дизайн или скевоморфизм (реализм) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://merehead.com/blog-ru/flat-design-vs-skeuomorphism/> (дата обращения: 21.04.2018).
8. Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. проф. А. П. Горкина. – М.: Росмэн, 2007. – 1123 с.
9. Ванслов В. В. Пластика Александра Бурганова. Романтическая символика // Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера. – М.: Галарт, 2010. – С. 340–348.

10. Что такое симулякр или зачем на самом деле нужен Диснейленд [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://theoryandpractice.ru/posts/6543-chto-takoe-simulyakr-ili-zachem-na-samom-dele-nuzhen-disneylend> (дата обращения: 24.04.2018).
11. Новейший философский словарь. Постмодернизм / гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. – Мн.: Современный литератор, 2007. – 816 с.

References

1. Trendy i tendentsii graficheskogo dizayna [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://merehead.com/blog-ru/new-graphic-design-trends-2018/> (data obrashcheniya: 26.04.2018).
2. Vlasov V. Teoriya formoobrazovaniya v izobrazitel'nom iskusstve. – SPb: Sankt-Peterburgskiy universitet, 2017. – 386 s.
3. Skevomorfizm: [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Скевоморфизм> (data obrashcheniya: 21.04.2018).
4. Istoriya skevomorfizma v produktakh Apple [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://macovod.net/2012/07/istoriya-skevomorfizma-v-produktax-apple/> (data obrashcheniya: 21.04.2018).
5. Skevomorfizm: istoriya odnogo termina [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://igate.com.ua/news/3188-ckevomorfizm-istoriya-odnogo-termina> (data obrashcheniya: 24.04.2018).
6. Eks-dizayner interfeysa iPone o skevomorfizme [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <https://www.iphones.ru/iNotes/246454> (data obrashcheniya: 24.04.2018).
7. Ploskiy dizayn ili skevomorfizm (realizm) [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://merehead.com/blog-ru/flat-design-vs-skeuomorphism/> (data obrashcheniya: 21.04.2018).
8. Iskusstvo. Sovremennaya illyustrirovannaya entsiklopediya / pod red. prof. A. P. Gorkina. – M.: Rosmen, 2007. – 1123 s.
9. Vanslov V. V. Plastika Aleksandra Burganova. Romanticheskaya simvolika // Iskusstvo skul'ptury v XX veke: problemy, tendentsii, mastera. – M.: Galart, 2010. – S. 340–348.
10. Chto takoe simulyakr ili zachem na samom dele nuzhen Disneylend [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <https://theoryandpractice.ru/posts/6543-chto-takoe-simulyakr-ili-zachem-na-samom-dele-nuzhen-disneylend> (data obrashcheniya: 24.04.2018).
11. Noveyshiyy filosofskiy slovar'. Postmodernizm / gl. nauch. red. i sost. A. A. Gritsanov. – Mн.: Sovremennyy literator, 2007. – 816 s.

ОСОБЕННОСТИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ГРАФИЧЕСКОЙ СИМВОЛИКИ

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

В данной статье поднимается тема, связанная с определенными особенностями графической символики, условностью ее восприятия и, как следствие, решением тех задач, которые возникают перед дизайнером при проектировании различных элементов графических символов. В зрительном восприятии человека графические символы составляют значительный объем символики как таковой, и важным условием их существования является установление коммуникативных связей между людьми посредством графических изображений. При всем своем разнообразии и многообразии графические символы можно унифицировать и разделить на определенные группы. Занимая различные ниши в системе визуального восприятия, графические символы соответственно выполняют и различные функции – от информационных, рекламных до систем кодирования различных социальных групп. Поэтому перед дизайнерами встает задача поиска новых форм воздействия на массовое и индивидуальное сознание социума, и, как следствие, поддержка рекламодателями экспериментов, в том числе и с графической символикой. Вопрос об особенностях проектирования графической символики и ее влиянии на сознание людей в XXI веке достоин всестороннего исследования.

Ключевые слова: графический дизайн, знак, символ, логотип, ико-тип, ассоциация, стилизация, проектирование.

FEATURES FOR GRAPHIC SYMBOL DESIGN

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

The article considers the issues of the graphic symbol features, the conventions of its perception and as a consequence the solution of those tasks that arise before the designer when designing various elements of graphic symbols.

In the visual perception of a person, graphic symbols constitute a significant volume of symbols, and an important condition for their existence is the establishment of communication between people through graphic images. Taking all their diversity, graphic symbols can be unified and divided into specific groups. Occupying various niches in the system of visual perception, graphic symbols accordingly perform different functions, from information and advertising, to coding systems of various social groups. Therefore, designers are faced with the question of searching for new forms of influence on the mass and individual consciousness of the society and, as a consequence, support of experiments by advertisers, including graphic symbols. In addition the author underlines that the question of the features for graphic symbol design and its influence on people's consciousness in the 21st century is worthy of comprehensive research.

Keywords: graphic design, sign, symbol, logo, icotype, association, stylization, design.

В нашей жизни присутствуют самые разные символы – от букв и чисел до знаков и образов, которые используются в науке, искусстве, религии, в большинстве имеющие под собой очень глубокий смысл.

Всю массу графических символов можно разделить на три большие группы: *индексы, иконические знаки, знаки-символы*. Каждая из этих групп имеет свои особенности при их проектировании, визуализации, передаче информации и, соответственно, их прочтении и восприятии реципиентом.

Разработка визуальных и художественных образов графических символов и знаков современной коммуникации занимает важное место в работе дизайнера-графика. Спектр применения графических символов и знаков в настоящее время весьма многообразен. Работа над созданием такого рода графической продукции требует творческого переосмысления объектов окружающего мира – от идеи, концепции графического образа знака и до конечного его воплощения. Все это занимает значительное количество времени. Это время требуется дизайнеру, чтобы добиться органичного сочетания формы и содержания, а также максимально выразить смысл знака посредством удачного композиционного решения и графического воплощения. Поэтому большое внимание уделяется вопросу, насколько серьезные требования предъявляются к графикам-дизайнерам при разработке знаков и какие проблемы могут возникнуть при их проектировании. Насколько эффективно тот или иной графический символ выпол-

няет информационную задачу или задачу привлечения и удержания внимания, ответить сложно без социологических исследований.

Современная теория дизайна предполагает, что для обеспечения утилитарно-функциональных и эстетических качеств товарного знака при проектировании нужно активно использовать методики дизайн-программы, и поэтому в процессе подготовки графического дизайнера значительное место уделяется освоению приемов проектирования товарных знаков и других составляющих фирменного стиля с использованием этой методики. Одним из этапов процесса обучения является ознакомление студентов с научной и методической литературой по данной теме.

Анализируя литературу последних лет по вопросу проектирования товарных знаков, можно сделать вывод, что освещается в основном история их возникновения и развития, классификация и место в рекламной деятельности фирм, приводятся примеры и описание многочисленных знаков. В то же время в литературе практически невозможно найти ответы по вопросам теории и современных методик системного проектирования товарных знаков.

Для того, чтобы рассмотреть вопрос об особенностях проектирования графической символики, необходимо ознакомиться с тем, что же такое вообще графическая символика.

Знак – представляет собой соглашение (явное или неявное) о приписывании чему-либо (означающему) какого-либо определённого смысла (означаемого). Знаком также называют конкретный случай использования такого соглашения для передачи информации. Самое простое определение объясняет его как «нечто, способное в некотором отношении выступать вместо чего-либо другого, то есть, будучи воспринято некоторым живым объектом, обладать значением» [9].

Знак – «традиционно материальный, чувственно воспринимаемый предмет (событие, действие или явление), выступающий в познании в качестве указания, обозначения или представителя другого предмета, события, действия, субъективного образования. Предназначен для приобретения, хранения, преобразования и трансляции определенной информации (сообщения)» [5].

Исходя из этих определений, можно сделать вывод о том, что знак – довольно широкое понятие и в его качестве может выступать все, что угодно. В графическом дизайне, **знак** – это графическое изображение, предметное или абстрактное, с помощью которого функционируют системы передачи информации. Его можно рассматривать как графический символ, индекс, пиктограмму.

Символ – это «знак, изображение какого-нибудь предмета или животного для обозначения качества объекта; условный знак каких-либо понятий, идей, явлений» [7].

Иногда знак и символ различаются, поскольку, в отличие от знака, символу приписывают более глубокое социально-нормативное (духовное) измерение. Символом могут стать предмет, цвет или изображение, если они выражают определенное смысловое содержание. Хотя слово «символ» произошло от греческого «знак» (symbolon), «опознавательная примета», но смысл, вкладываемый сегодня в это понятие, куда более сложен. Правильное понимание знака-символа требует погружения воспринимающего сознания в контекст породившей символ культуры. Способность адекватно воспринимать сообщения, составленные на символическом языке, предполагает наличие конвенции (соглашения) внутри культуры по поводу их значения. Но в отличие от знаков-индексов символы наделены всей органичностью и неисчерпаемостью художественных образов. Под символом понимается знак, который обозначает такую обширную область значений, что употребление его включает некоторый культурно-смысловой регистр, большую культурно-смысловую область. Смысл символа колеблется между вещественным и собственно символическим значением. Он не обозначает некое определенное содержание, а указывает на смысловое поле, определенную культурную традицию, область общей памяти.

Отличительная особенность знака – условность и обобщенность в изображении предметных форм, обозначающих какую-либо фигуру или явление окружающего мира. Коренное отличие знака от конкретно-предметного изображения в том, что он только указывает или обозначает внешние признаки какого-нибудь объекта.

Знак можно назвать абстрактным символом. Знаку присущи определенные особенности:

- а) при большой степени обобщения теряется какой-либо элемент изображаемого предмета, в результате он вызывает другие ассоциации;
- б) знаком можно выразить определенные особенности изображаемого предмета;
- в) за счет добавления или исключения элементов одна форма может переходить в другую.

Знаки имеют определенные разновидности и разделяются между собой.

По функциональному назначению:

- 1) **Отличительные знаки** (все виды знаков рекламного назначения).

2) **Учебные знаки** (все математические знаки, знаки кибернетики, техники, знаки ориентации, дорожные, музыкальные нотные, знаки на домашних приборах, текстильных изделиях и т. д.).

3) **Читаемые знаки**, к которым относятся пиктограммы (указатели служб, услуг, мест общественного пользования, ориентирующие символы).

В свою очередь **отличительные знаки** делятся на:

1) **Изобразительные** (формы природы и предметов, элементов символики, выпускаемой продукции, абстрактные мотивы, орнаментальные элементы и др.).

2) **Шрифтовые (буквенные):**

а) **буквы-образы**, когда буква превращена в запоминающийся товарный знак по своей форме и содержанию;

б) **знаки-монограммы**, то есть вязь из двух или более прописных букв. Знак образуется при помощи оригинального композиционного объединения двух или нескольких букв;

в) **знаки-метафоры**, в которых зашифровывается скрытый смысл, раскрывающий свойства, особенности товара или местонахождение предприятия, владеющего таким знаком.

3) **Словесные** (знаки-логотипы). Такими знаками являются слова или сочетания букв. Их можно разделить на две основные группы: знаки, представляющие собой слова естественного языка, и знаки в виде слов, образованных искусственно, например, СИТИ-ДОМ, КУБиК, AZOT и др.

4) **Комбинированные** (могут сочетать в себе элементы трех названных выше).

Семантика рассматривает и делит все знаки **по внешнему виду** на три класса:

1) **Символы:** внешне трудно определить принадлежность знака, поскольку отсутствует связь с его обозначением.

2) **Индексы:** схема, стилизация изображения.

3) **Иконические:** документально изображенные объекты.

По графическим признакам **знаковую символику** можно разделить на:

1) **Предметно-ассоциативную символику** (абстрактная идея в чувственно-наглядной форме).

2) **Абстрактно-ассоциативную символику** (связь изобразительного знака и обозначаемого им понятия менее жесткая).

3) **Образно-шрифтовую символику** (создается ассоциативное знаковое изображение, но выполняется оно с помощью буквенных элементов).

Выделенные разновидности графической символики имеют прямое использование в различных формах графического дизайна.

После получения задания на проектирование начинается этап предпроектного исследования аналогов. Как правило, это сбор информации по теме проекта. Источниками сведений в первую очередь служат публикации в журналах, книгах, каталогах промышленных фирм и выставок, патентные материалы и, конечно же, повседневная творческая практика. Анализируемый материал графически фиксируется в виде зарисовок, ксерокопий, вырезок [8].

Занимаясь проектированием графической символики, нужно учитывать, что это очень сложная интеллектуальная деятельность, прежде всего в плане поиска концепции проекта, так как на первом этапе происходит поиск идеи, которая должна соответствовать деятельности фирмы или организации. На следующем этапе происходит поиск визуальных образов, непосредственно связанных с найденной и утвержденной концепцией.

Проектирование может существенно упроститься, если дизайнер точно выберет одну из характеристик изделия или услуги, производимых организацией, и графически обыграет это свойство для создания необходимой ассоциации в восприятии товарного знака.

Но здесь следует избегать употребления известных изображений в качестве основного изобразительного элемента в товарном знаке, так как, с одной стороны, это легко воспринимается, внушает доверие, но не является по большому счету оригинальной работой. С другой стороны, полностью оригинальные работы с непривычным изображением могут не нравиться из-за их слишком новаторской идеи и, как следствие, плохо восприниматься как заказчиком, так и предполагаемым потребителем. И здесь перед дизайнером встает задача поиска разумного компромисса между новизной и традицией при проектировании графической символики.

Фирменный знак представляет собой уникальный графический символ, являющийся одним из главных атрибутов визуализации индивидуального образа компании (бренда) в глазах потребителя.

Он позволяет покупателям безошибочно выделять интересующий товар среди массы аналогичной продукции, нередко способствуя принятию положительного решения. Если разработка фирменного знака выполнена правильно, качественно, то созданный графический символ будет формировать положительное мнение у потребителей, вызывать их доверие, способствовать повышению спроса на продукцию (товары или услуги).

В конечном итоге в знаке оценивается:

- а) содержание,
- б) возможность использования в средствах рекламы,
- в) различимость,
- г) стилистические особенности,
- д) убедительность,
- е) надежность (устойчивость),
- ж) актуальность,
- з) региональные черты,
- и) индивидуальность.

Оригинальный и современный дизайн знака вовсе не означает безоговорочного успеха на рынке, но чувство современного стиля, запоминающийся гармоничный облик свидетельствуют о вкусе и профессиональной грамотности дизайнера.

Дизайнер должен также знать и об определенных ограничениях при разработке каждого вида знака, действующих в данном регионе [3].

Чтобы фирменный знак максимально соответствовал заявленным требованиям, специалисты должны учитывать некоторые правила:

1. Общая разработка фирменного стиля изначально подразумевает создание индивидуального знака, поэтому важно придерживаться единого корпоративного дизайна организации (бренда).

2. Поскольку фирменный знак – продукт графического дизайна, художникам необходимо понять специфику деятельности компании, особенности выпускаемых товаров, оказываемых услуг. Это выполняется для того, чтобы создать индивидуальный изобразительный символ, который впоследствии станет частью визуального образа компании.

3. Необходимо провести анализ и изучение ближайших конкурентов, выявление сильных и слабых сторон их атрибутики.

4. Создаваемый знак должен ассоциироваться с определенными качествами, например, со здоровьем, благополучием, удачей, надежностью и т. д., в зависимости от того, на какую аудиторию он рассчитан.

5. Для того, чтобы разрабатываемый фирменный знак был наиболее эффективным, успешным, необходимо определить основные целевые группы, их территориальную принадлежность, возрастную категорию, круг интересов, жизненные приоритеты и прочее.

6. Необходимо выявить приоритетные каналы распространения продукции или услуг, то есть понять, в какой рыночной нише, где и как именно будет продвигаться бренд.

Большое количество практических советов по проектированию знаков представлено у автора В. А. Победина в его книге «Знаки в графическом дизайне» [6], в работе С. В. Воронина «Формирование товарных знаков и брендов» [1].

Существуют определенные требования к проектированию фирменного знака. Его разработка считается успешной в том случае, если в нем присутствуют такие качества, как:

- а) внешняя простота,
- б) возможность печати, как на изделиях крупного формата, так и на небольших предметах,
- в) выразительность не только в полноцветном, но и в черно-белом варианте,
- г) информативность,
- д) лаконичность,
- е) легкая запоминаемость,
- ж) содержательность образа,
- з) соответствие интересам целевой аудитории,
- и) узнаваемость,
- к) уникальность [8].

В этой части знак рассматривался как формальная композиционная структура, то есть общность его графического изображения и смыслового содержания. В зависимости от количественной составляющей этого отношения знаки делятся на три вида [2]:

1. **Иконические знаки** (характерным является такое отношение графического носителя к смысловому содержанию, когда наблюдается их полное совпадение). В связи с этим при проектировании иконического знака всегда встает проблема установления гармоничного соответствия между формой организации графического носителя, смысловым содержанием и изначальной информационной избыточностью отображаемого предмета.

2. **Знаки-индексы** (также подразделяются на геометрические и скульптурные). В знаке-индексе графическая структура носителя никак не связана с передаваемым ею смысловым содержанием, то есть между ними нет не только какого-либо сходства, но и вообще никакой формы зависимости.

3. **Знаки-символы** устанавливают с символизируемым объектом сложную и не однополярную связь. Прочтение знаков такого рода настолько зависит от их содержания, что вне своего смыслового окружения

они не рассматриваются. Символ неотделим от его образной структуры и отличается большой многозначностью своего содержания.

Как комплексный показатель качества целостность формы товарного знака заключается в органичности взаимодействия его композиционного и структурного решения со смысловым содержанием, в гармоничности взаимодействия эргономичности и технологичности знака с его графической выразительностью [4]. То есть должны присутствовать следующие составляющие:

1) **Функциональная обусловленность**, включающая вариативность, запоминаемость, информативность, коммуникативность, различительную способность, рекламоспособность, которая обеспечивается в товарном знаке, в частности, образно-символическим содержанием. В качестве идеи художественный образ воплощает профиль деятельности.

2) **Художественно-образная выразительность**, включающая ассоциативность, оригинальность, смысловую содержательность, современность, стилевую определенность. В ее основе лежит художественный образ, состоящий из символики и стилистики. Символика выражает содержание, обуславливающее функциональность знака. Стилистика с помощью приёмов композиции создаёт художественное решение содержания в форме знака, соответствующее его функциональному назначению.

3) **Целостность формы**, включающая гармоничность композиционной структуры, графическую выразительность, технологичность, эргономичность его композиционного и структурного решения со смысловым содержанием, грамотное соотношение эргономичности и технологичности знака и его графической выразительности. Эргономичность графического объекта характеризуется лёгкостью его визуального восприятия, обусловленной степенью его коммуникативности. Эргономичность товарного знака складывается из следующих основных факторов: лёгкой читаемости элементов его визуальной формы (это обеспечивается оптимальным соотношением их высоты и ширины в целом, ширины отдельных линий; соотношением тона, цвета и т. д.), особенностей восприятия цвета и его психофизиологического и эмоционально-эстетического воздействия на человека, а также тактильного восприятия фактур как носителей графической информации.

Таким образом, говоря об особенностях проектирования графической символики, можно сделать следующие выводы. Любой товарный знак является «лицом» фирмы и представляет ее на рынке и, соответственно, должен быть оригинальным и обладать определенными эстетическими и художественными качествами. Существующее в настоящее время

огромное количество товарных знаков создает значительные трудности в поиске авторского языка проектируемого знака. К тому же законодательство различных стран вносит ограничения на форму и содержание регистрируемых товарных знаков. Тем не менее, современные компьютерные технологии, богатство цветографического языка и разнообразие композиционных приемов оставляют большое пространство графическому дизайнеру для творчества в области проектирования различных знаков.

Лучшими потребительскими свойствами на рынке обладают товарные знаки, созданные дизайнерами на основе знаний и опыта проектирования объектов графического дизайна, а также хорошего художественного вкуса, чутья конъюнктуры рынка и развитого зрительного восприятия. При этом дизайнер должен учитывать, что знаковые, буквенные и цветовые средства графического дизайна, положенные в основу проектируемого товарного знака, должны найти отражение и в фирменном стиле. Каждый из элементов товарного знака – шрифт, цвет, изображение или его части, характер и средства изображения, особенности и приемы построения композиции, фон, рамка и пр. могут быть приняты в качестве доминант фирменного стиля. Это создает единый характер рекламной продукции фирмы, выделяющей ее на рынке товаров и услуг.

Чтобы элемент торгового знака мог служить отличительным признаком фирменного стиля, он должен быть максимально стилизован и универсально адаптирован для различных случаев применения на различных носителях рекламы.

Создание фирменного стиля в деятельности предприятия способствует выделению организации и ее продукции на рынке, узнаваемости и формированию положительного отношения к фирме потребителей, как уже состоявшихся, так и потенциальных.

Литература

1. Воронин С. В. Формирование товарных знаков и брендов: справочник. – М.: Копиринг, 2010. – 168 с.
2. Знаки и знаковые системы. Требования к структуре организации знака. Виды графических форм знаков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://infopedia.su/7x7940.html> (дата обращения: 26.04.2018).
3. Логотип. История знака. Методика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://intellect.ml/logotip-istoriya-znaka-metodika-proektirovaniya-3965> (дата обращения: 21.04.2018).

4. Мазурина Т. А. Товарный знак как идентификатор бренда [Электронный ресурс]. – Режим доступа: КиберЛенинка: <https://cyberleninka.ru/article/n/tovarnyy-znak-kak-identifikator-brenda> (дата обращения: 26.04.2018).
5. Новейший философский словарь. – 3-е изд., испр. – Минск: Книжный Дом, 2003. – 1280 с. – (Мир энциклопедий).
6. Победин В. А. Знаки в графическом дизайне. – Харьков: Веста: Ранок, 2001.
7. Понятие «символ» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org> (дата обращения: 21.04.2018).
8. Разработка фирменного знака [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://5fan.ru/wievjob.php?id=97196> (дата обращения: 28.04.2018).
9. Российский гуманитарный энциклопедический словарь: в 3 т. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС: Филол. фак. С.-Петербур. гос. ун-та, 2002.

References

1. Voronin S. V. Formirovanie tovarnykh znakov i brendov: spravochnik. – М.: Копиринг, 2010. – 168 с.
2. Znaki i znakovye sistemy. Trebovaniya k strukture organizatsii znaka. Vidy graficheskikh form znakov [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <https://infopedia.su/7x7940.html> (data obrashcheniya: 26.04.2018).
3. Logotip. Istoriya znaka. Metodika [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <https://intellect.ml/logotip-istoriya-znaka-metodika-proektirovaniya-3965> (data obrashcheniya: 21.04.2018).
4. Mazurina T. A. Tovarnyy znak kak identifikator brenda [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: KiberLeninka: <https://cyberleninka.ru/article/n/tovarnyy-znak-kak-identifikator-brenda> (data obrashcheniya: 26.04.2018).
5. Noveyshiy filosofskiy slovar'. – 3-e izd., ispr. – Minsk: Knizhnyy Dom, 2003. – 1280 s. – (Mir entsiklopediy).
6. Pobedin V. A. Znaki v graficheskom dizayne. – Khar'kov: Vesta: Ranok, 2001.
7. Ponyatie «simvol» [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <https://ru.wikipedia.org> (data obrashcheniya: 21.04.2018).
8. Razrabotka firmennogo znaka [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://5fan.ru/wievjob.php?id=97196> (data obrashcheniya: 28.04.2018).
9. Rossiyskiy gumanitarnyy entsiklopedicheskiy slovar': v 3 t. – М.: Gumanit. izd. tsentr VLADOS: Filol. fak. S.-Peterb. gos. un-ta, 2002.

СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К ПРЕПОДАВАНИЮ ДИЗАЙНА ДЛЯ ДЕТЕЙ

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

Лисецкая Елена Вениаминовна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры дизайна и художественного образования, Институт искусств, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ). E-mail: Liseckaya@mail.ru

Семенов Олег Германович, доцент кафедры дизайна и художественного образования, Институт искусств, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ). E-mail: tamga2004@yandex.ru

Статья посвящена рассмотрению современных подходов к преподаванию дизайна для детей школьного возраста. В статье представлены современные педагогические технологии, используемые в практике дизайн-образования – методика развития критического мышления, методика коллективного взаимного обучения, методика модульного обучения, методика интегративного подхода в обучении, метод проектов.

Ключевые слова: детский дизайн, педагогические технологии, критическое мышление, коллективно-взаимное обучение, модульное обучение, интегративный подход в обучении, метод проектов.

MODERN APPROACHES TO DESIGN TRAINING FOR CHILDREN

Vyacheslav D. Eskov, Associate Professor, Department of design and art education, Institute of Arts, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: yeskoff@mail.ru

Elena V. Lisetskaya, PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of design and art education, Institute of Arts, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: Liseckaya@mail.ru

Oleg G. Semenov, Associate Professor, Department of design and art education, Institute of Arts, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: tamga2004@yandex.ru

The article considers the issues of modern approaches to design training for school-age children. Also the article presents modern pedagogical technologies used in the practice of design education such as the technique of developing critical thinking, the method of collective and mutual learning, the method of modular training, the method of integrative approach in teaching, and the method of projects.

Keywords: children's design, pedagogical technologies, critical thinking, collective and mutual training, modular training, integrative approach in training, project method.

Современному обществу требуется человек не только потребляющий знания, но и умеющий их преобразовывать. В сложившейся социокультурной ситуации особое значение приобретает необходимость ориентироваться в возрастающем объеме знаний, и это предъявляет определенные требования к творческому и интеллектуальному развитию подрастающего поколения. Образовательная система на первый план выдвигает задачу формирования у обучающихся способности к активной творческой деятельности.

Нестандартные ситуации нашего времени требуют от человека творческого мышления, широты интереса. Интерес – это особая причина действий, ощущаемая человеком как особо важная, он является одним из постоянных мотивов деятельности, определяется как положительное оценочное отношение субъекта к его деятельности.

Особый вид интереса – интерес к познаниям, или познавательный интерес. Его область – познавательная деятельность, в процессе которой происходит овладение содержанием учебных предметов или определенного материала, необходимыми способами или умениями и навыками, при помощи которых человек получает образование и повышает уровень своего развития.

Значимое место в формировании познавательного интереса занимает творческая деятельность и дизайн как образовательная область.

По мнению Г. Н. Пантелеева, «культура дизайна как область художественного проектирования объектов быта и окружающей среды сегодня по праву выступает показателем современной цивилизации. Рисование карандашами и красками, цветная аппликация, лепка и конструирование из разных материалов являются доступными средствами приобщения ребёнка к изобразительной деятельности. Естественно, не все дети станут художниками, но каждый сможет использовать свой художе-

ственный опыт в благоустройстве своей жизни по законам красоты и порядка. А это и является основной задачей и содержанием дизайн-деятельности» [1, с. 2].

«Детский дизайн» отвечают фундаментальным педагогическим задачам: он формирует эстетику среды, окружающей ребёнка, стимулирует его творчество, формирует познавательный интерес.

Занятие «дизайн-деятельностью», как новым видом организованной творческой деятельности детей, будет более эффективным, если будут использоваться разнообразные современные педагогические технологии.

Рассмотрим особенности использования некоторых педагогических технологий в преподавании дизайна.

Развитие критического мышления. Эта технология разработана рядом американских ученых-преподавателей Хобарт и Вильям Смит Колледжа и Университета штата Северная Айова. Использовать методику в России начали в 1997 году, и на сегодняшний день она является относительно новой, но достаточно эффективной. Прежде всего, эта технология формирует базовые мыслительные навыки человека в открытом информационном пространстве и учит применять эти навыки на практике [2].

Эта технология может быть эффективно использована при изучении таких тем, как:

«Визитная карточка». Визитка – традиционный носитель контактной информации о человеке или организации. Изготавливается из бумаги, картона или пластика небольшого формата. Существуют также визитные карточки, изготовленные из дерева (деревянный шпон) и металла.

«В стиле чибби (chibi)». Стиль чибби (chibi) – это стиль рисования, который является типичным для создателей покемонов. Они могут быть восхитительно симпатичны – дынеголовыми, рукавицеобразными, они способны вдохновлять дизайнеров на создание все новых и новых образов. Все, что требуется, – это постигнуть пропорции и анатомию этих существ, что является жизненно важным для того, чтобы создать персонажи в этом стиле. За время занятия учащиеся изготавливают карманный календарь.

«Бумажные фантазии». В практике дизайн-образования часто бывает так, что чем проще художественный материал, тем более оригинальными и изобретательными получаются из него произведения. И, конечно, бумаге в этом плане просто нет равных. Из обыкновенной бумаги можно создавать богато декорированные пространственные объекты с множеством деталей. Эти работы, как «мечты на грани исчезновения», способны воплотить все детские фантазии. Фактура, текстура, цвет – все это непре-

менные атрибуты бумаги. Наше творчество будет направлено на то, чтобы показать, что стоит за этими словами. Используя яркие и веселые цвета, строгие графические линии и знакомые изображения, можно создавать удивительные произведения искусства; научиться видеть, понимать и раскрывать свойства простого бумажного листа. Результатом занятия становится созданное учащимся объемное бумажное изделие.

Еще одной эффективной методикой в преподавании дизайна является методика **коллективного взаимного обучения**, разработанная А. Г. Ривиним. Включение педагогом в занятие одной из форм данной методики – работы детей в паре сменного состава – позволяет улучшить динамику уровня обученности школьников, развития их познавательной активности. Работа по методике взаимного обучения позволяет сделать уроки интересными, живыми и непохожими друг на друга. Сущность методики А. Г. Ривина состоит в том, что весь класс помогает одному ученику изучить тему. Это так называемое поэтапное изучение темы. Каждое новое дизайнерское решение ученик находит с разными напарниками, что дает возможность рассмотреть изучаемый объект под разным углом зрения, помогает более тщательно и детально разобраться в теме [3].

Например, «**Дизайнерская елка**». Нынешнее поколение выбирает что угодно, только не это неприхотливое хвойное дерево. Концептуальные творения молодых дизайнеров – в данном случае елка – могут быть выполнены из разных материалов: из шелка, бумаги, металла и кожи. Главное – сохранить пропорции: вверху поуже, внизу – пошире. Конус был бы идеален, но слишком прост, а молодые дизайнеры не ищут простоты. Затейливые узоры, прихотливый силуэт, неожиданный материал. Занятие проходит под девизом: «Будем защищать природу. Хватит вырубать леса. Да здравствует фантазия!».

«**Коллаж из фотографий**». Коллаж (от фр. *collage* – приклеивание) – технический приём в изобразительном искусстве, заключающийся в создании живописных или графических произведений путем наклеивания на какую-либо основу предметов и материалов, отличающихся от основы по цвету и фактуре. Коллажем также называется произведение, целиком выполненное в этой технике. Коллаж используется главным образом для получения эффекта неожиданности от сочетания разнородных материалов, а также ради эмоциональной насыщенности и остроты произведения. Коллаж может быть дорисован любыми другими средствами – тушью, акварелью и т. д. К тому же техника коллажа позволяет смешивать наклеивание и «работу руками». Для изготовления коллажа используются фотографии учеников.

Занятие на тему «**Логотип класса**» проводится, когда все уроки уже позади, у ребят осталась масса впечатлений и воспоминаний, сформировались определенные навыки. Поэтому все можно сложить воедино и попробовать сделать полноценный логотип своего класса. «**Логотип курса**» – это изготовление логотипа курса «Графический дизайн», который бы отражал все эмоции и ощущения, полученные на занятиях и призывал других ребят обязательно прийти сюда в следующем году.

Модульное обучение как способ организации учебного процесса на основе блочно-модульного представления учебной информации используется при изучении таких тем, как:

«**Другая мода: исследование инновационных материалов**». Один из главных подходов к дизайну моды – собрание и исследование инновационных материалов и текстиля, которые в настоящее время определяют уникальность стиля и, все более часто, обеспечивают начальное вдохновение дизайнера. В данной теме исследуется мир инновационных материалов на основе модульной технологии, что способствует развитию творческого потенциала молодых дизайнеров. Учащиеся создают личный проект, начиная с эскиза и заканчивая предметом одежды, сделанным из нетрадиционных материалов. В результате работы учащиеся должны создать инновационное украшение.

«**Упаковка для подарка**». Тема подарков – привлекательна для молодых дизайнеров, так как подарки являются неотъемлемым атрибутом любого праздника. При выборе подарка важно не только его содержимое, важным элементом подарка является его упаковка. Она играет огромную роль, помогая продлить удовольствие от подарка, создать веселую атмосферу праздника и ожидания чуда.

Интегративный подход в обучении. Проблемы интеграции в педагогике рассматриваются в разных аспектах в трудах многих исследователей. В работах В. В. Краевского, А. В. Петровского, Н. Ф. Талызиной изучаются вопросы интеграции педагогики с другими науками. Г. Д. Глейзер и В. С. Леднёв раскрывают пути интеграции в содержании образования. В работах Л. И. Новиковой и В. А. Караковского анализируются проблемы интеграции воспитательных воздействий на ребенка. Интеграция в организации обучения рассматривается в трудах С. И. Гапеенкова и Г. Ф. Федорец. Названными и другими учеными определены методологические основы в педагогике: философская концепция о ведущей деятельности в развитии ребенка; положение о системном и целостном подходе к педагогическим явлениям; психологические теории взаимосвязи процессов образования и развития [4].

На основе данного подхода разработаны занятия по темам:

«Афиша для любимого фильма». В современном дизайне афиша воспринимается как «сведенное в четкую визуальную формулу сообщение, предназначенное современнику для выводов и конкретных действий». Данная формула отражает определенный уровень графического дизайна и информирует о предмете коммуникации, что включает в себя разные изучаемые предметные области. Афиша – объявление о спектакле, концерте, лекции и т. п., вывешиваемое на видном месте. Броское, как правило, крупноформатное, изображение, сопровождаемое кратким текстом, сделанное в агитационных, рекламных, информационных или учебных целях.

«Картинки из букв» (типографика). Буквы используются не только в качестве средства для письма, но и как изобразительное средство для выполнения графических работ. В результате работы учащиеся должны создать изображение посредством типографики.

«Афиша для нашего курса». Чтобы заинтересовать новое поколение юных дизайнеров, нужно придумать яркую афишу. Когда большая часть занятий позади, и впечатления о дизайне уже сформировались, появилось много новых навыков и умений, можно сделать то, что потом останется и будет привлекать внимание и радовать глаз. Практическим результатом занятия является афиша, созданная с использованием различных образовательных областей.

Метод проектов – это метод личностно-ориентированного обучения. Он развивает содержательную составляющую обучения, умения и навыки через комплекс заданий, способствующих актуализации исследовательской деятельности учащихся и аутентичным способам представления изученного материала в виде какой-либо продукции или действий. В основе метода проектов лежит развитие у учащихся познавательных навыков, умений самостоятельно конструировать свои знания и ориентироваться в информационном пространстве, а также навыков критического мышления.

«Открытка». Считается, что обычай обмениваться к Новому году поздравительными открытками возник в Англии. Первым отправил новогоднее поздравление по почте англичанин Генри Коул, поздравляя своих друзей с наступающим 1843 годом. Позднее именно он обратился к своему другу Джону Герсли с просьбой нарисовать новогоднюю открытку. С этого эскиза в Лондоне была напечатана первая партия, состоящая из тысячи экземпляров новогодних открыток. С тех пор обычай поздравлять

своих близких и друзей с Новым годом почтовыми открытками завоевал весь мир. Любой праздник не обходится без поздравительных открыток. Их дарят родным, друзьям и просто знакомым. Всегда стараются найти самую оригинальную и необычную открытку. На этих занятиях учатся создавать оригинальные открытки новогодней тематики.

Таким образом, использование эффективных современных педагогических технологий и подходов в преподавании дизайна для школьников позволяет совершенствовать процесс обучения молодого дизайнера.

Литература

1. Пантелеев Г. Н. Детский дизайн. – М., 2006. – 350 с.: ил.
2. Технология развития критического мышления: Саморазвитие. Самосовершенствование. Личностный рост [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kak-bog.ru/tehnologiya-razvitiya-kriticheskogo-myshleniya>. – Загл. с экрана.
3. Организация урока по методике взаимного обучения [Электронный ресурс]: Менеджер образования: Портал информационной поддержки руководителей образовательных организаций. – Режим доступа: <https://www.menobr.ru/article/5160-organizatsiya-uroka-po-metodike-kollektivnogo-vzaimnogo-obucheniya>. – Загл. с экрана.
4. Пузанкова Е. Н., Бочкова Н. В. Современная педагогическая интеграция, ее характеристики // Образование и общество. – 2009. – № 1. – С. 9–13.

References

1. Panteleev G. N. Detskiy dizayn. – M., 2006. – 350 s.: il.
2. Tekhnologiya razvitiya kriticheskogo myshleniya: Samorazvitie. Samosovershenstvovanie. Lichnostnyy rost [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://kak-bog.ru/tehnologiya-razvitiya-kriticheskogo-myshleniya>. – Zagl. s ekrana.
3. Organizatsiya uroka po metodike vzaimnogo obucheniya [Elektronnyy resurs]: Menedzher obrazovaniya: Portal informatsionnoy podderzhki rukovoditeley obrazovatel'nykh organizatsiy. – Rezhim dostupa: <https://www.menobr.ru/article/5160-organizatsiya-uroka-po-metodike-kollektivnogo-vzaimnogo-obucheniya>. – Zagl. s ekrana.
4. Puzankova E. N., Bochkova N. V. Sovremennaya pedagogicheskaya integratsiya, ee kharakteristiki // Obrazovanie i obshchestvo. – 2009. – № 1. – S. 9–13.

**ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ
В ОБЛАСТИ РИСУНКА КАК ОСНОВА ОБРАЗОВАНИЯ
БУДУЩЕГО ДИЗАЙНЕРА**

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

В статье рассматривается проблема, которая относится к формированию у студентов-дизайнеров профессиональной компетентности по академическому рисунку. Проводится анализ и обоснование необходимости для будущих студентов-дизайнеров компетенции владения рисунком в процессе их профессионального становления и развития в области графического дизайна.

Автор статьи анализирует проблемы, обозначившиеся в российском художественном образовании в первые десятилетия XXI века, и опирается в их обосновании на собственный опыт профессиональной подготовки художников-дизайнеров в образовательном учреждении высшего образования.

Ключевые слова: дизайн-образование, художественное образование, академический рисунок, проектирование в дизайне.

**PROFESSIONAL COMPETENCE IN THE FIELD OF DRAWING
AS THE BASIS FOR TRAINING OF A FUTURE DESIGNER**

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

The article deals with the problem of forming professional competence of designers on academic drawing. The author analyzes and proves the need for developing professional competence in the field of drawing by the future designer-students in the process of their professional training on graphic design.

The author analyzes the problem arisen in Russian art education in the first decades of the 21st century and bases it on his experience in professional training of designer-artists at Kemerovo State University of Culture.

Keywords: design education, art education, academic drawing, projecting in design.

В современном профессиональном художественном образовании и дизайн-образовании возникают проблемы, связанные со снижением интереса у студентов-дизайнеров к академическому рисунку и, как следствие, снижением качества выполнения учебных работ по рисунку.

Данную проблему можно рассматривать с разных точек зрения, при этом просматриваются субъективные и объективные позиции. Если говорить о субъективной стороне проблемы, то она представлена участниками образовательного процесса, прежде всего, обучающимися художественно-творческих направлений. Основные позиции, отражающие субъективное мнение студентов, можно сформулировать следующим образом:

а) будущему дизайнеру умение хорошо рисовать не нужно, так как дизайнер в своих работах постоянно выполняет декоративную стилизацию в графических изображениях;

б) большая часть учебно-художественных работ выполняется с использованием компьютерных программ, а значит, отпадает необходимость ручного исполнения рисунка.

Формулировка точки зрения обучающихся связана с тем, что они не могут в полном объеме оценить сложность проектных дизайнерских и художественно-графических работ, предусмотренных программами по специальным дисциплинам. И поэтому систему художественной подготовки выполнения этих работ самостоятельно студенту оценить очень трудно. В этом случае очевидной становится направляющая роль преподавателей, которые в образовательном процессе раскрывают комплексное взаимодействие спецдисциплин, к которым относятся «Академический рисунок» и «Проектирование».

Только объективная оценка данной проблемы, анализ ситуации в современном художественном образовании и дизайн-образовании позволяют выделить основные направления комплексного подхода в обучении дизайнеров, а значит, доказать объективную необходимость профессионального владения рисунком в ручном исполнении для будущего дизайнера.

Следует сказать, что данная проблема особенно актуализировалась в конце XX – начале XXI века, когда начался процесс стандартизации в образовании, при котором стали «ломаться» традиции преподавания академического рисунка, формировавшиеся в российском образовании многие десятилетия. Педагогическая система обучения рисунку П. П. Чистякова, сложившаяся в академическом художественном образовании еще во второй половине XIX века и развивавшаяся на протяжении XX столетия, к сожалению, в XXI веке стала утрачивать основные положительные

моменты. И связано это с тем, что в образовательных стандартах нового поколения постепенно начали «растворяться» компетенции, связанные с преподаванием академического рисунка. Особенно серьезно это происходит в новом федеральном государственном образовательном стандарте (ФГОС 2016 г.) по направлению подготовки 54.03.01 «Дизайн» (уровень бакалавриата), в котором только две компетенции, практически дублирующие друг друга, имеют содержательные компоненты, связанные с преподаванием академического рисунка и описанием того, чем должен обладать выпускник-дизайнер в области рисунка:

а) «способностью владеть рисунком, умением использовать рисунки в практике составления композиции и перерабатывать их в направлении проектирования любого объекта, иметь навыки линейно-конструктивного построения и понимать принципы выбора техники исполнения конкретного рисунка (ОПК-1)»;

б) «способностью владеть рисунком и приемами работы... (ПК-1)» [4, с. 7–8].

Так объективно выглядит ситуация с компетенциями, касающимися преподавания академического рисунка, в федеральных нормативных документах (ФГОС). Но даже в данном варианте компетенций заложена логическая взаимосвязь академического рисунка и дизайн-проектирования, позволяющая формировать профессиональные навыки рисования у будущего дизайнера. В этой связи становится актуальным вопрос формирования профессиональной компетентности у дизайнеров в области рисунка. И вопрос: «Должен ли дизайнер рисовать?» – как бы отпадает сам собой. Отсюда следует, что обучающийся уже при поступлении в вуз на художественно-творческие направления подготовки должен иметь базовые основы в области рисунка, или в те сроки, которые согласно учебному плану отводятся для освоения дисциплины «Академический рисунок», должен овладеть выше перечисленными компетенциями.

Но вопрос формирования профессиональной компетентности в области рисунка у дизайнеров сложнее, его нельзя рассматривать поверхностно. И не случайно, что выше описанная проблема находит отражение в научно-теоретических исследованиях педагогов, психологов, искусствоведов, дизайнеров. Особого внимания заслуживают исследования ученых, работающих в профессиональных сферах дизайна и дизайн-образовании: В. В. Волковой, В. Л. Глазычева, В. П. Зинченко, Ю. В. Назарова, О. И. Нестеренко, В. Ф. Сидоренко, С. О. Хан-Магомедова, С. М. Кожуховской, Н. В. Воронова и др. Но очень мало научных трудов, отражающих проблему взаимодействия преподавания рисунка и дизайн-

проектирования, среди них выделяются научные исследования М. В. Горелова, Л. Г. Медведева, О. П. Андреевой и др. В них делаются попытки изменить траекторию возникшей проблемы с учетом современных требований и сохранить положительный профессиональный опыт, наработанный в российском художественном образовании и дизайн-образовании.

Так, М. В. Горелов рассматривает академический рисунок как инструмент формирования проектного мышления дизайнера в условиях художественно-промышленного вуза. Он отмечает, что в последние два десятилетия обозначился кризис в развитии дисциплины «рисунок», задачи по рисунку перестали соответствовать потребностям дизайн-образования, и заключается это в том, что очень трудно устанавливается связь проектирования с пространственной композицией, со способами графического моделирования объектов композиции, с выражением художественного образа проекта. По мнению М. В. Горелова, выход из создавшейся ситуации следует искать во взаимодействии двух классических систем в художественно-промышленных вузах, которые в настоящее время не потеряли своей актуальности – соотношение традиции и новаторства в искусстве и академической школе, а также взаимосвязь «универсального» и специального образования в подготовке проектировщиков разных профилей (графический дизайн, промышленный дизайн, средовой дизайн, дизайн средств транспорта) [2].

Действительно, с этим можно согласиться, так как в настоящее время в дизайн-образовании произошли существенные изменения, и каждая образовательная организация высшего образования самостоятельно продумывает систему взаимодействия между спецдисциплинами в области дизайна, к которым относятся «Академический рисунок» и «Проектирование». В частности, в учебный план по направлению подготовки 54.03.01 «Дизайн» включены дисциплины, позволяющие соединить традиционные приемы реалистического рисования, предусмотренные академическим рисунком, с приемами стилизованного изображения и формообразования, предусмотренными проектированием в дизайне. И эту роль успешно выполняют учебные дисциплины, которые напрямую связаны с академическим рисунком, а в дальнейшем и с проектированием различных объектов дизайна – «Декоративная графика», «Спецрисунок в графическом дизайне», «Авторская графика» и др.

О. П. Андреева обращается к обоснованию педагогических условий формирования профессиональной компетентности в процессе подготовки будущего дизайнера в вузе. Она утверждает, что «Проектирование», как ведущая учебная дисциплина в подготовке дизайнеров, не дает качест-

венного профессионального становления специалиста без изучения комплекса сопутствующих дисциплин. В дизайнерском образовании одной из таких дисциплин является «Академический рисунок», составляющий основу практической подготовки специалиста. По мнению О. П. Андреевой, функции рисунка связаны с формированием образного мышления, которое в итоге оказывает основное воздействие на формообразование объектов предметного мира. Она обращает внимание на то, что первые десятилетия XXI века в отечественной художественной педагогике стали периодом переосмысления роли рисунка в системе подготовки дизайнеров разных профилей, что соотносится с направленностью освоения рисунка в зарубежных дизайнерских школах Японии, Англии, Германии, Франции [1].

Рисунок всегда рассматривался как средство познания мира, и в этом его первостепенная роль. Только через процесс ручного рисования можно пройти академическую школу осмысления форм предметного мира и получить фундаментальные основы рисунка. Однако, с появлением компьютерной графики, в результате применения нового способа проектирования, в преподавании базовых академических дисциплин при подготовке дизайнеров стали отказываться от многочасового обязательного рисования карандашом на бумаге. И в проектировании это приводило к ситуации, когда весь проект, начиная от идеи и заканчивая деталями, приобретал характер зависимости от штампов, заданных компьютерной программой. В результате появляются продукты дизайнерской деятельности, обладающие низким эстетическим, художественным уровнем и снижающие общий уровень культуры. С развитием компьютерной техники и различных электронных устройств, дизайн в последнее время стал развиваться в сторону минимализма, когда появились разработки с использованием упрощенных форм. Возможно, это и привело к тому, что процесс ручного рисования начал казаться многим неопытным дизайнерам ненужным на этапах их профессионального развития. Кроме того, реальная ситуация в практике современного дизайна такова, что некоторые региональные школы дизайна находятся в стадии становления, имеется острый дефицит преподавателей дизайнерского проектирования и других специальных дисциплин и т. п.

Особого внимания в связи с рассматриваемой проблемой заслуживает опыт современных практикующих дизайнеров, и его необходимо учитывать в современном дизайн-образовании. Анализ опыта российских профессиональных дизайнеров показывает, что они все больше высказывают мысль, что ручная графика во многом становится основой для ком-

пьютерной графики. Если навык ручной графики и рисунка не сформирован у дизайнера, то компьютерная графика у него посредственная, не выразительная. Кроме того, именно ручная, а не компьютерная графика позволяет выработать собственный стиль, который возможно дорабатывать с помощью компьютерного моделирования. В некоторых крупных дизайн-студиях именно утвержденные эскизные рисунки дизайн-объекта, сделанные вручную, передают другому специалисту для доработки с использованием инструментария графических редакторов. Так, например, профессиональному визуализатору-дизайнеру перепоручают сделать выразительные 3D-рисунки.

На наш взгляд, для решения проблемы формирования профессиональной компетентности в области рисунка следует рассмотреть логическую взаимосвязь процесса рисования и проектирования в дизайне. Рисование как определенный вид художественно-творческой деятельности человека представляет собой сложный процесс, включающий познание, изучение окружающей действительности и созидание, то есть создание художественного образа. С рисунка начинается всякое изображение формы, он лежит в основе всех видов изобразительного искусства и дизайна. Еще Микеланджело Буонарроти утверждал, что «рисунок... есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры. Рисунок является источником и душой всех видов живописи и корнем всякой науки» [Цит. по: 3].

Понятие «рисунок» подразумевает ясное, четкое и выразительное изображение формы, он формирует и развивает не только способность передавать правильно форму, объем предметов, но и мысли, чувства, наблюдательность, восприятие в целом. Сам процесс рисования – это восприятие природы и ее изображение. Восприятие тесно связано с мышлением. И эта связь выражается в том, что образы, формирующиеся в процессе восприятия, осмысливаются, конкретизируются и обобщаются посредством понятий, мыслительных операций, суждений и умозаключений. Поэтому рисование – это мыслительный процесс, при котором постоянно идет анализ изображаемого объекта (умение выделить его составные части) и синтез (умение «собирать» мысленно разложенный на составные части предмет, с тем, чтобы видеть его целостным). Умение мыслить и умение анализировать во время рисования предполагает умение видеть. Рисование, основанное на мыслительном процессе, способствует развитию эстетического вкуса. Эстетический вкус – это способность личности к индивидуальному отбору эстетических ценностей, а тем самым к развитию и саморазвитию. Все эти качества помогает формировать дисциплина

«Академический рисунок», и они просто жизненно необходимы будущему дизайнеру. Если убрать из обучения рисунок, то человек не разовьет в себе умение видеть и эстетический вкус, а без них он никогда не станет творческой личностью и, соответственно, художником-дизайнером.

Поэтому академический рисунок в современном художественном образовании представляет для студентов очень сложный учебный процесс, который упростить невозможно. Ему просто меньше уделяется внимание. Студенты, обучающиеся графическому дизайну, изучают и другие дисциплины, например, дисциплину «Проектирование», при освоении которой студенты создают конкретные дизайнерские проекты. Процесс проектирования объектов дизайна требует от студентов больших временных и творческих затрат, он также связан со сложными мыслительными операциями. Не развивая профессиональную компетентность на дисциплине «Академический рисунок», студенты испытывают затруднения и при изучении других дисциплин, потому что все взаимосвязано: если не могут нарисовать, то и не могут придумать проект. Получается, что круг замкнулся. Владение основами академического рисунка необходимо не только профессиональному художнику, архитектору, инженеру, конструктору, но также оно нужно и дизайнеру.

Современная компьютерная техника не заменит тех личностных и художественных технических качеств, которые студент приобретает при изучении дисциплины «Академический рисунок». Компьютерные программы только помогают дизайнеру в его творческой работе. Компьютер – это всего-навсего инструмент, такой же, как карандаш, кисть и палитра. Но умение рисовать он никогда не заменит, а чтобы работать на компьютере, надо иметь огромный опыт, который формируется во время овладения рисунком, когда человек не только учится рисовать, но и формирует себя как личность, которая кроме индивидуальных особенностей обладает внутренним миром, определяемым социальными ценностями и предпочтениями.

Таким образом, формирование профессиональной компетентности в области академического рисунка является базовой основой образования будущего дизайнера, и происходит это в образовательных организациях высшего образования художественно-творческой направленности с учетом определенных факторов, среди которых следует выделить:

- комплексный подход в профессиональной подготовке дизайнера через взаимодействие специальных дисциплин «Академический рисунок» и «Проектирование»;

- сохранение российских традиций преподавания академического рисунка, основанных на использовании натурального и реалистического методов изображения;

- использование стилизации и трансформации объектов изображения в декоративной графике на основе натуральных зарисовок;

- формирование базовых основ рисования, прежде всего, владения техникой ручного рисунка, которые в дальнейшем переходят в процесс рисования с использованием инструментария графических редакторов.

Литература

1. Андреева О. П. Педагогические условия формирования профессиональной компетентности в процессе подготовки будущего дизайнера в вузе: автореф. дис. ... канд. пед. наук по специальности 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования». – Йошкар-Ола: Марийский гос. ун-т, 2011. – 27 с.
2. Горелов М. В. Рисунок как инструмент проектного мышления (на примере МГХПУ им. С. Г. Строганова): дис. ... канд. искусствоведения по специальности 17.00.06 Техническая эстетика и дизайн. – М.: МГХПУ, 2006. – 162 с.
3. Мастера искусства об искусстве: в 2 т. – М., 1966. – Т. 2.
4. Федеральный государственный образовательный стандарт по направлению подготовки 54.03.01 Дизайн (уровень бакалавриата) / утв. Минобрнауки России 11 августа 2016 г., № 1004. – М., 2016. – 18 с.

References

1. Andreeva O. P. Pedagogicheskie usloviya formirovaniya professional'noy kompetentnosti v protsesse podgotovki budushchego dizaynera v vuze: avto-ref. dis. ... kand. ped. nauk po spetsial'nosti 13.00.08 «Teoriya i metodika professional'nogo obrazovaniya». – Yoshkar-Ola: Mariyskiy gos. un-t, 2011. – 27 s.
2. Gorelov M. V. Risunok kak instrument proektnogo myshleniya (na primere MGKHPU im. S. G. Stroganova): dis. ... kand. iskusstvovedeniya po spetsial'nosti 17.00.06 Tekhnicheskaya estetika i dizayn. – M.: MGKHPU, 2006. – 162 s.
3. Mastera iskusstva ob iskusstve: v 2 t. – M., 1966. – T. 2.
4. Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart po napravleniyu podgotovki 54.03.01 Dizayn (uroven' bakalavriata) / utv. Minobrnauki Rossii 11 avgusta 2016 g., № 1004. – M., 2016. – 18 s.

Раздел 3. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

УДК 738

КЕРАМИКА НА МЕЖРЕГИОНАЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКЕ «СИБИРЬ XII»: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

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

Данная статья посвящена обзору произведений художественной керамики, представленных на Межрегиональной художественной выставке «Сибирь XII», проходившей в апреле 2018 года в Новокузнецке. Она позволяет наметить контуры современного состояния этого вида декоративно-прикладного искусства в Сибирском регионе. Цель данного исследования – анализ современных тенденций в развитии искусства художественной керамики и некоторых особенностей творчества ряда мастеров. Художники, работающие в области керамики, прибегают к заимствованию изобразительно-выразительных средств у других видов декоративно-прикладного искусства, используют принципы дизайнерского мышления, вводят в творческий процесс технологический эксперимент, претендующий на научность. Одновременно общие художественно-эстетические принципы, отличающие искусство постмодерна, к которым относятся – символизм, знаковость, ассоциативность, множественность смыслов, отказ от реалистического изображения, также видны в работах современных художников, работающих с керамическими материалами. Исследование произведено на основании визуального анализа подлинных произведений, иллюстраций, изданного по итогам выставки альбома-каталога, материалов информационно-телекоммуникационной сети Интернет и электронных текстовых данных. В результате удалось установить, что в настоящее время профессионализм в художественной керамике рассматривается представителями этого вида декоративно-прикладного искусства как

стремление к технико-технологическому экспериментированию, а традиционное мастерство гончара является частью художественной деятельности.

Ключевые слова: постмодернизм, художественная керамика, декоративно-прикладное искусство, технологический эксперимент, произведения станкового характера, малая пластика, профессионализм.

CERAMICS AT THE INTERREGIONAL ART EXHIBITION «SIBERIA XII»: TRADITION AND PRESENT

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

The article reviews the works of art ceramics presented at the Interregional Art Exhibition “Siberia XII”, April 4, 2018, Novokuznetsk. It allows outlining modern features of decorative and applied art in Siberia. The aim of the research is to analyze modern trends in developing art ceramics and the work features of some artists. The artists working in the field of ceramics, borrow figurative and expressive means from other genres of decorative and applied art, use the principles of design thinking, and introduce a technological experiment into the creative process that claims to be scientific. At the same time, general artistic and aesthetic principles that distinguish postmodernism art including symbolism, significance, associativity, plurality of meanings, rejection of realistic images are also visible in the works of modern artists working with ceramic materials. The research is based on a visual analysis of the original works and illustrations, published in the album-catalog following the results of an exhibition, “Internet” information materials and electronic text data. As a result, the author proves that nowadays the professionalism in art ceramics is considered by the representatives of this genre of decorative and applied art, as a desire for technical and technological experiment; and a traditional skill of a potter is part of an artistic activity.

Keywords: postmodernism, art ceramics, decorative and applied arts, technological experiment, works of easel character, small plastic, professionalism.

Изобразительное искусство второй половины XX – начала XXI века многие исследователи характеризуют термином постмодернизм – широкое движение в художественной культуре, связанное с переоценкой цен-

ностей авангардизма, включающее в свою орбиту философию, эстетику, гуманитарные науки. В различных видах искусства постмодернизм проявился по-разному. Наиболее полно в архитектуре и живописи. Одними из первых теоретиков постмодернизма стали архитекторы Ч. Дженкс и Р. Вентури. Среди наиболее общих черт постмодернизма отмечается попытка его примирительного отношения к традиционным художественным ценностям, так как совокупность различных течений в изобразительном искусстве начала XX века, определяемых как модернизм, с его авангардистскими установками на отказ от реалистического, жизнеподобного отражения действительности, сведением творческого процесса к формалистическому эксперименту, грозила отрицанием искусства как такового. Отсюда и термин «постмодернизм» (анг. post-modernism, от лат. post – после и модернизм), то есть приходящий на смену модернизму.

В изобразительном искусстве XX – начале XXI века отчетливо заметно стремление отдельных его представителей к созданию собственного авторского стиля, что также рассматривается как отличительная черта постмодернизма. Кроме того, авангардистские устремления никуда не исчезли и продолжают сосуществовать с новыми представлениями о роли искусства, при этом желание вернуться к классическим идеалам прошлого часто иронизируется. Эта тенденция по-разному проявляется в отдельных видах и жанрах искусства. В этой ситуации интересно взглянуть на произведения сибирских мастеров художественной керамики, представленные на Межрегиональной художественной выставке «Сибирь XII», проходившей в Новокузнецке в апреле 2018 года. На ней экспонировались произведения, созданные мастерами в период последнего пятилетия, с 2013 по 2018 год.

Среди произведений художественной керамики преобладают декоративные изделия, приближающиеся по своему характеру к станковому искусству, индивидуальные, уникальные, выполненные непосредственно художником. Многие из этих изделий призваны жить, прежде всего, в выставочном или музейном пространстве, создавая некий художественный образ, выражая умонастроение художника, его отношение к окружающему миру. При этом художники-керамисты создают произведения в рамках существующих художественно-эстетических предпочтений, которые характеризуются отсутствием стилевого единства, обращением к различным культурным пластам прошлого, символизмом, знаковостью, ассоциативностью, множественностью смыслов, частичным или полным отказом от традиции реалистического, фигуративного изображения объектов. Таковы работы авторов: Окрух И. Г. и Окрух В. И. (триптих «Космос», 2014 год,

«Артефакт», 2015 год), Ерошенко Т. А. («Слушая шум ветра», 2015 год, «Слушая тайны моря», 2015 год), Поляницы А. В. («Супрематические девы», 2015 год), Кондрашина О. А. («Острова», 2013 год), Пуртяна С. П. («Пески Ольхона», 2016 год, «Байкальские зарисовки», 2017 год), Краснова Е. А. («Сквозь века», 2014 год), Копёнкина О. Ю. (декоративная композиция «Красная чаша», 2010 год) и др.

Использование в работах красноярских керамистов Окрух двух традиционных для декоративно-прикладного искусства материалов – керамики и дерева – не является новым приемом. Присутствие этих материалов в работах авторов придает их произведениям черты технической, дизайнерской эстетики. Множество тщательно подобранных деревянных элементов в триптихе «Космос» образует на керамической поверхности сложные геометрически правильные спиралевидные узоры [6]. Такая точность взаимного расположения отдельных элементов встречается, например, в ювелирном искусстве, когда большая часть поверхности изделия заполняется очень маленькими гранеными вставками. И чем точнее рисунок, создаваемый этими вставками, тем выше стоимость изделия. Здесь очевидно заимствование художественно-выразительных средств одним видом декоративно-прикладного искусства у другого. В работах авторов присутствует индивидуальный творческий стиль.

Ещё одно произведение этих художников, «Артефакт», обретает символическое звучание благодаря взаимовлиянию двух материалов. Символический контекст усиливается присутствием письменных знаков, которыми записаны древние знания, и от этого произведение начинает выглядеть как ископаемый деревянный корабль, библейский артефакт [7, с. 307].

Ироничная усмешка над формалистическими исканиями авангардистов начала XX века чувствуется в работе иркутского художника-керамиста Андрея Поляницы «Супрематические девы» [7, с. 307]. Для представителей современного искусства авангард давно стал классикой, поэтому над ним не грех и посмеяться. Тем более, что один из основных принципов метода проектирования, считающегося наиболее инновационным в практической сфере декоративно-прикладного искусства и дизайна, предлагает сложные объекты создавать путем предварительного разбора на простые составляющие. Супрематизм как раз и предпринял попытку свести творческий процесс к изображению различно окрашенных геометрических фигур, находящихся по отношению друг к другу в различной степени динамики, равновесия и ритма.

Сосуды правильной, гармоничной формы ручной работы в исполнении иркутского гончара Сергея Пуртына создают образ уникального природного ландшафта песчаных дюн и ледяной поверхности или прибрежных скал озера Байкал. Творчество этого художника представляет пример технологического эксперимента с керамическими материалами, в результате которого возникает связь между отдельными элементами произведения, рождается некая ассоциация по сходству с природным объектом. Мастер стремится найти такое техническое решение, которое до него ещё никто не применял. В частности, сочетание грубых и тонких керамических материалов, дровяной обжиг, претендующий на научный эксперимент, так как в нем принимают участие сотрудники Иркутского национального исследовательского технического университета. Так в процессе уже научного поиска рождается индивидуальный творческий почерк художника [3].

Ещё одной характерной чертой современного искусства становится возрастающая роль профессионального сообщества, когда зрителем часто становится искушенный коллега, который видит, как это сделано. Сами керамисты одной из ведущих составляющих своего творчества считают выявление памяти материала о процессе обработки. Поэтому усиливается стремление к экспериментированию, лежащему в области изменения технологической оснащённости и вида обжига, к иному взгляду на предшествующий опыт народных мастеров, изучению подручных и сопутствующих материалов. Нередко такая тенденция обусловлена коммерческим подходом, желанием быстро дать ответ на запрос заказчика. Но в некоторых случаях получается так, что автору удается подключить зрителя к процессу сопереживания. Он оставляет право произведению рассказать о самом себе, о пережитом творческом процессе [5, с. 365].

Кроме произведений станкового характера на выставке был представлен и ряд объектов так называемой малой пластики из керамики – вид искусства вааяния, который имеет черты станковой скульптуры и декоративно-прикладного искусства. Формально малая пластика определяется размерами, но данные произведения подчас бывает сложно классифицировать. В таких произведениях одновременно может прослеживаться как стремление к обобщению и психологизму, свойственным для скульптуры, так и решение чисто формальных задач взаимоотношения пластики и цвета, характерных для декоративно-прикладного искусства. Сюда можно отнести работы авторов Окрух И. Г. и Окрух И. В. («ДикОбраз», 2016 год), художницы из Барнаула Милантьевой С. В. («Рыбы» из серии «Скифский мир», 2017 год), Горчаковой С. С. («О чем шумит река»,

2017 год), Буренкова Ю. В. («Вулкан», 2017 год), Таволжанского И. В. и Таволжанской Е. А. («Хранящая тишину», 2017 год), Ерошенко Т. А. («Слушая шум ветра», 2015 год, «Слушая тайны моря», 2015 год), Гинтер С. М. («Попутчики») и др.

Стилизованные фигуры «Рыбы» из серии «Скифский мир» – произведение представителя народного художественного промысла «Турина гора» Милантьевой С. В. – показывает пример того, как художник-производственник, придерживающийся традиционных взглядов, начинает творить в духе современных представлений об изобразительном искусстве. В 2011, 2015, 2016 годах она регулярно получала награды на Всероссийском конкурсе мастеров народных художественных промыслов «Ладья». Так декоративное панно «Московский кремль», ставшее одним из лучших в номинации «Дорогая моя столица» в 2015 году, отвечает всем требованиям традиции реализма. Она любит яркую цветовую палитру глазурей на белом фаянсе, что и показала на выставке «Цвет граната», проходившей в 2017 году в «Туриной горе», где также подтвердила свою приверженность принципам реализма [1].

Милантьева, являясь мастером народного художественного промысла, создает сувенирную продукцию и заказные панно, обращается к скифской мифологии, в которой рыба символизирует «нижний мир». В живописно-пластическом строе произведения угадываются черты стилистики модерна. Деликатно подобранная, утонченная цветовая палитра, один из признаков рафинированного модерна, причудливым образом уживается с иронично-недоуменным видом фигур, которые как будто обиженно смотрят из своего нижнего мира куда-то вверх.

Анализируя произведения, представленные на выставке, в то же время приходится обращаться к работам более раннего периода или не вошедшим в нынешнюю экспозицию. Один из повторяющихся мотивов в творчестве современных мастеров керамики – лежащая на боку стилизованная человеческая фигура, уносимая некоей стихией. Таких персонажей любил изображать один из ярких представителей авангардизма начала XX века М. Шагал. По пути цитирования этого художника в той или иной степени идут иркутский керамист Борисов Г. Я. («Камлание», 2015 год) [4, с. 341–342], Ерошенко Т. А. («Слушая шум ветра», 2015 год, «Слушая тайны моря», 2015 год), Кондрашина О. А. (без названия), омская керамистка Горчакова С. С. («О чем шумит река», 2016 год) [7, с. 292] и др.

Творчество художников-керамистов, мастеров гончарного ремесла, создателей семейной мастерской «Tavolga», участников артели «Тальцин-

ская керамика» Игоря и Елены Таволжанских, представлено произведениями малой пластики на основе гончарных форм. Можно сказать, что это типичные представители традиционного гончарного промысла, атмосфера которого воссоздана на территории архитектурно-этнографического музея «Тальцы» (г. Иркутск) [2].

Малая пластика керамистов Таволжанских показывает пример того, как традиционные формы в прикладном искусстве продолжают жить и успешно развиваться в условиях постмодернизма. Здесь можно вспомнить изделия народных мастеров Скопинского гончарного промысла конца XIX – начала XX века, а также произведения профессиональной венгерской керамистки и скульптора XX века Маргит Ковач. По нашему мнению, это становится возможным потому, что сохраняются подлинный профессионализм, выработанные в течение длительного исторического времени приемы и методы обработки материала, которые народные мастера передавали из поколения в поколение.

В профессиональной среде в настоящее время считается, что достижения в керамике в равной степени могут состояться и в области пластики, и в области цвета, и в области технологии. И в силу этого интерес может представлять каждый отдельный этап [4, с. 341]. Безусловно, большинство художников, представивших свои произведения на выставку, владеют широким спектром приемов и техник, включая гончарный метод и свободную кистевую роспись по поверхности различных керамических материалов. Но как раз гончарные и расписные художественные изделия, как примеры традиционного прикладного искусства, почти отсутствуют. Большинство же работ выполнено в наиболее простых ручных техниках формовки, известных, как «жгутовая» и «из пласта», возможно с использованием гипсовых форм, а обжиг представляет так называемый технологический эксперимент.

Современные печи, работающие на электроэнергии и газе, для большинства керамистов недоступны из-за высокой стоимости. Подавляющее большинство майоликовых и фарфоро-фаянсовых предприятий на территории Сибирского региона перестали существовать, в результате чего предельно сузилась сфера применения профессиональных устремлений современных художников, работающих с керамическими материалами. И в этом видится одна из главных причин роста популярности в последние 20–30 лет дровяного обжига, позволяющего производить эксперименты, но требующего большого опыта и мастерства, особенно в случае с живописными техниками декорирования.

В традициях классического искусства, с академически выверенным подходом к композиционному и живописному построению изображения выполнены произведения кемеровской художницы-керамиста Е. Н. Балаганской. Она привержена реалистической, фигуративной трактовке изображаемых ею явлений и объектов. Среди её работ присутствуют сюжетные композиции, натюрморты, портреты современников. Диптих «Куда делась Европа» (2015 год), очевидно, отражает взгляд художника на современный исторический момент, через призму классической мифологии, возможно, с нотками личностных переживаний. Можно утверждать, что большинство произведений Е. Н. Балаганской в наибольшей степени приближаются к традиционным ценностям художественно-изобразительной деятельности. Ей удается сдержанными и даже где-то скупыми изобразительно-выразительными средствами создавать красивое и содержательное искусство, имеющее узнаваемую индивидуальную манеру исполнения [7, с. 290].

В целом можно сделать вывод о том, что современное представление о профессионализме в художественной керамике и в других видах декоративно-прикладного искусства, сводится, скорее, к технико-технологическому экспериментированию, изучению, цитированию и компилированию художественно-эстетического опыта прошлого, в то время как настоящее профессиональное мастерство гончара, литейщика, резчика, гравера рассматривается лишь как часть художественной деятельности.

Художественная керамика Сибирского региона развивается в русле господствующих художественно-эстетических представлений своего времени, при этом традиционно обращаясь к теме природы и управляющих ею сил. В произведениях сибирских мастеров этого вида декоративно-прикладного искусства отмечается стремление к творческому экспериментированию в декорировании, когда изделие приобретает тот или иной вид в зависимости от условий обжига. Наблюдается также обращение к художественному опыту предшествующих исторических периодов. На выставке представлены произведения, демонстрирующие заимствование принципов дизайнерского мышления, превращения произведения искусства в знаковый символ.

Литература

1. Алтайский мастер Светлана Милантьева шла к успеху тринадцать лет [Электронный ресурс] // Алтайская правда: информационный портал. – Режим доступа: <http://www.ap22.ru/paper/Altayskiy-master-Svetlana-Milant-eva-shla-k-uspehu-trinadtsat-let.html>. – Загл. с экрана.

2. Артель «Тальцинская керамика» [Электронный ресурс] // Прибайкалье. Музей Тальцы: сайт. – Электрон. текстовые данные. – Журнал «Тальцы». – 2006. – № 2(29). – Режим доступа: <http://www.pribaikal.ru/talci-article/article/2247.html>. – Загл. с экрана.
3. Декоративно-прикладное искусство: Иркутск [Электронный ресурс] // Прибайкалье: сайт. – Электрон. дан. – НУК «Экспедиция ИнтерБайкал» [ок. 2008]. – Режим доступа: <http://www.pribaikal.ru/irkutsk-crafts.html>. – Загл. с экрана.
4. Копёнкина О. Ю. Объекты пластики из керамики на выставочных площадках Иркутска лета 2015 года [Электронный ресурс] // Вестник Иркутского гос. технического ун-та: научный журнал. – Электрон. текстовые дан. – Иркутск, 2015. – № 11 (106). – С. 338–344. – Режим доступа: http://journals.istu.edu/vestnik_irkutu/journals/2015/11/articles/59?view=0. – Загл. с экрана.
5. Копёнкина О. Ю. Скульптура из керамики [Электронный ресурс] // Вестник Иркутского гос. технического ун-та: научный журнал. – Электрон. текстовые дан. – Иркутск, 2015. – № 6 (101). – С. 363–369. – Режим доступа: http://journals.istu.edu/vestnik_irkutu/journals/2015/06/articles/73?view=0. – Загл. с экрана.
6. Красноярский государственный институт искусств [Электронный ресурс]: сайт. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://www.kghi.ru/gallery/category/16-keramika>. – Загл. с экрана.
7. Межрегиональная художественная выставка «Сибирь XII»: альбом-каталог / сост. О. М. Галыгина. – Красноярск: ООО «Изд-во Поликор», 2018. – 400 с.: ил.

References

1. Altayskiy master Svetlana Milant'eva shla k uspekhu trinadtsat' let [Elektronnyy resurs] // Altayskaya pravda: informatsionnyy portal. – Rezhim dostupa: <http://www.ap22.ru/paper/Altayskiy-master-Svetlana-Milant-eva-shla-k-uspehu-trinadtsat-let.html>. – Zagl. s ekrana.
2. Artel' «Tal'tsinskaya keramika» [Elektronnyy resurs] // Pribaykal'e. Muzey Tal'tsy: sayt. – Elektron. tekstovye dannye. – Zhurnal «Tal'tsy». – 2006. – № 2(29). – Rezhim dostupa: <http://www.pribaikal.ru/talci-article/article/2247.html>. – Zagl. s ekrana.
3. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo: Irkutsk [Elektronnyy resurs] // Pribaykal'e: sayt. – Elektron. dan. – NUK «Ekspeditsiya InterBaykal» [ok. 2008]. – Rezhim dostupa: <http://www.pribaikal.ru/irkutsk-crafts.html>. – Zagl. s ekrana.

4. Kopenkina O. Yu. Ob"ekty plastiki iz keramiki na vystavochnykh ploshchadkakh Irkutskaya leta 2015 goda [Elektronnyy resurs] // Vestnik Irkutskogo gos. tekhnicheskogo un-ta: nauchnyy zhurnal. – Elektron. tekstovye dan. – Irkutsk, 2015. – № 11 (106). – S. 338–344. – Rezhim dostupa: http://journals.istu.edu/vestnik_irgtu/journals/2015/11/articles/59?view=0. – Zagl. s ekrana.
5. Kopenkina O. Yu. Skul'ptura iz keramiki [Elektronnyy resurs] // Vestnik Irkutskogo gos. tekhnicheskogo un-ta: nauchnyy zhurnal. – Elektron. tekstovye dan. – Irkutsk, 2015. – № 6 (101). – S. 363–369. – Rezhim dostupa: http://journals.istu.edu/vestnik_irgtu/journals/2015/06/articles/73?view=0. – Zagl. s ekrana.
6. Krasnoyarskiy gosudarstvennyy institut iskusstv [Elektronnyy resurs]: sayt. – Elektron. dan. – Rezhim dostupa: <http://www.kghi.ru/galery/category/16-keramika>. – Zagl. s ekrana.
7. Mezhhregional'naya khudozhestvennaya vystavka «Sibir' XII»: al'bom-katalog / sost. O. M. Galygina. – Krasnoyarsk: ООО «Izd-vo Polikor», 2018. – 400 s., il.

УДК 738

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ В СОЗДАНИИ КЕРАМИЧЕСКОГО ПАННО

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

Целью данной статьи является анализ технологии изготовления, формообразования и декорирования керамических панно для современных интерьеров. В статье описаны различные способы художественного экспериментирования с формой и содержанием панно: от традиционных приемов к новациям в технологических процессах. Рассмотрены различные способы декорирования и покраски керамических панно. Практический опыт художника-керамиста позволяет автору обратиться к описанию технических проблем при разработке керамических панно и способов их устранения.

Ключевые слова: керамика, декоративно-прикладное искусство, керамическое панно, интерьер, терракота, майолика, шамот.

ARTISTIC AND TECHNOLOGICAL FEATURES IN CREATING A RELIEF CERAMIC PANEL

Tatiana V. Ageeva, teacher, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).
E-mail: tvarik@mail.ru

The author analyzes manufacturing technology, shaping and decorating ceramic panels for modern interiors. The author describes different ways of artistic experiments with the form and content of panels: from traditional techniques to innovations in technological processes. Moreover, different ways for decoration and painting of ceramic panels are considered. In addition, the author using his practical experience addresses the description of technical problems in the developing ceramic panels and the ways to eliminate them.

Keywords: ceramics, decorative and applied arts, ceramic panels, interior, terracotta, majolica, chamotte.

Современная художественная керамика чрезвычайно разнообразна в своих направлениях и областях применения. Этот вид декоративно-прикладного искусства издавна имел как утилитарное, так и гедонистическое назначение. Керамика – это общее название искусства, применимое как для мелкой пластики, ваз, посуды, так и для скульптуры, панно и других произведений монументально-декоративного искусства. Керамика органично вписывается как в интерьер, так и в экстерьер, то есть во внутреннее и внешнее оформление архитектурного сооружения.

Наиболее актуальным, на сегодняшний момент, является искусство создания керамических панно различного вида: сегментированное, модульное, рельефное и др. Следует отметить, что к изучению технологии создания керамического панно обращаются на практике все современные художники-керамисты, а также имеются научные исследования технологии керамики, которые представлены в трудах Бакулиной Н. А., Сениной А. Д., Кузнецова Л. А., Пименова В. А., Сотниковой Е. А., Ахматовой Т. А., Козинец Т., Черневой А. С. и др.

Чернева А. С. отмечает, что керамическое панно может играть определяющую роль в оригинальном решении интерьера, оно создает композиционный центр и характеризует общую тематику и стилистику интерьера. Керамическое панно – это вид монументального искусства, рельефное изображение, предназначенное для украшения стены. Привнесенное в интерьер, оно может кардинальным образом преобразить внут-

ренную структуру помещения [5]. И с этим можно согласиться, так как декоративные возможности панно для современного интерьера практически безграничны.

Традиция использования панно для декорирования стен внутри и снаружи дома зародилась в культуре Шумер, Египта, Греции. Подобная облицовка служила для фиксации исторических событий, отображала быт и обычаи, несла в себе сакральный смысл.

Позже этот вид декоративно-прикладного искусства получил развитие в VIII веке в культуре Испании, Португалии и Италии в связи с захватом территорий арабами. Они принесли с собой мощный пласт культуры и новые технологии. Керамические плитки и мозаики проникли в искусство и стали неотъемлемой частью средневекового мавританского зодчества. Символика орнаментов менялась со временем, распространяясь по странам. И следующий пик интереса к керамическим панно возник в эпоху модерна в странах Европы.

Пименов В. А., обращаясь к изучению технологии керамического панно, акцентирует внимание на том, что в России майолика, как технология керамических панно, появилась в конце XVI века и первоначально служила для оформления храмов, а позже стала использоваться для облицовки печей [3]. Поэтому именно с майоликой связывают технологию создания рельефных панно в России. Данная технология используется и в современной керамике.

Отдельно среди видов керамического панно следует отметить орнаментальные и тематические панно, имеющие законченный художественный сюжет. Изготовление такого панно требует много времени как при разработке композиции, так и при их изготовлении. Панно могут быть разного размера и формы, состоять из нескольких элементов.

Керамическое панно может быть выполнено с использованием большого разнообразия технологий, присущих современной художественной керамике. В технологии создания керамических панно проявляется тенденция взаимосвязи декоративно-прикладного искусства с искусством фотографии, дизайна, живописи и др. Такую интеграцию искусств нельзя считать положительным моментом в развитии декоративно-прикладного искусства, так как в некоторых случаях доминируют технологии других искусств, что приводит к утрате традиций керамики. Это может быть роспись на стандартных плитках надглазурными красками, перенос фотографии или цифрового изображения с помощью технологии деколирования с последующим обжигом (горячее деколирование). Но все-таки технология традиционного керамического панно остается

наиболее востребованной с точки зрения создания высокой художественности в произведениях декоративно-прикладного искусства. Такое панно, набранное по типу мозаики из кусочков разноцветной колотой керамики или плоско-рельефной мозаичной керамической терракотовой и глазурованной плитки – это сложная технология, которая сегодня, скорее, применяется для декорирования фасадов архитектурных зданий.

Конструктивные, композиционные и художественные аспекты в создании керамического панно, как правило, являются важными для художника. В композиции панно, чаще всего, содержится какой-либо сюжет, который тематически может быть связан с мифологическими, антропоморфными, зооморфными или растительными мотивами. Техника исполнения панно – либо плоскостная, либо рельефная. Немаловажную роль играет внутренняя организация композиции и взаимосвязь средств композиционного решения – ритмов, текстур, цветовых пятен, изобразительных элементов. В композиции панно ярко выражено использование приема декоративной стилизации, основанной на цветовых пятнах и плоскостных решениях. Масштаб в панно напрямую зависит от размера интерьера, для которого оно предназначено: маленький или большой размер панно связан с его восприятием в пространстве интерьера. Учитывается и функциональное назначение интерьера при размещении панно в пространстве здания.

Одной из современных тенденций дизайна интерьера является оформление внутреннего пространства декоративными панно, которые могут быть как цельными, так и многочастными (модульным, сегментированным). Бакулина Н. А., Сенина А. Д. рассматривают этот вид керамического панно как наиболее мобильный с точки зрения композиционных и художественных экспериментов. В этом виде панно композиция может быть плоскостной, объемной и пространственной; выражена линиями и красками, пластикой или скульптурой. В любом случае композиция художественного оформления интерьера продиктована местом и средой. Особое воздействие на восприятие объемов и пропорций помещения может оказать соответствующее размещение в нем больших и малых предметов, их масштабность и пропорции, то есть соразмерность, соотношение частей – членений и масс – между собой и по отношению к архитектурному пространству в целом [1].

Композиция может иметь вид единого нераздельного декоративного пласта с внутренним ритмом и представлять собой изображение или картину, исполненную в объеме. За счет пластики форм, разницы рельефа и цветовых приемов достигается цельное и гармоничное решение. Компо-

зиции, состоящие из нескольких модулей, становятся все более популярными и способны органично входить в ритмические структуры современной архитектуры. Сотникова Е. А., Ахматова Т. А., Козинец Т. и многие современные практикующие керамисты считают, что модульное керамическое панно имеет преимущество перед традиционными формами настенных украшений. Множество вариантов развески такого панно позволяет придать интерьеру индивидуальность и особую стилистику. Как правило, модуль обладает строго фиксированными геометрическими размерами. Он может быть как финальным изделием и функционировать вне связи с другими элементами, так и быть составной частью целого произведения искусства керамики [4]. Также композиция может состоять из нескольких элементов, органично взаимосвязанных и сопоставимых между собой. Благодаря расположению элементов вместе или на разных уровнях создается особенный ритм интерьерного пространства, панно становится более интересным с точки зрения визуального восприятия. Такого рода арт-объекты позволяют придать интерьеру оригинальное звучание, визуально видоизменить пространство, обозначить композиционный акцент.

В современном искусстве керамики проявляется стремление художников к использованию разных пластических материалов, к смешению техник и стилей при создании керамических панно. Керамика прекрасно сочетается с такими материалами, как стекло, дерево, металл, кожа. Это создает богатое поле для художественно-творческих экспериментов. В своем творчестве мастера отталкиваются от устоявшихся традиций, тесно переплетая их с современными техниками исполнения. Для воплощения идеи используются все возможные средства и технологии. Наиболее часто для оформления интерьеров керамическими панно используют традиционные виды керамики – *майолика, терракота, шамот*.

Наиболее простой техникой исполнения является *терракота*. Название это пошло от кирпично-коричневого цвета черепка после обжига. Для этого строгого архитектурного стиля характерно обращение к лаконичным, простым формам, орнаментальным композициям и простой цветовой гамме. Тематические панно создаются благодаря пластике и ритмам самого изображения. Также большое внимание уделяется текстуре поверхности. Натуральные цвета глиняных ангобов подчеркивают общую простоту и гармоничность. Эта простая и эффектная техника исполнения прошла через века, почти не меняясь.

Другой распространенной техникой керамики заслуженно можно назвать *майолику*. Ее отличительной чертой является тонкое покрытие поверхности черепка цветными глазурями и эмалями. Основная вырази-

тельность майолики достигается характером росписи и богатой цветовой гаммой. Типичными изделиями в этой технике, используемыми для оформления и облицовки печей, являются изразцы. Их форма, тематика, цветовое решение невероятно разнообразны и в то же время каноничны. Закономерно с развитием технологии создание изразцов совершенствовалось, и этот вид керамики от утилитарного способа применения перешел в декоративное оформление изделий. Это в свою очередь отразилось на художественном декорировании интерьеров. Изделия расписной майолики не ограничиваются изразцами. К ней также относятся расписанные глазурями фигурные пласты и сегментарные (составные) панно из плиток.

Изделия из *шамота* отличаются мелкозернистой структурой и текстурой, которая достигается путем добавления в пластическую массу измельченного черепка, обожженной глиняной крошки, песка, опилок. Делается это с целью предупредить деформацию и уменьшить процент усадки глины. Благодаря этому из шамота можно делать достаточно крупные и толстостенные изделия, которые, при соблюдении технологии, не трескаются во время обжига. Из подобной массы можно вылепить практически любую форму. Введение в керамическую массу выгорающих добавок, например опилок, облегчает процесс сушки, способствует уменьшению веса, что немаловажно при изготовлении больших изделий. За счет различных добавок также образуются различные текстурные и фактурные поверхности. Шамот хорошо окрашивается ангобами, глазурями, окислами металлов.

Способов декорирования поверхности керамических панно множество – это и нанесение текстуры, оттиск, налlep, прорезка. Свойства глины, режим обжига, применяемые глазури влияют на внешний вид керамических изделий. Столь же разнообразны способы покраски – декорирование ангобами и пигментами, подглазурными и надглазурными красками, покрытие глазурью, нанесение солей металлов, роспись кистью и втирание глазури в углубления рельефа, сграффито и декорирование из рожка ангобом.

Сам материал диктует свои условия, его состав, применяемая технология влияют на будущее произведение. От характера используемой массы зависят возможности формообразования. Например, терракотовое изделие не потерпит сложной узорчатой и многодетальной формы. Есть большая вероятность, что такое изделие даст трещину. Поэтому при проектировании того или иного произведения всегда учитывается, из какого состава глины оно будет создаваться.

При проектировании композиции идет поиск не только внутреннего силуэта, но и способов его выгодно выделить. А это может быть как раз-

ница в рельефе, так и нанесение текстуры, и другой фактуры, с учетом цветового решения. Также большое значение имеет выбранный способ покраски. Сочетание блестящих и матовых поверхностей позволяет создавать наиболее интересные произведения.

Красители, применяемые для керамики, изготавливаются из различных оксидов металлов и их сочетаний. Это невероятно большая гамма цветов, которую можно обогатить также смешением уже готовых красителей и глазурей. Не стоит забывать также, что на цвет влияет температура обжига. Это объясняется выгоранием окислов при повышении температуры выше допустимой. Также глазури отличаются большим диапазоном фактурных качеств. Они бывают матовыми и глянцевыми, прозрачными и глухими (такая глазурь полностью скрывает цвет черепка), могут имитировать растрескавшееся стекло (кракле). Есть глазури сборчатые, вскипающие, потечные. Глазури с высоким содержанием металлов приобретают характерный металлизированный эффект покрытия. Отдельно можно рассматривать глазури эффектарные – при соблюдении определенных условий они проявляют разные необычные изменения покраски. Также на глазури влияет сам тип обжига. Благодаря восстановительному обжигу на поверхности глазурей появляются радужные и серебристые переливы.

Кузнецов Л. А. отмечает, что декоративные глазури используются в архитектурной керамике. Это объясняется масштабом произведений и расстоянием, на котором они должны восприниматься. При такой технике благоприятно использование цветовых и фактурных контрастов, что способствует усилению общего силуэта изображения. В данном случае используются приемы прорезки по контуру, вариативность рельефной поверхности, различные текстуры, наряду с покраской матовой и блестящей глазурью. Роспись по эмали дает немного иной эффект и позволяет делать тончайшие цветовые переходы и мелкую проработку. Это может быть как роспись пигментами по сырой поверхности эмали, так и роспись надглазурными красками по уже обожженной поверхности. Оба этих способа богаты техниками и приемами росписи. Так роспись по сырой эмали выполняется ограниченным диапазоном красок: синий – окись кобальта, зеленый – окись меди и хрома, жёлтый – окись сурьмы, фиолетово-коричневый – окись марганца. Надглазурные краски имеют самую разнообразную цветовую палитру, но требуют обращения внимания на температуру обжига отдельных цветов. Такой способ росписи более всего органичен в оформлении интерьера [2].

Таким образом, создание произведения декоративно-прикладного искусства – керамического панно – ставит художника перед сложным выбором технологии из их большого разнообразия. И выбор самой выразительной и функционально оправданной технологии зависит как от функции будущего изделия, так и от тематики сюжета на его поверхности, а также от пространства, в котором это панно планируется размещать. В целом создание керамического панно зависит от многих факторов: назначения интерьера, в котором будет размещено панно; пластических материалов, из которых оно создается; техники создания панно; видов глазури, используемых для его декорирования, и способов покраски и др. Продуманное сочетание всех этих факторов позволит сделать керамическое панно органичным акцентом для интерьера.

Литература

1. Бакулина Н. А., Сенина А. Д. Сегментированное панно в художественном оформлении интерьера: мат-лы XXXIX Мол. межд. науч.-прак. конф. // Интеллектуальный потенциал XXI века: степени познания. – 2017. – С. 20–24.
2. Кузнецов Л. А. Архитектурно-художественная керамика // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки / ОГУ им. И. С. Тургенева. – 2011. – № 1. – С. 366–369.
3. Пименов В. А. Разработка технологии изготовления керамического панно // Труды Академии технической эстетики и дизайна. ООО «СТТ». – 2016. – № 2. – С. 5–8.
4. Сотникова Е. А., Ахматова Т. А., Козинец Т. Модуль как система организации композиции в керамике // Инновации в социокультурном пространстве: мат-лы VIII Межд. науч.-прак. конф.. – 2015. – С. 125–128.
5. Чернева А. С. Декоративные возможности и выразительные средства керамического панно в интерьере // Региональная культура как компонент содержания современного художественного образования: сб. науч. ст. – Липецк: ЛГПУ им. Семенова-Тян-Шанского, 2017. – С. 218–220.

References

1. Bakulina N. A., Senina A. D. Segmentirovannoe panno v khudozhestvennom oformlenii inter'era: mat-ly XXXIX Mol. mezhd. nauch.-prak. konf. // Intel'ktual'nyu potentsial XXI veka: stupeni poznaniya. – 2017. – S. 20–24.
2. Kuznetsov L. A. Arkhitekturno-khudozhestvennaya keramika // Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki / OGU im. I. S. Turgeneva. – 2011. – № 1. – S. 366–369.

3. Pimenov V. A. Razrabotka tekhnologii izgotovleniya keramicheskogo panno // Trudy Akademii tekhnicheskoy estetiki i dizayna. ООО «STT». – 2016. – № 2. – S. 5–8.
4. Sotnikova E. A., Akhmatova T. A., Kozinets T. Modul' kak sistema organizatsii kompozitsii v keramike // Innovatsii v sotsiokul'turnom prostranstve: mat-ly VIII Mezhd. nauch.-prak. konf. – 2015. – S. 125–128.
5. Cherneva A. S. Dekorativnye vozmozhnosti i vyrazitel'nye sredstva keramicheskogo panno v inter'ere // Regional'naya kul'tura kak komponent soderzhaniya sovremennogo khudozhestvennogo obrazovaniya: sb. nauch. st. – Lipetsk: LGPU im. Semenova-Tyan-Shanskogo, 2017. – S. 218–220.

УДК 738

ДЕКОР И ОБРАЗ В КЕРАМИЧЕСКОЙ ФОРМЕ АНСАМБЛЯ ИНТЕРЬЕРНЫХ ВАЗ

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

Кравченко Снежана Николаевна, студентка 4-го курса кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sneschok1kravchenko@gmail.com

Целью статьи является композиционный анализ художественного образа ансамбля декоративных керамических сосудов. В качестве образца для композиционного анализа используется дипломный проект, разработанный на кафедре декоративно-прикладного искусства. В статье особое внимание уделяется исследованию особенностей традиционной Трипольско-Кукутенской культуры – символики в орнаментации, технологии создания форм в технике керамики. Описывается процесс и связанные с ним проблемы создания ансамбля современных интерьерных ваз на основе художественно-творческой практики и опыта работы керамической мастерской.

Ключевые слова: культура Триполья-Кукутени, декор, декоративный сосуд, орнамент, фактура, художественный образ, архетип.

DECOR AND IMAGE IN CERAMIC FORM OF INTERIOR VASE ENSEMBLE

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

Snezhana N. Kravchenko, the 4th-year Student, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sneschok1kravchenko@gmail.com

The authors consider the issues of a composite analysis of an artistic image for decorative ceramic vessel ensemble. The authors present a diploma project developed at the Department of Decorative and Applied Arts as an example for compositional analysis. Moreover, the article pays a special attention for the peculiarities of traditional Trypillian – Cucutene culture including symbolism in ornamentation, technology of creating forms in the technique of ceramics. Also, the authors describe the process and related problems for creating a modern interior vase ensemble based on artistic and creative practice and the experience of the ceramic workshop.

Keywords: Tripoli-Cucuteni culture, decor, decorative vessel, ornament, texture, artistic image, archetype.

Современная художественная керамика постоянно обращается к традиционным мотивам и формам, но при этом могут быть использованы современные подходы в производственных процессах. Создание ансамбля из декоративных ваз в современной художественной керамике – это очень сложный художественный и технологический процесс, предполагающий использование интеллектуального и творческого потенциала и опыта художника, а также определенных производственных возможностей керамической мастерской. Особое внимание в этом процессе занимает работа над формой и декором керамических сосудов в едином декоративном ансамбле. При разработке керамической формы художник руководствуется определенными знаниями о культурном наследии, собственным мировосприятием и практическим опытом работы с технологией художественной керамики при создании ансамбля керамических ваз с декором по мотивам трипольско-кукутенского орнамента.

Обратимся к анализу особенностей традиционной Трипольско-Кукутенской культуры. Трипольская культура является частью культурного комплекса Триполье-Кукутень, в которую включаются культуры –

Прекукутень, Кукутень, Триполье, некоторые посттрипольские культуры. На сегодняшний день границы комплекса находятся на территории государств – Румыния, Республика Молдова и Украина. Культурный комплекс существовал в 5400–2750 годах до н. э., относится к периоду неолита и раннего бронзового века. Ведущим видом деятельности трипольцев было земледелие, что полностью отражается во всей культуре. Изображение календарных аграрных циклов встречается на поверхности многочисленных древних сосудов: «солнце и луна использовались как измерители и показатели времени: день за днем, месяц за месяцем. Четыре солнца могут говорить о четырех солнечных фазах в году. Таким образом, весь сосуд с его росписью отражал полный годовой цикл» [4, с. 85–97].

Кроме земледелия, трипольцы занимались животноводством, соответствующие изображения также встречаются в орнаменте. Также следует отметить, что главное производство в Триполье была связано с местным сырьем – глинами, которые служили основой для создания керамических сосудов. Древние керамисты смешивали несколько сортов глины из разных месторождений, добавляли минеральные и органические примеси. Большие сосуды изготавливались из нескольких кусков, по частям – сначала дно, далее – тулово и горловина. Также известно применение жгутовой и ленточной техники при их изготовлении. Позже мастера стали использовать медленный гончарный круг. Для этого на ось поворотного механизма гончарного круга клали ткань, ее отпечатки можно найти на дне сосудов. Это делалось для того, чтобы дно изделий не прилипало к оси. Далее формовали дно сосуда и помещали на ткань. Сам сосуд изготавливали ленточной техникой, а затем его обертывали в ткань и, вращая на круге, убирали излишки глины. После этого изделие высушивали и обжигали.

Традиционная этническая направленность является основополагающим фактором в декоре, форме и структуре декоративного ансамбля. Главным артефактом трипольской культуры были керамические сосуды, которые имели утилитарное и ритуальное значение. На основе анализа традиционных орнаментальных мотивов Трипольско-Кукутенского комплекса можно отметить, что орнаменты, изображавшиеся на сосудах, были не просто рисунками, а несли в себе определенный смысл, были символами. Основные орнаментальные мотивы трипольской культуры – зооморфные, антропоморфные, растительные, а также отражающие природные явления.

Символы, изображенные в огромном количестве на древних сосудах Трипольско-Кукутенского комплекса в виде спиралей, диагональных ли-

ний, пересекающихся между собой антропоморфных фигур, имеют множественные расшифровки. Для разработки формы и декора ваз была изучена символика трипольской орнаментации, и некоторые символы и их прочтение приводятся ниже.

Луна занимала особое место в данной культуре, ее образ несет идею возрождения, регенерации. Изображается в разных фазах, что символизирует течение времени. Она правит космическими сферами, подчиненными законам циклического становления: водой, дождем, растительностью, плодovitостью. Символика луны представлена в образах *спирали*, *змеи* [1]. Изображение небесных светил, в том числе и солнца, можно истолковать как обозначение небесного пространства, смену времени суток, времени года (рис. 1).

Змеиный орнамент встречается на протяжении всего существования данной культуры. Первоначально изображается на ранних женских фигурках, позже – на сосудах. Иногда встречаются одиночные изображения змеи, но чаще – парное изображение змей. В ранней культуре данное изображение размещалось возле горлышка сосуда, на животе у фигурок и трактовалось как защитный символ, так как змеи охраняют самое ценное. Позже змеиный орнамент стал изображаться вокруг груди богини, и это символизирует связь змей с дождем и небесной влагой. Другое значение змеиного орнамента – символ охраны жилища. Встречается изображение двух ужей, соприкасающихся головами, которые образуют спираль в солярном знаке.

Богиня – высшая сила, которая управляет запасами воды. Образ богини в трипольской культуре связан с женским культом, ее образ менялся со временем. Первоначально это был парный образ подательницы небесной влаги – две лосихи или их упрощенные идеограммы в виде вымени с четырьмя потоками, несущимися по небу в стремительном круговом полете и превращающимися в дождевые потоки. На более позднем этапе трипольской культуры образ изменился, на сосудах стал появляться лик, занимающий всю вселенную. Изображение складывалось из глаз в виде солнц, а бровями были дождевые полосы, сам рисунок замыкался, как в более ранние периоды, изображением солнца. Таким образом, черты лица богини, изображенные на сосуде, могли просматриваться с любой стороны. Четыре глаза солнца были обращены на все четыре стороны света, подразумеваемая вездесущность изображаемого существа. Основной тенденцией в культуре Триполья является земледелие, которое отождествляется с плодovitостью. Земледельцы с помощью магии пытались подчинить

силы природы. В своей культуре они отразили не только понимание мистического мира, но и обыденного, передали идею динамичности, смену времен года.

Часто на трипольских вазах встречается орнамент, который делит сосуд на несколько ярусов. Таким образом, древние земледельцы передавали понятие об устройстве мира. Мироззрение трипольцев заключалось в вере в то, что на небе имеется нескончаемый запас воды, которым управляет могущественная сила. Обряды, которые проводились «для призыва дождя», привлекали небесную воду на землю.

В миропонимании древних трипольцев мир делится на три яруса, это мироустройство отражается в росписи сосудов, условно поделенных орнаментом на три уровня. Первый ярус символизирует землю, внутри яруса изображалась почва, прорастающие ростки, на верхней линии этого яруса растут растения, обитают люди и животные. Следующий ярус – небосвод, который делится надвое. В одной части – находились солярные знаки и само небо, в другой – изображались солнце и луна. Последний ярус – скрытая часть, в которой находились нескончаемые запасы дождя и тот, кто ими управляет. В этом ярусе изображались символы дождя, иногда стилизованные олени – символы богини, которая управляла запасами воды [4, с. 88–89].

С развитием современного декоративно-прикладного искусства и внедрением в него дизайна, искусство орнамента утрачивает семантическую, укрепляя при этом эстетическую функцию. Изобразительные средства, такие как форма, ритм, фактура, участвуют в разработке орнамента и художественного образа ансамбля керамических ваз. Напольная ваза превращается не просто в утилитарный предмет, а в изделие декоративно-прикладного искусства. Понятие художественного образа используется во всех искусствах, как обобщенное отражение действительности. *Художественный образ* – это чувственное выражение какой-либо идеи. Художественный образ рождается в воображении человека, занимающегося искусством. Чувственное выражение любой идеи является плодом напряженного труда, творческих фантазий и мышления, основанного только на своем жизненном опыте.

В связи с использованием древних символов в декоре современной керамики, рассмотрим такое понятие, как *архетип*. Впервые этот термин встречается у немецких романтиков в начале XIX века, однако подлинную жизнь и определение в различных сферах знания дали этому понятию работы швейцарского психолога К. Юнга (1875–1961). Юнг понимал

«архетип» как общечеловеческий образ, бессознательно передающийся из поколения в поколение. Чаще всего архетипами являются мифологические образы, которыми, по Юнгу, буквально «нашпиговано» все человечество, причем архетипы гнездятся в подсознании человека, независимо от его национальности, образования или вкусов. Можно сделать вывод, что и *художественный образ* и *архетип* – это некое обобщенное представление о каком-либо объекте или явлении, но первый – индивидуален, а второй – типичен. Художник, используя знания и визуальные образы определенной культуры, интерпретирует архетипы, применяя их в собственной композиции. Рассматриваемая композиция ансамбля состоит из трех декоративных ваз. Придерживаясь идеи трипольского мировоззрения, было решено остановиться на принципе троекратного деления модулей в декоре и орнаменте. *Орнаментом* (от лат. ornamentum – украшение) называется узор, построенный на регулярном ритмическом чередовании и организованном расположении геометрических или изобразительных элементов, предназначенный для украшения различных предметов [5].

В создании художественного образа в современной форме из керамики участвует такое средство композиции, как ритм. Ритм – это упорядоченность, чередование каких-либо элементов, происходящее с определенной последовательностью, частотой. Это средство применяется как в построении орнамента, используемого в декоре форм, так и в сочинении самой композиции из нескольких керамических объемов. При построении структуры композиции был выбран принцип подобия или тождества, как одно из средств гармонизации композиции. Тождество – схожесть изобразительных качеств, в эскизах выражается в форме сосудов. Все сосуды имеют схожие качества, не контрастируют, пропорции форм вытянуты, отличаются незначительно друг от друга по высоте и по массе (рис. 3). Однако центральная ваза немного доминирует по вертикали и по сложности конструкции, она создает в общей композиции симметрию. Все это задает ансамблю статичное состояние, а главенствующая вертикаль еще больше образует движение вверх, вертикальный разрез мира в том виде, как его в традиционном плане понимали трипольцы.

Вазы в основании формы имеют осевую симметрию, но к плечикам вазы, ближе в горловине, форма одной из ваз начинает трансформироваться в О-образную форму, как символ, часто встречающийся у древних славян. По некоторым предположениям, он символизирует орган деторождения и идею плодородия.

Наполнение декором форм является продолжением раскрытия темы. Ритмический рисунок внутри форм вносит в статичную форму ди-

намическое начало: дожди падают, семена прорастают, солнце совершает свой непрерывный бег.

Центральная форма по-прежнему является главной доминантой с точки зрения смыслового наполнения ансамбля декоративных ваз. Если обратиться к композиционному заполнению ваз декором, то наблюдается мотив сплетения двух змей и змеиные спирали, которые занимают весь средний пояс росписи, этому мотиву отведено основное место в росписи. Широкое распространение в декоре получили изображения добрых ужей – вестников дождя и охранителей влаги. *Спираль* трактуется как солнце, луна, змеи, символ бесконечности. На сосудах Триполья встречается изображение четырех спиралей, образующих бесконечный орнамент, который символизировал бег солнца по небосводу, годовой цикл.

В центре, образуя узел композиции, находится изображение символа – лика богини плодородия. Декор на двух близлежащих формах ваз является продолжением спиральных потоков, образующих диагональные линии. На боковых поверхностях форм, подчеркивая вертикали, выполнены рельефные изображения додол – богинь молнии, грозы и дождя, фигур танцующих женщин, в своеобразном наряде исполняющих танец дождя во время засухи. Додолы полностью раздеваются и обвешиваются от плеч до колен ветками, травами и цветами. Символика здесь вполне ясна: женщины, вздымающие к небу сосуд с водой, чародействуют с расписной чарой. Они совершают обряд окропления земли при помощи сосуда, что является важнейшей частью аграрного культа – моления о небесной воде, о дожде. Молодые всходы, находящиеся на тулове боковых сосудов, создают нарастающий ритм, добавляя движение по диагонали. Ствол молодого дерева поддерживает мощную осевую вертикаль, которая проходит по центральной форме. Она концентрирует внимание зрителя, создавая еще большее движение вверх, как символ зарождения, творческого начала (рис. 2). Боковая форма слева в нижнем ярусе содержит рельефные изображения собак. *Собакам* уделялось особое место в трипольской культуре, их изображение можно проследить с самого раннего этапа развития культуры до ее расцвета. Изображались они реалистично и стилизованно, не на земле, а в верхнем ярусе, подразумевая «небесных собак», рядом с урожаем, в грозном виде. В реальном мире собаки помогали земледельцам охранять молодой урожай от диких животных.

В состав декора ваз входит и их цветовой решение. Цвет и тон на объемах ангобных поверхностей выполнен в сложных оттенках красно-коричневого и более светлого коричневого – цвета глины. В общем коло-

рите применяются краски красного и серо-синего цвета (рис. 3, 4). Красный цвет – как цвет материи. Тяжесть и непрозрачность красного цвета согласуется со статикой и тяжелой формой квадрата. Красно-коричневый цвет выступает вперед, мощный, яркий, он всегда активен. Его нелегко затмить, но он чрезвычайно изменчив и легко принимает различные оттенки. В противовес другим цветам, красный имеет очень много модуляций, поскольку его можно варьировать в контрастах теплого и холодного, приглушения и яркости, света и темноты, не разрушая его красной цветовой основы. Серо-синий символизирует форму круга – символ постоянно подвижной духовности. Этот цвет обладает мощью, подобной силам природы зимой, когда все, скрытое в темноте и тишине, копит энергию для зарождения и роста.

Контрастом световым и цветовым является теплый цвет разбеленной терракоты на основном тулове объема, что подчеркивает движение диагональных и спиралевидных линий. Матовые поверхности композиции сообщают формам теплоту землистости, что соответствует архаичным формам и теме, отвечающей простоте и правде материала. Глянцевые всплески в линейном рельефе форм применяются для передачи ассоциации с водной стихией и подчеркивания матового состояния. В целом ансамбль имеет современное, собственное звучание. Орнаментальная и цветовая структура отличается необычной сложной гаммой красно-синих оттенков. Такая палитра несвойственна керамическим сосудам Триполья, автор прибегает к такому цветовому решению через эмоциональный подход, интерпретируя древнее символическое понимание цвета.

Таким образом, дошедшие до сегодняшнего времени древние сосуды Трипольско-Кукутенской культуры и изображения на их поверхности стали объектом исследования и послужили основой для создания ансамбля декоративных ваз из керамики. И это не помешало воспользоваться технологией при конструировании формы ваз, а также интерпретировать символические элементы древних сосудов в декоре современных ваз.

В художественной практике создания ансамбля интерьерных ваз были использованы символы со смысловым подтекстом, а также применены современные методы проектирования. До появления письменности орнамент был способом передачи информации, однако с изменением мировоззрения человека, развитием технического прогресса и утерей бережного отношения к природе отношение к орнаменту становится иным. Орнамент на сегодняшний день несет декоративную функцию, а введение символов в композиционное пространство керамической формы служит,

в большей степени, для выразительности декора. С развитием дизайна художники, в частности декоративно-прикладного искусства, отказываются от многословной детализации, они ищут новые формы пластической выразительности, создавая эмоционально наполненные и в то же время наделенные большой декоративностью художественные образы в произведениях художественной керамики. Простота и ясность формы сближает произведения современных художников с изображениями древних рисунков, семантика которых имела обобщенные, знаковые символы. Сегодня они используются в проектировании в качестве утверждения декоративного пластического стиля при создании керамической формы для интерьера с характерными стилистическими чертами. И благодаря изучению богатого этнографического наследия с применением современных методов композиции в современной керамике появляются образы со сложным глубинным подтекстом в декоре и форме.

Литература

1. Бурдо Н. Б. Лунарная символика в сакральной традиции Трипольских племен // Сборник материалов IX Чтений памяти профессора П. О. Коряшковского «Древнее Причерноморье». – Вып. IX / гл. ред. И. В. Немченко. – Одесса: ФЛП «Фридман А. С.», 2011. – С. 63–70.
2. Бурдо Н. Б. Трипольская эпоха. – Киев, 2013. – 48 с.
3. Буткевич Л. М. История орнамента: учеб. пособие для вузов. – М., 2003. – 320 с.
4. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – М.: Наука, 1980. – 281 с.
5. Соколов М. В., Соколова М. С. Декоративно-прикладное искусство: учеб. пособие. – М.: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2013. – 399 с.

References

1. Burdo N. B. Lunarnaya simbolika v sakral'noy traditsii Tripol'skikh plemen // Sbornik materialov IX Chteniy pamyati professora P. O. Koryshkovskogo «Drevnee Prichernomor'ye». – Vyp. IX / gl. red. I. V. Nemchenko. – Odessa: FLP «Fridman A. S.», 2011. – S. 63–70.
2. Burdo N. B. Tripol'skaya epokha. – Kiev, 2013. – 48 s.
3. Butkevich L. M. Istoriya ornamenta: ucheb. posobie dlya vuzov. – M., 2003. – 320 s.
4. Rybakov B. A. Yazychestvo drevnikh slavyan. – M.: Nauka, 1980. – 281 s.
5. Sokolov M. V., Sokolova M. S. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo: ucheb. posobie. – M.: Gumanitarnyy izd. tsentr VLADOS, 2013. – 399 s.

МЕДАЛЬЕРНОЕ ИСКУССТВО КАК СРЕДСТВО ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ

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

Целью статьи является выявление аспектов влияния медальерного искусства на обучающихся высшей школы по направлению подготовки «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы». Основное внимание уделяется художественным, технологическим особенностям медальерного искусства.

Многолетний профессиональный опыт в качестве художника-скульптора, которым обладает автор статьи, и положительный педагогический опыт преподавания академической скульптуры и пластического моделирования в высшей школе позволяют проанализировать возможности медальерного искусства в формировании определенных качеств обучающихся, когда у них изменяется в целом отношение к академической скульптуре.

Ключевые слова: медальерное искусство, медаль, скульптура, изобразительное искусство, декоративно-прикладное искусство.

MEDAL ARTS AS MEANS FOR AESTHETIC EDUCATION OF STUDENTS

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

The author identifies the aspects of influencing medal art on students, training direction “Decorative and applied arts and crafts”. The author focuses artistic and technological aspects of medal art.

Having long professional experience as an artist-sculptor, and a positive pedagogical experience in teaching academic sculpture and plastic modeling in higher education institution allow the author to analyze the possibilities of medal art in forming certain students’ skills, when they change their general attitude to academic sculpture.

Keywords: medal art, medal, sculpture, fine arts, decorative and applied arts.

Высокое искусство, к которому можно отнести и медальерное искусство, способно обеспечить духовное развитие молодого поколения. Сложные задачи культурных преобразований в современном обществе можно решать через изучение высоких образцов изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Изучение медальерного искусства, как составной части изобразительного искусства в целом, безусловно, может способствовать эстетическому воспитанию обучающихся высшей школы по направлению подготовки «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», профиль «Художественная керамика». Изучение истории и освоение техники медальерного искусства является составной частью дисциплины «Академическая скульптура и пластическое моделирование». Целью данной статьи является представление авторского мнения о медальерном искусстве в эстетическом воспитании и развитии обучающихся высшей школы. Профессиональный опыт художника-скульптора и положительный педагогический опыт преподавания специальных дисциплин в высшей школе позволяют проанализировать возможности медальерного искусства в формировании личностных качеств обучающихся, когда изменяется в целом отношение к академической скульптуре.

На начальном этапе знакомства с медальерным искусством в рамках изучения искусства скульптуры происходит ознакомление с историей создания медали. В самом начале своего развития как самостоятельного вида искусства медаль напоминала монету. Медаль – это кусок металла, похожий на монету, но на монетах всегда выгравирован герб государства или профиль его правителя, они являлись средством обмена, медали никогда не участвовали в денежном обращении, а отливались в ознаменование важных событий или в честь великих исторических или государственных личностей, а также являлись знаком отличия. Отпечаток любого образа или знака на медали называется «типом» (от греч. *τύπος* – отпечаток, форма, образец) [2]. Употребление этого понятия в отношении к медали не случайно: на медали в первую очередь должен быть запечатлен определенный тип. Иными словами, должно быть идеализировано изображаемое, будь то фигура или человеческая голова (рис. 1), посредством общепонятных характерных примет, как это приходится делать в известной мере во всех произведениях скульптуры, но больше всего это происходит именно в медали.

На самых древних медалях «типом» является не человеческая голова, а неодушевленный предмет или символическое животное (рис. 2).

Структура медали достаточно статична с точки зрения изменения формы. Структура медали сложилась с глубокой древности, поэтому она изменяется только размером, использованием материала и расположением на ней содержательных элементов. Медаль, как правило, имеет две стороны: лицевую, названную так потому, что обычно на ней изображена голова и обратную, на которой изображается какой-нибудь рельеф или надпись, поясняющая и дополняющая лицевую сторону. Если на лицевой стороне изображается конкретный портрет, то обратная сторона медали представляет свободное поле для фантазии художника (рис. 3). На ней часто можно видеть символическую трактовку природы и истории страны, а на некоторых изображаются оружие или города. Таким образом, обратная сторона медали является более или менее изобразительной эмблемой, которая дает возможность скульптору вложить в нее свое восприятие окружающей действительности.

В развитии медальерного искусства на протяжении многих веков были периоды, когда это искусство поступательно развивалось, но были и периоды, когда в нем практически не появлялось ничего нового. И причины этих закономерных процессов заключались в экономическом, социальном, художественном развитии той или иной страны, с которой было связано медальерное искусство. Период оживления и высокого развития медальерного искусства выпал на долю мастеров итальянского Возрождения XIV–XV веков. Например, Пизано (умер в 1451 году), который довел искусство медали до редкого совершенства. Это уже не идеальные фигуры, а живые, говорящие люди, личности, которые выделяются среди своих современников [1].

В XVII веке во Франции расцвет медальерного искусства связано с именем Жоржа Дюпре. Его медали показывают не только физический и моральный облик человека, но кажется, что они полны жизни – типичное уступает место реалистическому портрету. Много других медальеров было в это время среди французских художников, и эта область искусства считалась важной.

Во всех областях скульптуры трактовка должна меняться в зависимости от размеров произведения, и это особенно важно в медальерном искусстве. Чем меньше медаль, тем больше нужно упрощать работу. Греки понимали это лучше, чем кто-либо другой (рис. 4) [1].

Медаль всегда следует трактовать широко, но лепить широко не значит доходить до грубости, медаль должна обнаруживать стиль сильнее, чем произведение большого размера. Под стилем подразумевается

упрощенная правда, освобожденная от всех незначительных деталей, художник должен сознательно выбрать и обработать все: позу, линии одежды (если лепит фигуру человека), даже размеры фона, который может заставить изображение головы казаться больше или меньше. Основные трудности в медальерном искусстве связаны с лепкой фигуры человека на лицевой стороне медали. Если изображается человек высокого роста, то скульптор верхнюю линию головы делает так, чтобы она касалась края медали. Если человек малого роста, то некоторое расстояние, оставленное над головой, ясно укажет на этот факт. Это один из секретов мастерства медальеров.

Современное медальерное искусство, его развитие нельзя рассматривать отдельно от важнейших событий начала прошлого столетия, а также советского реалистического искусства в целом. Искусство советской медали с момента его рождения отличается высокая гражданственность. Так, например, медали 20-х годов XX века привлекают искренним чувством сопереживания великих событий, ясностью авторской мысли, высоким профессиональным мастерством, интересными поисками новой революционной советской символики (рис. 5). Это ощущается и в медалях 30-х и особенно 40-х годов XX века, созданных в период Великой Отечественной войны и после ее окончания, когда медальерное искусство отражало энтузиазм первых пятилеток, великие свершения советского народа, героизм и боевые подвиги Красной армии (рис. 6).

Интерес к медальерному искусству в послевоенные годы заметно вырос. В 50-е годы XX века при Министерстве культуры СССР был создан специальный художественный совет, которому была поручена организация проектирования памятных и юбилейных медалей с последующим их тиражированием на Ленинградском и Московском монетных дворах. Все это подчеркивает важность медали в жизни общества и уровень внимания, которое ей оказывало государство.

Тематика, которая отражается в медали, претерпевает большие изменения: от штампованных тиражируемых медалей диаметром 50–70 мм до литой авторской медали диаметром 180–270 мм. В настоящее время основная тенденция развития медали большой исторической темы определяется единством органически соединенных в ней качеств: героико-романтическая интерпретация образа, монументально-декоративный изобразительный строй, пластическая активность формы. Широта тематики и многообразие национальных традиций вызывают к жизни и иные художественно-пластические решения.

В изобразительном и декоративно-прикладном искусстве народов Советского Союза известно много образцов художественной медали. Наряду с художниками-медальерами из Москвы и Санкт-Петербурга успешно работают в области медальерного искусства скульпторы в регионах. Также успешно развивалось и развивается в настоящее время медальерное искусство в Латвии и Литве, Грузии и Армении, а также Украине (рис. 7).

Большим достижением отечественного медальерного искусства является освоение художниками и предприятиями, выпускающими медали, многих художественных материалов (бронза, медь, алюминий, олово, чугун, баббит, сталь, фарфор-бисквит, терракота) и техник выполнения медалей – гравирование, выколотка, омеднение, серебрение, никелировка с обжиганием и т. д. [3].

Современное медальерное искусство считается достаточно молодым, так как значительная часть произведений создана за последние десятилетия. Оно, несомненно, дает возможность постановки и решения новых проблем, связанных со спецификой этого вида творчества. Многолетний профессиональный опыт автора статьи по разработке художественных медалей позволяет выделить основные из них: скульптурность, внутренний масштаб, эмоциональная насыщенность и авторская оценка изображаемого, использование традиций народного искусства и стилизация, символика, композиционная и смысловая взаимосвязь лицевой и оборотной сторон (аверса и реверса) медали и др.

Таков далеко не полный перечень теоретических вопросов, в разработке которых нуждается искусство медали на нынешнем этапе развития. Существующая классификация медалей складывалась на протяжении многих столетий и во многом определяется их тематикой. Развитие медальерных жанров зависело от исторической и политической обстановки той или иной исторической эпохи и особенностей страны, в которой медали создавались.

Это положение относится ко всем видам изобразительного искусства, но особенно к медали, поскольку она является официальным памятником и непосредственно отражает характер государственного устройства. И подтверждение этому – различные виды медалей: мемориальные; юбилейные; наградные. К наградной медали тесно примыкает медаль спортивная. Наградные медали в свою очередь бывают двух видов: медали для ношения и настольные медали. Памятные медали в настоящее время считаются очень содержательными по жанрам, они затрагивают все сферы человеческой деятельности.

В современном медальерном искусстве принята следующая жанровая классификация медалей: персоналии (портретные изображения), медали с исторической тематикой, пейзажем, темами бытового жанра, экономической тематикой, тематикой сельского хозяйства, искусства, спорта и др. Их содержание обширно – от монументальных тем до гротесковых, стилизованных, бытовых юмористических сцен. А по сути, медаль отражает всю человеческую жизнедеятельность.

На протяжении многих веков медальерное искусство оттачивало свои средства художественной выразительности. Главные из них – лаконизм, максимальная действенность каждого композиционного и пластического элемента, продуманность каждой, даже самой малой детали.

Этому помогают и новые технологические возможности, и приход новых художественных и нехудожественных материалов, которые используются для создания медали: смолы, полимеры, декоративные смеси и т. д. Новые материалы позволяют декоративной художественной медали выходить за рамки привычных для медали форм круга и плакетного квадрата (от фр. *plaque* – дощечка). Все более прослеживается тенденция к использованию медали неправильной формы для большей выразительности и полного раскрытия темы. Конфигурации медалей, в большей степени декоративных, становятся рваными и ассиметричными.

Таким образом, для обучающихся художественных вузов изучение истории медальерного искусства и процесса создания медали – от эскиза до решения в материале – может помочь в освоении принципов декоративного проектирования. Проектирование медали предполагает разные виды декоративно-пластического моделирования: работа над декоративно-сюжетной композицией в круге; размещение орнамента в замкнутом круге; работа над художественным образом типа или прототипа; изучение правил ритмического заполнения формы; передача на плоскости (не разрушая ее) впечатления перспективы, чувства пространства и т. д. Медальерное искусство способствует эстетическому воспитанию обучающихся, которое заключается в формировании эстетического чувства и понимания прекрасного.

Литература

1. Косарева А. В. Искусство медали. – М.: Просвещение, 1977. – 128 с.
2. Лантери Э. Лепка. – М.: Изд-во Академии художников СССР, 1963. – 335 с.
3. Одноралов Н. В. Техника медальерного искусства. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 160 с.: ил.

References

1. Kosareva A. V. Iskusstvo medali. – M.: Prosveshchenie, 1977. – 128 s.
2. Lanteri E. Lepka. – M.: Izd-vo Akademii khudozhnikov SSSR, 1963. – 335 s.
3. Odnoralov N. V. Tekhnika medal'ernogo iskusstva. – M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1983. – 160 s.: il.

УДК 7.012:745/749

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

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

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

Статья посвящена исследованию художественного образа в декоративно-прикладном искусстве. Рассматривается понятие «художественный образ» в разных отраслях науки. Анализируются процессы системообразования как основы в визуализации образа. Проведенный анализ позволяет утверждать, что художественный образ формируется на основе отражения ценностей культуры, при этом совмещает в себе функциональность, рациональность и лаконичность. Визуальное решение художественного образа основывается на совокупности формообразующих средств (материала, фактуры, цвета и пр.). Использование орнамента и изображений приводит к усилению смысловой нагрузки художественного образа.

Ключевые слова: художественный образ, отражение, форма, ассоциации, декоративно-прикладное искусство.

SPECIFICITY OF ARTISTIC IMAGE IN THE WORKS OF DECORATIVE AND APPLIED ART

Olga Al. Belyaeva, Associate Professor, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: olabel@yandex.ru;

Yevgeny An. Zhivotov, Associate Professor, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: olabel@yandex.ru.

The article studies an artistic image in decorative and applied art. The authors consider the concept “artistic image” in different branches of science. In addition, the processes of system formation as the basis of image visualization is analyzed. The analysis conducted can prove that an artistic image is formed on the basis of reflection of cultural values, while combining functionality, rationality and conciseness. The visual solution of an artistic image is based on a set of forming means (material, texture, color, etc.). Using ornament and images leads to an increase in the semantic load of an artistic image.

Keywords: artistic image, reflection, form, associations, decorative and applied art.

В современном обществе декоративно-прикладное искусство является одним из динамично развивающихся направлений профессиональной деятельности в области изобразительного искусства. Не подлежит сомнению тот факт, что целью творческого процесса является не только создание произведения, а в первую очередь формирование художественного образа, выражающего идейное содержание произведения.

Поэтому представляется актуальным и дискуссионным вопрос определения понятия художественного образа в изобразительном искусстве. Вместе с тем научные подходы исследования художественного образа как концепта воплощения значимых идей в искусстве позволяют рассмотреть специфику художественного образа в декоративно-прикладном искусстве.

Актуальность данного исследования была обозначена в научных трудах Н. А. Бердяева, В. И. Иванова, П. А. Флоренского и др.

Итак, основная цель исследования состоит в определении содержания понятия «художественный образ» в декоративно-прикладном искусстве. Процесс создания художественного образа неизбежно приводит к определенным методологическим сложностям, поскольку при исследо-

вании его специфики однозначно провести границу между научными направлениями невозможно по причине разноплановости исследуемого объекта. Обращая внимание на вопрос формообразования художественного образа, можно рассматривать его с искусствоведческой точки зрения, вопросы формотворчества можно исследовать с философской точки зрения. Приобщенность исследуемого объекта ко многим сферам бытия в контексте культуры дает нам право изучать его в культурологическом аспекте.

В научных изданиях понятие «художественный образ» трактуется с разных позиций: «форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путем создания эстетически воздействующих объектов» [5, с. 531]; способ освоения действительности человеком [4, с. 119]; выражение идеи [6, с. 330]; идеальная форма перцепции явлений или предметов окружающего мира с точки зрения автора. Согласно Гегелю, образ дает возможность человеку увидеть предмет с чувственной стороны, где художественный образ представляется результатом творческого процесса, прошедшего процесс очищения от всего лишнего [2, с. 57]. В гносеологическом аспекте понятие «художественный образ» представляется вымыслом, а с точки зрения эстетики – это организм, который строится не на случайности, а на единстве и осмысленности всех частей, подчиненных общей идее.

Приведенные определения понятия «художественный образ» показывают, что исследуемый объект имеет широкую сферу и разноплановую область толкования. Все исследователи фиксируют то, что художественный образ – один из главных терминов в изобразительном искусстве, вне которого оно не может существовать. Формирование художественного образа представляется процессом развития мысли, в ходе которого возникают новые вариации миропонимания, позволяющие автору фиксировать особо значимые моменты жизни. Образ проецируется в сознании автора, затем субъективные знания воплощаются в материале [7, с. 184]. В изобразительном искусстве выражение идеи происходит исключительно посредством визуализации образов, а это говорит о наличии базового материала, на основе которого происходит создание формы материального объекта (предмета).

Законы и особенности изобразительного языка, функции и материал обуславливают форму, способную максимально передать содержание и воплотить в жизнь замысел автора. Через воплощение образа в материале автор обращается к адресату, не только воспроизводя в форме предмет-

ность, но и проецируя субъективную реальность в предметном мире. Содержание в данном случае как ценностный ориентир не аморфно, а имеет определенную форму, «содержится в самом содержании, и представляет собой нечто внешнее ему», поэтому может быть познаваемым лишь в визуализированной форме [1, с. 298–299]. Искусство является частью познавательной и коммуникативной системы человечества, объекты которой имеют не только объективное значение истины, но и личностное отношение к объекту.

Приведем пример, подтверждающий это утверждение: берестяные туеса в разные исторические периоды использовались как сосуды для хранения продуктов питания. Форма и орнаментация туесов отличалась обобщенностью, подчиняясь утилитарному назначению, в современном же обществе они постепенно утрачивают утилитарность, превращаясь в художественное произведение, что приводит к изменению пропорций и декора. Трансформация традиционной формы является прямым следствием изменения функциональных приоритетов, что приводит к поиску новых воплощений в традиционных формах. Основой художественного творчества становится стремление создать гармоничную форму. Трансформация формы, орнамента, сочетание цвета материала и внесение в структуру красок являются выражением идеи в чувственной форме.

Таким образом, одной из особенностей художественного образа в декоративно-прикладном искусстве является не только его роль в жизненной практике, но и эстетические функции. Форма – это материализованная потребность человека, выступающая как оболочка предмета, с одной стороны, а с другой – как потребность и целесообразность материала, из которого она создается. Вещи, относящиеся к повседневной культуре, обладают, во-первых, материальной формой (сформированной на практической и утилитарной функциях), во-вторых – идеальной (воспроизводящей те или иные коннотации).

Также нужно отметить роль материала в раскрытии специфики художественного образа, который через художественный язык любого вида декоративно-прикладного искусства влияет на форму и содержание произведения. Материал – это физическая основа художественного формообразования, его язык, с помощью которого создается предметность произведения. Например, древесина – универсальный материал, обладающий разнообразными свойствами. При создании предметов из дерева использовали корни, ветви, кору, бересту и луб. Таким образом, материал тесно связан с системой изобразительно-выразительных средств, свойственных

определенному виду искусства, его художественным языком. Материал выдвигает свои требования к формированию и воплощению художественного образа в произведении, что связано в большей степени с изобразительно-выразительными средствами, свойственными каждому из видов декоративно-прикладного искусства, и к ним можно отнести: объем, фактуру, текстуру, пластику, цвет и т. д.

Еще одна немаловажная особенность художественного образа, которую следует отметить, – это применение орнаментальных и декоративных изображений в реализации образа в материале. Зарождение орнамента относится к наиболее древним знаковым системам человечества. Нанесение орнамента делает предмет предельно выразительным и осмысленным, становясь семантическим «узлом», генерирующим новые значения, наполняя или дополняя смыслом образ. К примеру, орнаментальные и декоративные изображения на традиционных полотенцах могли активизировать или усилить информационное поле религиозного, социокультурного, коммуникативного, эстетического и другого характера. Одна из причин широкого использования орнаментированных полотенцев в бытовой и обрядовой культуре – наделение их высоким семантическим статусом. К наиболее древним мотивам, используемым в декоре полотенца, принято считать геометрический орнамент (треугольники, ромбы и производные: ромбы с крючками, гребенчатые ромбы, ромбо-точечный узор, косой крест и др.). Н. С. Грибанова так описывает композицию вышивки полотенца бухтарминских крестьян Солонешенского района, с. Сибирячиха: композиция организована в прямолинейный бордюр с ритмическим чередованием широких и узких окаймляющих полос из знаков. Принцип построения орнаментальной композиции основывается на ритмическом повторении и чередовании элементов посредством раппорта, сетки и т. д. Прослеживается преобладание одной центральной фигуры с группирующимися вокруг нее дополнениями и подкаемками [3, с. 162]. В качестве мотивов также использовались антропоморфные, зооморфные, растительные образы. К примеру, орнаментация полотенца из Усть-Калманского района, с. Усть-Калманка: трехчастная композиция, в центральной части куст, вокруг него пара противостоящих птиц. Композицию дополняет бордюр с ритмическим чередованием розеток [3, с. 166].

Композиция представляет собой иерархическую структуру, которая, благодаря отношению между всеми элементами, составляющими ее и несущими частичное значение, выражает общий смысл. Можно сказать, что средства и способы образного постижения действительности оказываются

оправданными, если они помогают не только запечатлеть определенные моменты, но и сделать образ эстетически выразительным. Более того, визуализация обусловлена намерением автора с максимальной экспрессией воплотить идею как образ тех или иных явлений действительности в ритуальной, культурно-заместительной практике.

Основным из формообразующих элементов художественного образа является цвет, что в большей степени взаимосвязано с характером традиционного искусства. В народном творчестве с помощью цвета усиливали семантическую нагрузку визуальной формы вещи. Использование орнамента и изображений в декоре предмета подразумевает формирование общей идеи взаимоотношений орнамента и вещи на символически-смысловом визуальном уровне.

Обобщая вышесказанное, можно утверждать, что художественный образ является ядром творческого процесса, отражающего духовный опыт и ценностные ориентиры. Ведущую роль в формировании образа играет познание, раскрывающее в чувственной форме существенные черты объекта или идеи. Это обусловлено тем, что именно содержание определяет форму, в то время как художественная форма представляется опытом. Визуализация художественного образа осуществляется в процессе лаконичного синтеза смысловых и формообразующих (материала, фактуры, текстуры, цвета и пр.) средств. Сложение всех частей и их взаимосвязь образуются в гармоничное целое художественного образа.

Следует подчеркнуть и тот факт, что по мере исторического развития в декоративно-прикладном искусстве прослеживается тенденция к обобщенности структуры художественного языка, что проявляется как в трансформации формы, отвечающей задачам традиционного декоративно-прикладного искусства, так и в визуализации знаковых форм.

Литература

1. Гегель Г. В. Энциклопедия философских наук. – М.: Мысль, 1975. – Т. 1: Наука логики. – 452 с.
2. Гегель Г. В. Эстетика: в 4 т. – М.: Наука, 2008. – Т. 1. – 553 с.
3. Грибанова Н. С. Полотенце в культуре русского сельского населения Алтая в конце XIX – начале XXI века: монография. – Барнаул: АлтГПА, 2013. – 256 с.: ил.
4. Лисаковский И. Н. Художественная культура. Понятия. Значения: словарь-справочник. – М.: Изд-во РАГС, 2002. – 240 с.

5. Хорунженко К. М. Культурология: энциклопедический словарь. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. – 640 с.
6. Чернецова Е. Н. Искусство: словарь-справочник. – М.: Библиотека, 2002. – 576 с.
7. Ясперс К. Язык // Философия языка и семиотика. – Иваново: ИВГУ, 1995. – С. 184–203.

References

1. Hegel' G. V. Entsiklopediya filosofskikh nauk. – М.: Mysl', 1975. – Т. 1: Nauka logiki. – 452 s.
2. Hegel' G. V. Estetika: v 4 t. – М.: Nauka, 2008. – Т. 1. – 553 s.
3. Gribova N. S. Polotentsy v kul'ture russkogo sel'skogo naseleniya Altaya v kontse XIX – nachale XXI veka: monografiya. – Barnaul: AltGPA, 2013. – 256 s.: il.
4. Lisakovskiy I. N. Khudozhestvennaya kul'tura. Ponyatiya. Znacheniya: slovar'-spravochnik. – М.: Izd-vo RAGS, 2002. – 240 s.
5. Khorunzhenko K. M. Kul'turologiya: entsiklopedicheskiy slovar'. – Rostov-na-Donu: Feniks, 1997. – 640 s.
6. Chernetsova E. N. Iskustvo: slovar'-spravochnik. – М.: Biblioteka, 2002. – 576 s.
7. Yaspers K. Yazyk // Filosofiya yazyka i semiotika. – Ivanovo: IVGU, 1995. – S. 184–203.

К статье **Т. В. Фроловой**
**«Место социокультурного проектирования
в сфере регионального искусства в системе среднего
специального образования (на материале деятельности
Кемеровского областного художественного колледжа)»**



Рисунок 1. Проект «Всегда вместе»



Рисунок 2. Проект «Разговор с автором». Творческая встреча с Н. Вагиным



Рисунок 3. Фестиваль «Керамика – это модно»



Рисунок 4. Часть керамического панно общежития художественного колледжа, рук. Е. Н. Балаганская

К статье **В. Н. Коробейникова**
«Особенности творчества кемеровского скульптора Валерия Трески»



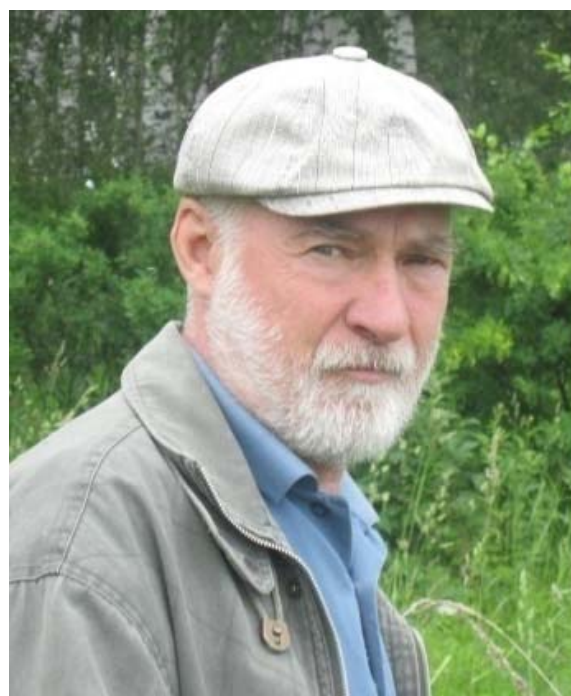
*Рисунок 1. Кербель Л.
Памятник В. И. Ленину, 1970 г.*



*Рисунок 2. Баранов Г. Н.
Памятник Михайле Волкову*



*Рисунок 3. Манизер М.
Памятник А. С. Пушкину*



*Рисунок 4. Скульптор
Треска В. В.*



*Рисунок 5. Треска В. В.
Время собирать камни, 2000 г.*



*Рисунок 6. Треска В. В.
Крик в завтрашний день, 1991 г.*



*Рисунок 7. Треска В. В.
Мать, 2011 г.*



*Рисунок 8. Треска В. В.
Дворняга, 2009 г.*

К статье В. А. Кайгородова
«Вне традиционного контекста: библейская тема и знаки
христианской культуры в светской живописи Кузбасса 1990-х»



*Рисунок 1. Казанцев А. А.
Русский бог II*



*Рисунок 2. Казанцев А. А.
Пророк*



*Рисунок 3. Казанцев А. А.
Прощеное воскресенье*



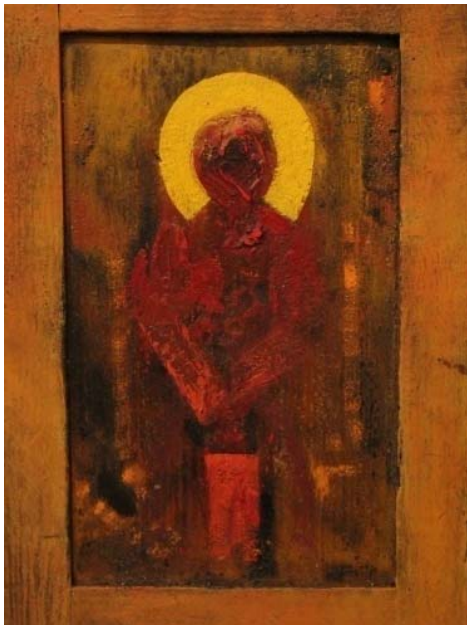
*Рисунок 4. Казанцев А. А.
Коза*



*Рисунок 5. Дрозд А. Н.
Положение во гроб*



*Рисунок 6. Филичев И. И.
Монастырская церковь*



*Рисунок 7. Карманов В. А.
Иконография*



*Рисунок 8. Карманов В. А.
Алтарь*

К статье Л. И. Балаганской
«Этюдность как характеристика творческого метода
(на материале творчества кемеровских художников)»



Рисунок 1. Бачинин Н. И. Весенний Кузбасс



Рисунок 2. Зевакин В. С. Перед грозой. Ивановка



Рисунок 3. Зевакин В. С. Околца



Рисунок 4. Зевакин В. С. Золотой снег

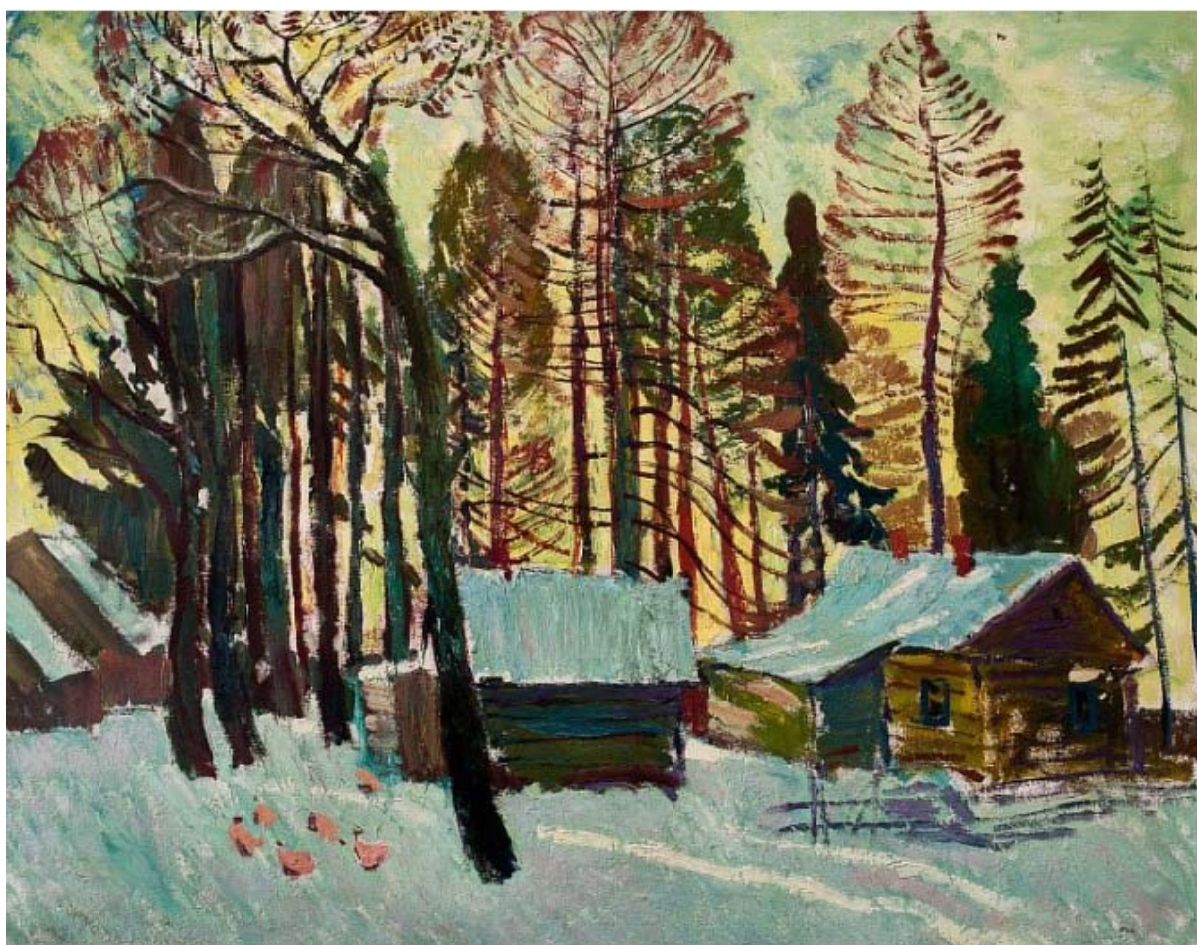


Рисунок 5. Зевакин В. С. Вечер

К статье Н. С. Поповой
«Особенности интерпретации жанра натюрморта
в искусстве Алтая 1980–1990-х годов (на материале творчества
М. Я. Будкеева и С. М. Погодаева)»



Рисунок 1. Будкеев М. Я. В мастерской



*Рисунок 2. Будкеев М. Я.
На пасеке*



*Рисунок 3. Будкеев М. Я.
Калина красная*

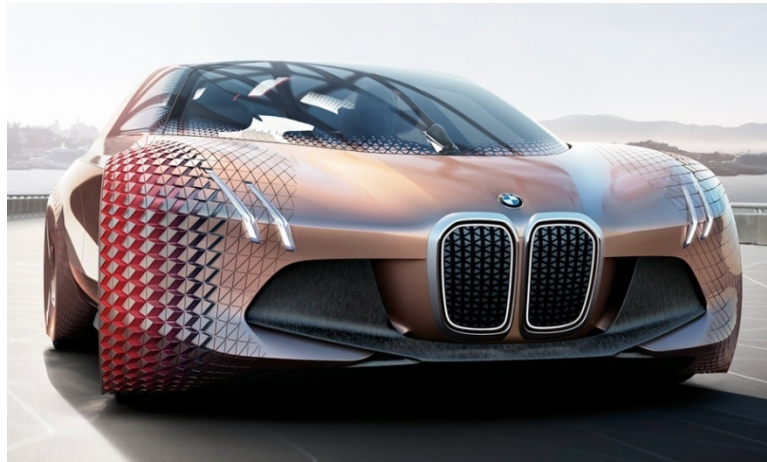


Рисунок 4. Погодаев С. М. Натюрморт с арбузом



Рисунок 5. Погодаев С. М. В саду

К статье А. Г. Алексева
«Эргономика и стиль в дизайне: способы решения противоречий»



*Рисунок 1. Автомобиль, созданный к столетию марки
BMW (BMW Vision 100)*



Рисунок 2. Фешн-дизайн



Рисунок 3. Дизайн архитектуры



Рисунок 4. Дизайн архитектуры

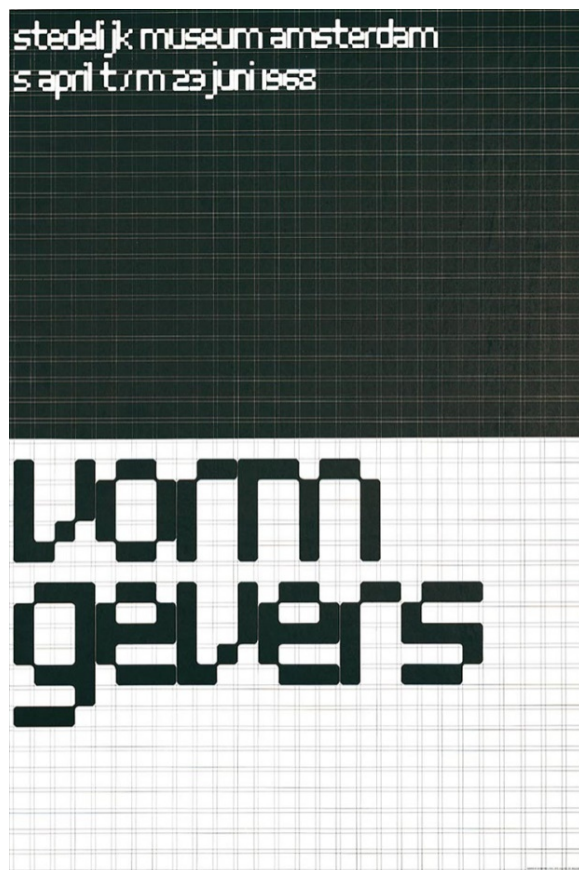


Рисунок 5. Плакат Вима Кроувела «Vormgevers», 1968



Рисунок 6. Плакат Бруно Монзуцци «Majakovskij», 1975

К статье Е. А. Носовой, С. Н. Кравченко
«Декор и образ в керамической форме ансамбля интерьерных ваз»

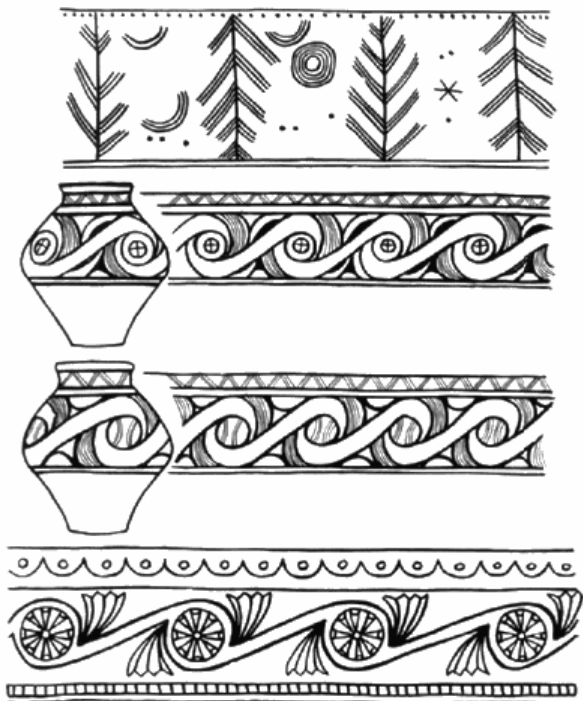


Рисунок 1. Орнамент на сосудах
Трипольско-Кукутенского культурного
комплекса 5400–2750 годов до н. э.

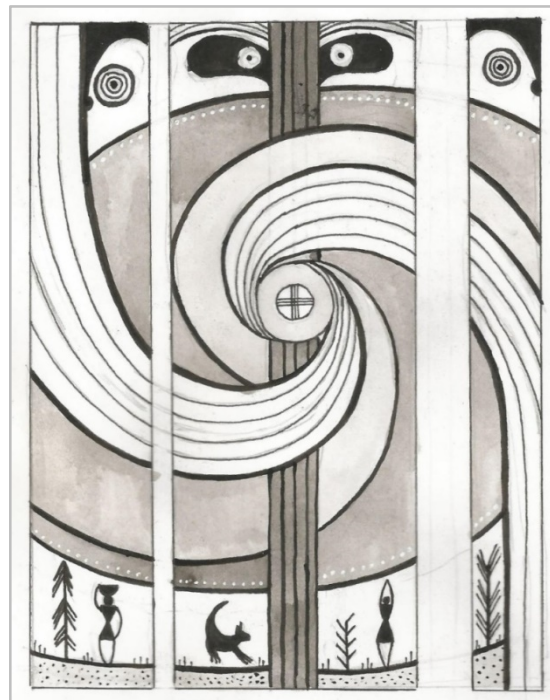


Рисунок 2. Тонально-пластическая
клазура.
Студенческая работа



Рисунок 3. Эскизы форм с тональным и цветографическим решением.
Студенческая работа



*Рисунок 4. Ансамбль интерьерных ваз на основе Трипольской культуры.
Визуализация проекта в интерьере*

К статье **В. В. Трески**
**«Медальерное искусство как средство
эстетического воспитания обучающихся»**



Рисунок 1

Рисунок 2



Рисунок 3



Рисунок 4



Рисунок 5



Рисунок 6



Рисунок 7

Раздел 4. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ И ФОТОГРАФИИ

УДК 7.067; 77.0

МОБИЛОГРАФИЯ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОММУНИКАЦИЯ

Гук Алексей Александрович, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: guk56mai@mail.ru

Мобилография – это относительно новое средство фиксации визуальных и аудиовизуальных форм действительности с помощью мобильного телефона, которое выполняет важные социокультурные и художественно-эстетические функции. Целью нашего исследования явилось их осмысление в плане информационной и художественной коммуникативности. Мобильная фотография и видео, понимаемые как единое целое, являются преимущественно сферами информационной коммуникативности, которые используют объектный тип визуальной речи. Особенность их коммуникативных возможностей состоит в практически одновременном процессе создания фото- и видеосообщений и их потребления зрительским сообществом, что приближает мобилографию к принципу симулантности. Множественную совокупность фото- и видеосообщений можно классифицировать, используя следующие критерии: первичность и вторичность означивания съемочного визуального материала, степень близости субъекта съемки к социальному окружению, характер проявления жизненных форм, ценность зафиксированного момента времени, география отснятого материала. Несмотря на доминирование информационно-коммуникативных сообщений в мобилографии, в ней возможно использование художественного типа визуальной речи, оперирующей преимущественно символической знаковостью. Основанием для этого выступает техническое несовершенство мобилографии как репрезентативного средства и уникальность творческой методологии. Последняя включает в себя неакцентированность авторского взгляда на предмет своего отображения, аскетизм в форме подачи визуального и аудиовизуального материала, преимущественное использование «ручных» способов съемки, «живой» контакт с персонажами, авторскую самоидентификацию. Главной сферой художественной самореализации посредством мобильного фото стано-

вится стрит-фотография. Основной формой художественной коммуникации, реализующейся с помощью мобильного видео, является такое его образование, как видеоролик.

Ключевые слова: мобилография, коммуникативность, объектный тип речи, художественный тип речи, классификация, творческая методология.

MOBILOGRAFIYA AS SOCIAL, CULTURAL AND ART COMMUNICATION

Alexey A. Guk, Doctor of Philosophy, Associate professor, Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: guk56mai@mail.ru

Mobilografiya is rather new method for fixing visual and audiovisual forms of reality by means of a mobile phone which implements important social, cultural and art – esthetic functions. The aim of the research is to prove the above mentioned facts according to information and art communicativeness. Mobile photo and video understood as a unit, are mainly spheres of information communicativeness which use object type of visual speech. The feature of their communicative opportunities consists in almost simultaneous process of creating photo and video messages and their consumption by spectator community that brings closer a mobilografiya to the principle of a simultannost. The multiple set of photo and video messages can be classified, using the following criteria: primacy and secondariness for meaning film-making visual material, proximity degree of shooting subject to a social environment, nature for processing of vital forms, value of recorded timepoint, and geography of the finished shooting material. Despite domination of information and communicative messages in a mobilografiya, it is possible to use art type of visual speech, operating with mainly symbolical significance. A technical imperfection of mobilografiya as representative means and uniqueness of creative methodology acts as the basis for this purpose. The last includes a lack of emphasis of the author's look to the subject of his image, asceticism in shape for supplying visual and audiovisual material, primary using "manual" ways of shooting, "live" contact with characters, the author's self-identification. The street photo becomes the main sphere of art self-realization by means of a mobile photo. The main form of art communication which is implemented by means of mobile video is video clip.

Keywords: mobilografiya, communicativeness, object type of speech, art type of speech, classification, creative methodology.

Жизнь современного человека неразрывно связана с использованием сотового телефона. Можно без преувеличения сказать, что сотовый телефон сегодня является главным средством социальной и культурной коммуникации, вокруг которого концентрируются все основные витальные акции. С телефоном, где бы ни находились, мы все время «на связи», благодаря невидимым нитям, соединяющим нас с ближним и дальним окружением. Передвигаясь в пространстве, мы постоянно находимся во взаимодействии не только друг с другом, но и с культурой, искусством в целом. Сотовый телефон дает возможность переписываться по электронной почте, читать и слушать как деловые, так и художественные тексты, развлекаться, играя в различные игры, наслаждаться музыкальными произведениями, слушать радио, смотреть телевидение, просто «блуждать» в сети Интернет и т. д. Это далеко не полный перечень тех социокультурных функций, которые выполняет чудо-изобретение последнего времени – сотовый или мобильный телефон.

Однако среди прочих богатых возможностей мобильного телефона есть такие, которые позволяют его владельцу превратиться из простого потребителя медийной продукции в ее создателя. Происходит данное преобразование благодаря возможности мобильного телефона осуществлять фото- и видеосъемку. С нашей точки зрения, между мобильной фотографией и мобильным видео есть достаточно много общих моментов, которые позволяют рассматривать их в контексте предложенной темы как единый коммуникативно-творческий феномен. Обобщающим термином для их обозначения служит понятие «мобилография». Мобилография – практически не изученное явление. В сети Интернет и некоторых журналах можно найти отдельные материалы описательного характера, посвященные функционированию мобилографии. Однако научных работ, отражающих состояние современной мобилографии, крайне мало. Наше исследование можно считать одной из первых попыток в этом направлении. Цель представленной работы состоит в осмыслении информационно-коммуникативных и художественно-коммуникативных возможностей мобильной фотографии и видео.

Мобилография в технологическом аспекте – это средство фиксации, записи визуальных и аудиовизуальных форм действительности с помощью мобильного телефона, который закрепляет их в виде экранных изображений статичного или динамичного характера. Общим признаком, детерминирующим специфику существования в культуре и обществе мобильной фото- и видеосъемки, является их *мобильность*. Это означает постоянную включенность субъекта съемки в жизненные процессы, тес-

ную связь с ними, готовность оперативно свидетельствовать о происходящем. Мобилограф (субъект съемки) при этом из пассивного созерцателя превращается в активного очевидца, составляющего свой «приговор» окружающей действительности. В этом динамичном процессе поражает тотальная «вооруженность» взгляда мобилографа, которая ничем его не напрягает, не обременяет и ни к чему не обязывает. Каждый мобилограф по-разному реализует культурно-творческие и коммуникативные возможности фото-, видеосъемки, заложенные в его телефоне. Это зависит от социально-психологической установки субъекта съемки, его культурной базы, профессионального мастерства в данной сфере. Однако в любом случае средством реализации его творческо-коммуникативных намерений становится использование одного из трех типов изобразительного языка, которые выделил в свое время наш исследователь В. Михалкович, анализируя семиотику кино и фотографии [2, с. 115–136]. Феноменальность каждого типа языка и, соответственно, типа визуальной речи отражает степень авторской активности творческого субъекта в процессе репрезентации реальной действительности. В. Михалкович обозначил следующие типы изобразительного языка (речи): *объектный, риторический, художественный*.

Естественно, что в мобилографии могут применяться все три типа изобразительного языка и продуцироваться фото- и видеосообщения различного характера. Однако, по нашему мнению, природе мобилографии наиболее органично соответствует *объектный* тип речи, формирующий своеобразные социокультурные и эстетические ниши своего существования. Объектный тип речи имеет свои специфические характеристики, которые применительно к мобилографии выражаются в следующих моментах. Сообщения объектного типа практически не содержат «следов» авторской интерпретации снимаемого объекта, активности применения в них, так называемых, изобразительно-выразительных средств, то есть — острых ракурсов, сверхкрупных планов, утрированного растяжения-сжатия съемочного пространства, осмысленных движений камеры и т. д. В такого рода изображениях превалирует денотативное начало, которое призвано обозначать в них общезначимое содержание через нейтральную репрезентацию конкретных объектов. На первый план при этом выходит изобразительная документальность жизненных форм, точность, неискаженность их визуальной формы. Ценностным признаком фото-, видео-изображения объектного типа становится его максимальное соответствие своему референту, идеальное сходство, подобие, которое получило название «фотореализм». Коннотативный или интерпретационный слой таких

сообщений практически не выражен, если не считать условностей экранного изображения, которые присущи ему по своей природе (двухмерность изображения, границы кадра, масштабное несоответствие и т. д.).

Основанием для нашего утверждения о мобилографии как преимущественно объектном типе изобразительной речи могут служить следующие факторы или причины.

Во-первых, этому способствует имеющаяся в распоряжении мобилографа съемочная техника и ее технологическая оснастка. Съемочная техника представляет собой автоматизированную систему, которая практически полностью устраняет субъекта съемки от участия в формировании визуально-пластических качеств экранного изображения. Эта техническая система не приспособлена для использования дополнительных съемочных приспособлений в виде линейки сменной оптики, мощной фотовспышки, многократного зума, набора светофильтров, штативного и осветительного оборудования и т. д. Иначе говоря, всего того, что может эстетизировать фотографию или видео, придать им авторскую выразительность.

Во-вторых, мотивационная составляющая деятельности мобилографа ориентирует его на получение визуального сообщения объективного типа. Его цель состоит не в репрезентации своего замысла, а в максимально объективном представлении съемочной реальности. Такой подход способствует точному отображению как самих съемочных объектов, так и обстоятельств, им сопутствующих, указывая тем самым на индексальную знаковость такого рода изображений. Нейтральная позиция съемочного субъекта и видимая объективность изображения стимулируют гносеологическое восприятие, активизируют исследовательский интерес у множественной зрительской аудитории.

В-третьих, мобилограф, как субъект демократичный, не владеет в достаточной степени профессиональной культурой. Он просто не знает и не умеет использовать те способы репрезентации, которые могут как-то иначе «подать» съемочный материал, трансформировать его визуально-пластические и пространственно-временные параметры. Поведенческая модель мобилографа повторяет ситуации жизненного восприятия действительности обычного человека – непосредственно-прямого, спонтанного, неупорядоченного, нецелестремленного к смысловому высказыванию.

В-четвертых, фото- и видеоизображения, продуцируемые мобилографом, представляют собой образы, текстуальность которых свернута, сокрыта, завуалирована. Сами по себе эти сообщения практически безмолвны, предметом рефлексии в них становится денотативная состав-

ляющая фото-, видеоизображения, а также его индексальные характеристики, актуализирующие уникальность процесса фиксации, которая подчеркивает особые условия существования, состояния объективной реальности. Соответственно, общезначимая информативность визуальных образов мобилографии выступает как ее главная ценность, обеспечивая нейтральную позицию субъекту фиксации.

Доминирование объектного типа речи в мобилографии приводит к тому, что она становится наиболее удобным, доступным средством социально-визуальной коммуникации людей глобального характера. Эту глобальность обеспечивают мобилографии ее включенность и неразрывная связь с сетевыми технологиями распространения информации и, прежде всего, Интернетом. Именно сочетание фиксации и трансляции фото-, видеоизображений придает мобилографии не только глобальность, но и коммуникативный динамизм, благодаря чему она обрела такое качество, как симультанность, которая доступна была ранее только радио и телевидению. Если в традиционной фотографии и традиционном видео между получением изображения и его потреблением аудиторией всегда существовал достаточно большой временной зазор, то в мобилографии он существенно сократился, уступив место почти симультанной трансляционности. Причем, социальная коммуникация посредством мобильных фото- и видеосообщений может происходить как на индивидуальном, так и на массовом уровне.

Информационно-коммуникативная функциональность мобилографии определяется потребностью общества и приводит к формированию в ее структуре обособленных социокультурных сфер. Так как форма фото- и видеосообщений объектного типа нейтральна, а содержание чрезвычайно многообразно, то попробуем классифицировать отдельные сферы мобилографии, опираясь на критерии, которые присущи жизненному материалу, попадающему в объектив камеры. С этой позиции в мобилографии можно выделить:

- по приоритетности означивания съемочного материала – сферу первичной и сферу вторичной мобилографии. Ко вторичной относятся фото- и видеосообщения словесно-текстового и живописно-графического характера, то есть это сфера репродукций. К первичной сфере относятся все изображения реальных жизненных объектов и явлений (человек, животные, природа и т. д.);

- по степени близости к социальному окружению – сферу частной (приватной) и сферу общественной мобилографии. Частная мобилография представлена съемками детей, домашних животных, родственников, се-

мейных праздников, торжеств и т. д. Общественная мобилография ориентирована на отображение социально значимых акций, известных личностей, художественно-культурных представлений и т. д.;

- по характеру проявления жизненных форм – сферу повседневной и событийно-знаковой мобилографии. Повседневная мобилография сосредоточена на фиксации обычного течения жизни, привычных действий и состояний. Событийно-знаковая мобилография отображает «пиковые», кульминационные проявления жизненного процесса, события личной и общественной значимости;

- по ценности зафиксированного момента времени – сферу обыденной и уникальной мобилографии. В обыденной мобилографии отсутствуют необычные проявления жизни, их цикличность в принципе типична. В уникальной мобилографии, наоборот, представлены неповторимые ситуации и состояния, как в природе, так и в обществе, которые свидетельствуют о невозвратности исторического времени;

- по географии отснятого материала – сферу местной и экзотико-туристической мобилографии. В орбиту местной мобилографии включается весь спектр жизни, так или иначе связанный с административно-территориальным округом. К сфере экзотико-туристической мобилографии можно отнести все то, что выходит за рамки этого округа, включая достопримечательности природы, городскую и сельскую архитектуру, иноземных людей, историко-культурные памятники и т. д.

Можно и дальше выделять различные виды информационно-коммуникативной мобилографии, использующей объектный тип речи, но ограничимся теми, которые были перечислены выше. Все эти разновидности пересекаются в определенных плоскостях, образуя целостность информационно-визуальных сообщений, которые постепенно приобретают все большую ценность по мере увеличения исторической перспективы.

Как это ни парадоксально, информационная коммуникативность мобилографии не является препятствием для возникновения и функционирования в ней художественного типа речи и, соответственно, художественной коммуникации, продуцирующей художественные фото- и видеотексты. Чтобы понять, что собой представляет художественная мобилография как обособленное явление, необходимо сначала определиться с художественностью фотографии в целом. Однако вопрос этот чрезвычайно сложный в теоретическом отношении и раскрыть его полноценно в рамках данной статьи не представляется возможным. Тем не менее, обозначим два основных подхода, концептуализирующих данную тему.

Художественность в фотографии и видео возможна на основе активной авторской переструктуризации имеющегося визуального материала. Переструктуризацию следует понимать широко. Это не только выявление, акцентирование, трансформация определенных визуальных характеристик снимаемых объектов, но и их искусственное моделирование посредством создания монтажных композиций с помощью сопоставления имеющихся реальных визуальных элементов (документальный метод) или через привнесение этих элементов в съемочное пространство (постановочный метод).

С другой стороны, данная художественность возможна при условии «погружения» фото-, видеоизображения в определенный контекст, что приводит к активизации его внешних связей, образованию новых смыслов, превращающих визуальный образ в авторский концепт.

Художественные фото- и видеотексты, использующие преимущественно символическую знаковость, несут в себе законспирированный смысл внешне вполне реалистичного изображения, пронизанного активными изобразительными связями как внутри, так и вне его структуры. Символические фото- и видеотексты – это знаки оформленные, особым образом организованные, что и делает их визуальными концептами и нарративами.

Мобилография, претендующая на статус художественного явления, обладает некими особыми качествами, позволяющими ей вполне органично встроиться в сферу экранного искусства. Во-первых, это технологическое несовершенство мобилографии, которое превращается при этом в ее достоинство. Изображение, полученное мобильной камерой, лишено резкостного акцента, в нем наличествуют, чаще всего, визуальные шумы, искажения цветопередачи, смазанные детали, т. д. По мнению теоретиков, «все однозначное, “законченное”, “до конца оформленное” в фотографии сообщает ей некоторую избыточность и часто придает (занижая уровень художественного) статус коммерческий...» [5]. От себя добавим, информационная избыточность фото-, видеоизображения придает ему не только статус коммерческий, но шире – делает его утилитарным, выводя тем самым за рамки искусства. С мнением теоретиков вполне согласны и практики, утверждая, что «именно нечеткость и размытость придают этому виду фотографии художественную уникальность» [4].

Во-вторых, это уникальность художественно-творческой методологии. Ее составляющие проявляются, с одной стороны, в обобщенности видения, неакцентированности взгляда на предмет своего отображения, который роднит в некоторой степени мобилографию с импрессионизмом. С другой стороны, мобилографии присущ аскетизм в форме подачи визу-

ального материала, отсутствие активно представленных изобразительно-выразительных средств. С третьей стороны, процесс фиксации строится преимущественно на съемке с рук, съемке «на ходу». Отсюда на фото- и видеоизображениях нередко присутствуют изобразительные «смазы», колебания камеры, придающие определенный динамизм видимому. С четвертой стороны, мобильная фото- и видеосъемка – это часто «живой» контакт с персонажами, даже если имеет место их организованность. Мобилограф не чужой для них и перед ними не нужно «играть роль» профессионального съемщика, что неизбежно придает характер репортажности творческому процессу. С пятой стороны, мобильная фото- и видеосъемка представляет собой акт самоидентификации. Мобилограф стремится во всем найти либо следы своего собственного присутствия на объекте, либо обозначить себя непосредственно в кадре (селфи) или за кадром в голосовом комментарии. Во всех случаях мобилография – это уникальный художественно-творческий жест, важнейшим критерием которого является его эмоциональность.

В художественной мобилографии также сложились свои творческие ниши, в которых ее возможности реализовались наиболее органично. Для мобильной фотографии такой нишей или сферой стала стрит-фотография. Ее исследователь А. Вершовский выделил несколько наиболее характерных признаков стрит-фотографии – гуманистичность, дегуманизированность, документальность, моментность, структурность, метафоричность, а также «откровенность, искренность, неприятие пафоса, нарочитости и фальши; умение подчиняться красоте момента; стремление к соединению несоединимых пластов реальности; преклонение перед случайностью; способность неожиданно переходить от отстраненной иронии к безграничному сопереживанию, и опять к насмешливой отстраненности; умение ничему не учить, и не судить своих персонажей» [1, с. 179].

Практически все, что перечислено выше, имеет прямое отношение к мобильной фотографии. Но, пожалуй, самыми главными для мобильной стрит-фотографии являются три ее качества: моментность, документальность и метафоричность. «Лови момент!» – вот лозунг поклонников этого направления [3]. Действительно, благодаря вездесущности субъектов мобильной фотографии, бесконечное многообразие уникальных проявлений жизни не может не попасть в объектив фотокамеры. Как уже было сказано выше, именно наличие гигантской армии мобилографов, находящихся в постоянной готовности к съемке, обеспечивает абсолютную реализацию этого уникального качества мобильной фотографии. В сочетании с документальностью и метафоричностью это обеспечивает неповторимый сплав художественной образности. Индексальная знаковость, проявляю-

щаяся в мобильной фотографии достаточно сильно, не позволяет фотоизображению оторваться далеко от реальности, а техническое несовершенство мобильной камеры при этом рождает как бы «несовершенные» визуальные образы символического звучания. Искусство мобильной стрит-фотографии занимает промежуточное положение между информационно-коммуникативной и художественно-постановочной фотографией, становясь его сердцевинной. И здесь уже не столь важны оперативно-коммуникативные возможности стрит-фотографии. Временной зазор между получением фотографического изображения и его зрительским потреблением в ней существенно возрастает. Это связано с необходимостью усилить, подчеркнуть фотографическую образность с помощью средств графической обработки изображения.

Что касается сферы мобильного видео, то, на наш взгляд, основной художественной формой в нем можно считать видеоролик. Это достаточно короткий во временном отношении жанр, имеющий несколько разновидностей. В этом пространстве существует музыкальный видеоклип, социальная реклама, видеопозия и др. Каждый видеоролик представляет собой маленькое экранное высказывание, в котором режиссерско-драматургическое видение получает свое воплощение в процессе незамысловатой и в то же время самодостаточной игры с аудиовизуальными образами. Так как видеоролик имеет небольшую временную протяженность, то производственно-творческие затраты на его создание относительно небольшие, что обеспечивается использованием технологии мобильного видео. Многие сцены в нем снимаются динамической камерой, «с рук», без штатива и других стабилизирующих устройств. Это дает необычайную свободу мобилографу в плане творческого самовыражения. Генерация звуковой ткани мобильного видеоролика не требует использования высококачественной звуковой записи непосредственно на местах съемочных локаций, а это также стимулирует применение творческо-технологических возможностей мобилографии. Обозначенные аргументы, с нашей точки зрения, свидетельствуют о теснейшей связи технологии мобильного видео с его основной художественной формой – видеороликом.

Таковы в общих чертах социокультурные сферы художественной мобилографии и их эстетическо-коммуникативные особенности. Резюмируя вышесказанное в данной статье, сформулируем основные итоги наших размышлений:

1. Мобильная фотография и видео, понимаемые как единое целое, являются преимущественно сферами информационной коммуникативности, которые используют объектный тип визуальной речи. Особенность их коммуникативных возможностей состоит в практически одновремен-

ном процессе создания фото- и видеосообщений и их потреблением зрительским сообществом, что приближает мобилографию к принципу симультанности. Множественную совокупность фото- и видеосообщений можно классифицировать, используя следующие критерии: первичность и вторичность означивания съемочного визуального материала, степень близости субъекта съемки к социальному окружению, характер проявления жизненных форм, ценность зафиксированного момента времени, география отснятого материала.

2. Несмотря на доминирование информационно-коммуникативных сообщений в мобилографии, в ней возможно использование художественного типа визуальной речи, оперирующей преимущественно символической знаковостью. Основанием для этого выступает техническое несовершенство мобилографии как репрезентативного средства и уникальность творческой методологии. Последняя включает в себя неакцентированность авторского взгляда на предмет своего отображения, аскетизм в форме подачи визуального и аудиовизуального материала, преимущественное использование «ручных» способов съемки, «живой» контакт с персонажами, авторскую самоидентификацию. Главной сферой художественной самореализации посредством мобильного фото становится стрит-фотография. Основной формой художественной коммуникации, реализующейся с помощью мобильного видео, является такое его образование, как видеоролик.

Литература

1. Вершовский А. Стрит-фотография: Открытие плоскости. – М.: Дабл вижн, 2012. – Кн. 1. – 204 с.
2. Михалкович В. И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. – М.: Наука, 1986. – 223 с.
3. Мобилография [Электронный ресурс] // Сайт о фотографии и фототехнике – fotoisland.ru. – Режим доступа: <http://www.fotoisland.ru/stati/mobilografiya.html> (дата обращения: 14.05.2018).
4. Мобилография. Твоя часть жизни [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.foto-video.ru/tech/review/32675> (дата обращения: 21.05.2018).
5. Шугайло И. В. Фотография как техника «заботы о себе» [Электронный ресурс] // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2009. – № 3. – Т. 2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/fotografiya-kak-tehnika-zaboty-o-sebe> (дата обращения: 09.04.2018).

References

1. Vershovskiy A. Strit-fotografiya: Otkrytie ploskosti. – M.: Dabl vizhn, 2012. – Kn. 1. – 204 s.
2. Mikhalkovich V. I. Izobrazitel'nyy yazyk sredstv massovoy kommunikatsii. – M.: Nauka, 1986. – 223 s.
3. Mobilografiya [Elektronnyy resurs] // Sayt o fotografii i fototekhnike – fotoisland.ru. – Rezhim dostupa: <http://www.fotoisland.ru/stati/mobilografiya.html> (data obrashcheniya: 14.05.2018).
4. Mobilografiya. Tvoya chast' zhizni [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.foto-video.ru/tech/review/32675> (data obrashcheniya: 21.05.2018).
5. Shugaylo I. V. Fotografiya kak tekhnika «zaboty o sebe» [Elektronnyy resurs] // Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina. – 2009. – № 3. – Т. 2. – Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/fotografiya-kak-tehnika-zaboty-o-sebe> (data obrashcheniya: 09.04.2018).

УДК 778.81+374.7

РОЛЬ ФЕСТИВАЛЯ «ДУША РОССИИ» В ФОРМИРОВАНИИ ПРЕЕМСТВЕННЫХ И НОВЫХ ЦЕННОСТЕЙ В ТЕМАТИКЕ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ВИДЕОТВОРЧЕСТВА В ПОСТПЕРЕСТРОЕЧНЫЙ ПЕРИОД

Хилько Николай Федорович, доктор педагогических наук, доцент, Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского; старший научный сотрудник, Сибирский филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева (г. Омск, РФ). E-mail: fedorovich59@mail.ru

Генова Нина Михайловна, доктор культурологии, доцент, Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: ninagenova@mail.ru

Актуальность статьи обусловлена важным культурно-формирующим значением фестиваля «Душа России» и его влиянием на видеотворчество в современной культурной среде Омского Прииртышья. Цель работы: проанализировать сущность влияния фестиваля на развитие современного любительского видеотворчества. Материалом статьи послужил многолетний опыт деятельности различных творческих объединений ви-

деотворчества и любительских кинофестивалей Омского Прииртышья. При этом использовались методы сравнительного и аксиологического анализа. В результате выявлены: функции фестиваля, направления развития фотовидеотворчества, тенденции их современного развития, преемственные инновации в деятельности фото- и видеостудий, соотношение традиций и инноваций по названиям видеороликов; соотношение традиционных, преемственных и инновационных ценностей в тематике произведений видеотворчества. Авторы утверждают следующее: под влиянием фестиваля «Душа России» в любительском видеотворчестве сформировалось две группы преемственных ценностей: просвещенность и природно-экологическая ценность; вместе с тем, сформировалась иная преемственность между традиционными и новыми ценностями; появились совершенно новые ценности: созидательная, этнокультурная, валеологическая и сакральная, которые несут в себе важный гуманистический и общечеловеческий смысл.

Ключевые слова: функции фестивального движения, любительское фото-, видеотворчество, направления развития фото-, видеотворчества, традиционная и инновационная тематика видеофильмов, преемственные и новые ценности.

THE ROLE OF “SOUL OF RUSSIA” FESTIVAL IN FORMING SUCCESSIVE AND NEW VALUES IN SCOPE OF AMATEUR VIDEO CREATIVITY DURING THE POST-PERESTROIKA PERIOD

Nikolay F. Hilko, Doctor of Pedagogical sciences, Associate professor, F.M. Dostoyevsky Omsk State University; senior researcher, Siberian branch D.S. Likhachev Russian research institute of cultural and natural heritage of (Omsk, Russian Federation). E-mail: fedorovich59@mail.ru

Nina M. Genova, Doctor of cultural science, Associate professor, F.M. Dostoyevsky Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: ninagenova@mail.ru

The article considers the issues of forming important cultural value of “Soul of Russia” festival and its influence on video creativity in modern cultural environment of Omsk Priirtyshje. The aim of the article is to analyse influence essence of the festival on developing modern amateur video creativity. The long-term experience of different video creative associations’ activity and amateur film festivals of Omsk Priirtyshje has served as material of the article. At the same time, the authors use the methods of comparative and axiological analysis. As a result the authors reveal the following functions of the festival: the direction for developing photo and video creativity; the tendency of their

modern development; successive innovations in photo and video studios activity; the ratio of traditions and innovations according to the names of videos; the ratio of traditional, successive and innovative values in the work subject of video creativity. Thus, the authors prove the following statements: “Soul of Russia” festival influences the creation of two successive value groups in amateur video creativity such as culture and natural and ecological value; at the same time, other continuity between already successive and new values was created; there were absolutely new values such as creative, ethnocultural, valeological and sacral which include important humanistic and universal sense.

Keywords: functions of festival movement, amateur photo and video creativity, directions of development of photo and video creativity, traditional and innovative subject of videos, successive and new values.

Фестиваль «Душа России» (1992–1998 годы) является уникальным творческим явлением Омского региона в культурном пространстве России. Идея этого творческого проекта принадлежит нашему соотечественнику, певцу и общественному деятелю Александру Васильевичу Шахматову [11].

В Омске проведение фестиваля было поддержано местными органами власти, культурным центром сибирского казачества, учреждениями культуры г. Омска и области. Фестиваль «Душа России» возник на гребне подъема русского национального самосознания после распада СССР и выполнил свои задачи: содействие стабилизации общества в ходе его постперестроечного развития, подъем самосознания нации через творчество, основанное на возвращении к отечественным культурным истокам и традициям [5, с. 331].

Первый фестиваль, открывшийся 1 ноября 1992 года, стал великолепным праздником. Посвященный 600-летию Сергия Радонежского, фестиваль создал атмосферу особого фестивального братства и гражданского согласия.

Организаторам последующих фестивалей удалось перевести данный проект в межнациональную, полиэтническую плоскость, сохранив общую духовно-творческую атмосферу. Изначально фестиваль имел статус всероссийского, однако с 1999 года утвердился как областной. С учетом пожеланий участников фестиваля и жителей Омской области, было принято решение проводить подобные культурные акции в Омском Прииртышье каждые два года. Каждый фестиваль русской культуры «Душа России» самобытен и имеет свою направленность. Второй фестиваль (1994 год) был посвящен 775-летию со дня рождения Александра Невского, третий (1996–1998 годы) 175-летию Ф. М. Достоевского

и 280-летию г. Омска. Девятый фестиваль (2008–2010 годы) – 65-летию Победы в Великой Отечественной войне и прошел под девизом «Созидание и творчество – на благо Омского Прииртышья, во имя процветания Отечества!» [2].

Большие надежды организаторы фестиваля возлагали на усиление значимости этнокультурных и духовных ценностей в жизни горожан. Об этом говорилось в преддверии мероприятия: «Если фестиваль даст всходы любви к своему Отечеству, желание творить на ниве русской культуры и ценить свое родное, значит, труд и волнение его организаторов не напрасны» [1, с. 4]. В этом высказывании, как и в самом фестивале, имманентно содержится совокупность патриотических, сакральных, этнокультурных, созидательных и духовно-нравственных ценностных оснований фестиваля, которые, как мы увидим дальше, нашли большое отражение в кинофестивальном движении Омского Прииртышья в дальнейшем.

Благодаря фестивалю «Душа России» в Омске и области начали возобновляться старинные ремесла, создаваться школы народных умельцев, возрос интерес к фольклору. Праздники русской культуры дополняются декадами и праздниками национальных культур других народов, проживающих на сибирской земле [9]. Программа каждого фестиваля обширна и насыщена различными жанрами профессионального и самодеятельного творчества. В ее основе три составляющих: отечественная классика, духовная музыка и народное искусство [10].

В соответствии с этим проект «Душа России» включает в себя несколько фестивалей и конкурсов. Имя фестиваля стало своеобразной эмблемой, визитной карточкой культурной жизни Омской области. За годы своего существования фестиваль стал неотъемлемой частью культурного пространства региона, мощным стимулом развития народного творчества, символом возрождения духовности, воспитания патриотизма и уважения к народным традициям [3].

В соответствии с распоряжением Правительства РФ фестиваль «Душа России» включен в план основных мероприятий, связанных с подготовкой и проведением празднования 300-летия основания г. Омска. В 2015–2016 годах планировалось его проведение в формате всероссийского фестиваля.

Функциональный анализ роли фестиваля «Душа России» на развитие региональных инициатив в сфере фото- и видеотворчества показал наличие четырёх функций: социально-психологической, этнохудожественной, стимулирующей и пропагандирующей, которые проявились в фото-, видеотворчестве в следующих направлениях развития (см. табл. 1).

**Функции фестиваля «Душа России» и направления
развития фото-, видеотворчества**

№	Функции фестиваля	Направления развития фотовидеотворчества
1.	Социально-психологическая	Создание духовно-творческой атмосферы в среде фото-, видеолюбителей
2.	Этнохудожественная	Включение произведений фото-, видеотворчества в программу фестиваля
3.	Стимулирующая	Стимулирование народного творчества в сфере фото- и киноискусства
4.	Пропагандирующая	Пропаганда традиционной культуры россиян через кино- и фотопроекты

Отечественное фото- и кинолюбительское студийное, клубное и фестивальное движение XX века, в котором участвовали «продвинутые» фото- и кинолюбители, в 90-е годы распалось, *лишившись государственной и профсоюзной поддержки*, а фото- и кинолюбители вынуждены были заниматься коммерческой деятельностью, снимая юбилеи, праздники по заказу. Во второй половине 90-х годов появились негосударственные коммерческие фото- и киношколы, курсы, институты, академии (например, Академия фотографии, Москва, 1997 год). Они повышали фотографическую культуру и помогали определиться в плане приложения творческих сил [4].

При этом развитию кино-, фотолубительства были свойственны следующие современные тенденции:

1. Преимущественное сочетание двух технологий в занятиях фото- и видеотворчеством. Например, фотовидеостудия «Артхаус» Омской областной станции юных техников (рук. А. Москаленко);

2. Организация творческих объединений и студий фото-, видеотворчества при непрофильных учреждениях (библиотеках, центрах, музеях, в школах, реабилитационных центрах и т. д.). Например, тарские видеолубители победили в конкурсе буктрейлеров «Чтение вдохновляет» [6]. При Куликовской сельской библиотеке Калачинского района Омской области существует творческое объединение «Клик», члены которого сняли буктрейлер по повести А. Куприна «Олеся», который стал участником областного фестиваля буктрейлеров «Чтение вдохновляет!» [8];

3. Смена очных форм обучения на дистанционные и интернет-обучение;

4. Возрождение фестивального движения за счет внестудийных участников, так называемых доместифицированных («домашних» и семейных), любителей;

5. Появление многих новых форм видеопрезентаций и видеопоздравлений, приуроченных к различным культурным мероприятиям;

6. Появление новых множественных форм поддержки со стороны Фондов культуры, творческих союзов, общественных организаций, социального предпринимательства, спонсоров, некоммерческого партнёрства и т. д.

Какие же традиции за время фестиваля сохранились и сформировались в сфере фото-, видеотворчества? Ответ на это вопрос дают преемственные формы работы в деятельности фото- и видеостудий в период проведения данного фестиваля:

1. Работа традиционных фото- и видеостудий;

2. Фото- и видеопроекты в поддержку русской культуры и народных традиций. Проведение костюмированных фотосессий;

3. Проведение местных фотоконкурсов к Дням районного и общероссийского календаря;

4. Проведение областных конкурсов фотолюбителей;

5. Экспонирование коллекций старинной фототехники в районных и городских музеях;

6. Участие и проведение интерактивных выставок с аудиовизуальным материалом от инициативных групп любителей;

7. Участие в конкурсах буктрейлеров;

8. Создание наборов фотооткрыток видов городов, любительских фотопроизведений на инициативной основе;

9. Оформление творческих инициатив в культурные проекты областного и межрегионального масштаба;

10. Приоритетная съемка документальных видеофильмов и исторических фильмов-реконструкций;

11. Проведение конкурсов рисунков, с целью их мультипликации, и создание на их основе детских мультфильмов.

Далее рассмотрим, как соотносятся традиции и инновации в тематике фильмов и фотографий на областных и межрегиональных фестивалях и конкурсах. Ответ на это вопрос могут дать данные о тематике произведений видеотворчества, представленных на конкурс «Моя Родина – Сибирь» в г. Тюкалинске в 2016 году. Их оценка была представлена в баллах по 26-балльной системе членом жюри Н. Ф. Хилько (см. табл. 2).

**Соотношение традиций и инноваций
по названиям видеороликов, представленных на конкурс
«Моя Родина – Сибирь» в г. Тюкалинске в 2016 году**

№	Традиционная тематика	Баллы	Инновационная тематика	Баллы
1.	Красота природы родного края: фильм «Первоцвет»	18	«Он-лайн: школа кинограмотности»	12
2.	Народное творчество: «Путь к успеху»	18	След в истории малой Родины, родного края и страны: «Память жива»	15
3.	Моя малая родина: «Сказ о граде Тарском», «С чего начинается Родина», «Мы лучше города не знаем», «На краю Ойкумены» (Хабаровск), «По родному поселку» (Кормиловка), «Вся моя жизнь – здесь» (Большие Уки)	20/24/ 17/20/ 18/23	Видеореконструкция истории: «Девять минут в богатырской заставе» (г. Колывань Новосибирской обл.), «Колывань ремесленная»	22/22
4.	Видеопутешествие: «От Иртыша до Оби» (г. Куйбышев Новосибирской обл.)	23	Путь к храму, видеопроповеди, восстановление храмов: «Необычный священник» (г. Канск, Красноярского края); «Живущая в вечностях» (Новотроицкое Омского района), «Каракалинский бор»	23/24/ 20
5.	Мир природы и животных: «Большереченский зоопарк»	24	Экологическая тематика: Фильм о бездомных животных; экологическая сказка	24/13
6.	Народные праздники и обряды – «Масленица», «Детский фестиваль национальных культур», «Крещенская ночь»	26/22	Память сердца: заброшенные деревни – «Моя родина – Буслы»	26
7.	Тема Великой Отечественной войны: «Битва за Москву»; «Сильные и слабые» (о жизни женщин в годы Великой Отечественной войны)	18	Пропаганда литературного краеведения: «Омские писатели для детей»	21

№	Традиционная тематика	Баллы	Инновационная тематика	Баллы
8.	Освоение космоса: «Как люди стали летать»	13	Рассказ о супергерое: «Расскажем о герое»	18
9.	Фильмы о дружбе: «Настоящие друзья»	17	Нет преемственной темы	
10.	Нравоучения и кинопритчи: «Правила поведения для воспитанных детей»	19	Нет преемственной темы	
11.	Детские шалости и развлечения, детский отдых: «Приключения в каникулы», «Кино о лете в Исилькульском детском оздоровительном лагере»	23	Нет преемственной темы	
12.	Жизнь семьи: «Путь к успеху моей мамы», «Мое семейное счастье»	24/18	Нет преемственной темы	

Как видно из таблицы 2, остаются *традиционно востребуемыми*, хотя и с небольшими баллами, среди современных видеолюбителей темы: Великой Отечественной войны (18), освоения космоса (13), нравоучений и кинопритчи (19). Более высокую оценку получили традиционные темы детских шалостей и развлечений (23) и жизни семьи (18, 24). Больше всего фильмов было на тему о малой Родине, которая остается самой востребуемой и актуальной в малых городах и райцентрах: «Моя малая родина»: «Сказ о граде Тарском», «С чего начинается Родина», «Мы лучше города не знаем», «На краю Ойкумены» (Хабаровск), «По родному поселку» (Кормиловка), «Вся моя жизнь – здесь» (Большие Уки) (17–24 балла). Нужно сказать, что фильмы о малой Родине перекликаются с профессиональными лентами, например, с кинофильмом о Таре, снятом в 1994 году Омским отделением Западно-Сибирской студии телевидения (реж.: Г. Гвоздарев, В. Рубаха) к 400-летнему юбилею города [7].

При этом в тематике произведений фото-, видеолюбителей преобладают три ряда традиционных и инновационных тем по 6 в каждой, между которыми прослеживаются черты *преемственности* с возрастающей оценкой: от природы и мира животных – к их экологии (18/24), от гражданско-патриотических сюжетов – к видеореконструкции (20/22), от видеопутешествий – к заброшенным местам России (23/26).

Интересны и инновационные подходы к отражению в видеороликах современной жизни, например, видеореконструкции: «Девять минут в бо-

гатырской заставе» (г. Колывань Новосибирской обл.), «Колывань ремесленная» (по 22 балла). Злободневной остается возрожденческая тематика по отношению к вере и религии: «Путь к храму», видеопроповеди, тема восстановления храмов: «Необычный священник» (г. Канск, Красноярского края); «Живущая в вечностях» (Новотроицкое Омского района), «Каракалинский бор». Чувствуется обновление и расширение экологической тематики: от традиционно бережного отношения к природе и животным к проявлению интереса видеолюбителей к заброшенным местам и деревьям, бездомным животным (24, 13). Появляются и блоки совершенно инновационных тем: по медиаобразованию – «Он-лайн: школа кинограмотности» (12) и «Путь к храму» (23), появление которых объясняется как бы веянием времени. Появляется новая тема по пропаганде литературного краеведения: «Омские писатели для детей» (21). Вместе с тем не перестает быть популярной тема экстремальных героев и ситуаций, в частности, рассказ о супергерое: «Расскажем о герое» (18).

Итак, мы имеем среди видеолюбителей традиционно востребуемые, преемственные и инновационные темы, которые отражают в себе формирующийся ряд из 15 ценностей: 1. Эстетические ценности, 2. Образованность, 3. Просвещенность, 4. Природно-экологические, 5. Духовно-экологические, 6. Сакральные, 7. Гражданско-патриотические, 8. Военно-патриотические, 9. Созидательные, 10. Духовно-нравственные, 11. Семейные, 12. Этнокультурные, 13. Духовно-религиозные, 14. Мемориальные, 15. Валеологические. Данный ряд может быть разделен на три группы: 1. Традиционно сохраняющиеся ценности, 2. Видоизмененные преемственные и 3. Совершенно новые ценности, привнесенные новым временем и новым поколением видеолюбителей через свое творчество.

Таблица 3

Соотношение традиционных, преемственных и инновационных ценностей в тематике произведений фото-, видеотворчества

№	Традиционные ценности	Преемственные ценности	Новые ценности
1.	Эстетические		Созидательные
2.	Просвещенность	Образованность	Этнокультурные
3.	Природно-экологические	Духовно-экологические	Духовно-религиозные
4.		Сакральные	Мемориальные
5.	Гражданско-патриотические		Валеологические

№	Традиционные ценности	Преемственные ценности	Новые ценности
6.	Военно-патриотические		
7.	Духовно-нравственные		
8.	Семейные		

Как видно из таблицы 3, в результате анализа выявляется, что в тематике фестиваля преобладают традиционные ценности (их 7): 1. Эстетические ценности, 2. Просвещенность, 3. Природно-экологические, 5. Гражданско-патриотические, 6. Военно-патриотические, 7. Духовно-нравственные и 8. Семейные.

При этом, к сожалению, ростки преемственности дали только две группы ценностей: просвещенность привела к формированию ценности образованности, а природно-экологическая ценность – к духовно-экологической. Обнаружилась также эксклюзивная сакральная группа ценностей, которая не имеет исходного преемственного звена.

Вместе с тем, в свою очередь, сформировалась иная преемственность между уже преемственными и новыми ценностями: духовно-экологическими и духовно-религиозными, сакральными и мемориальными ценностями. Следует констатировать наличие совершенно новых созидательной, этнокультурной и валеологической ценностей, которые несут в себе важный гуманистический и общечеловеческий смысл.

Литература

1. Васильева С. Россия вечна, как вечны солнце и земля. Интервью с Н. М. Геновой // Терское Прииртышье. – 1994. – 20 янв. – С. 4.
2. Генова Н. М. Свет и красота русской культуры / записала С. Кулыгина // Омский вестник. – 1994. – 6 июля.
3. Генова Н. М. Фестивали народного творчества как форма пропаганды этнокультуры и духовно-исторического наследия Сибири // Народная культура Сибири. – Омск, 2002. – Ч. 1. – С. 155–164.
4. Гук А. А. История любительского кино-, фото- и видеотворчества: учеб. пособие. – Кемерово, 2012. – 100 с.
5. «Душа России», Всероссийский фестиваль русской культуры // Энциклопедия Омской области. – Омск, 2010. – Т. 1. – С. 331.
6. Ефремов А. Победа любителей // Тарское Прииртышье. – 2016. – 15 дек.

7. Иванов А. Новый фильм – к юбилею // Тарское Прииртышье. – 1994. – 20 янв.
8. Сергеев А. Фестиваль в действии // Сибиряк. – Калачинск, 2016. – 16 дек.
9. Фестиваль «Душа России» // Омская культура: время созидания: [Альбом]. – Омск, 2009. – С. 64–67.
10. Шалак В. Фестиваль: дорогами потерь и обретений // Вечерний Омск. – 1994. – 3 нояб.
11. Шахматов А. В. О Первом фестивале «Душа России» в Омске [Электронный ресурс] // Движение за возрождение отечественной науки. – [2009]. – Режим доступа: <http://www.za-nauku.ru> (дата обращения: 01.05.2018).

References

1. Vasil'eva S. Rossiya vechna, kak vechny solntse i zemlya. Interv'yu s N. M. Genovoy // Terskoe Priirtysh'e. – 1994. – 20 yanv. – S. 4.
2. Genova N. M. Svet i krasota russkoy kul'tury / zapisala S. Kulygina // Omskiy vestnik. – 1994. – 6 iyulya.
3. Genova N. M. Festivali narodnogo tvorchestva kak forma propagandy etno-kul'tury i dukhovno-istoricheskogo naslediya Sibiri // Narodnaya kul'tura Sibiri. – Omsk, 2002. – Ch. 1. – S. 155–164.
4. Guk A. A. Istoriya lyubitel'skogo kino-, foto- i videotvorchestva: ucheb. posobie. – Kemerovo, 2012. – 100 s.
5. «Dusha Rossii», Vserossiyskiy festival' russkoy kul'tury // Entsiklopediya Omskoy oblasti. – Omsk, 2010. – T. 1. – S. 331.
6. Efremov A. Pobeda lyubiteley // Tarskoe Priirtysh'e. – 2016. – 15 dek.
7. Ivanov A. Novyy fil'm – k yubileyu // Tarskoe Priirtysh'e. – 1994. – 20 yanv.
8. Sergeev A. Festival' v deystvii // Sibiryak. – Kalachinsk. – 2016. – 16 dek.
9. Festival' «Dusha Rossii» // Omskaya kul'tura: vremya sozidaniya: [Al'bom]. – Omsk, 2009. – S. 64–67.
10. Shalak V. Festival': dorogami poter' i obreteniy // Vecherniy Omsk. – 1994. – 3 noyab.
11. Shakhmatov A. V. O Pervom festivale «Dusha Rossii» v Omske [Elektronnyy resurs] // Dvizhenie za vozrozhdenie otechestvennoy nauki. – [2009]. – Rezhim dostupa: <http://www.za-nauku.ru> (data obrashcheniya: 01.05.2018).

**ТЕХНОЛОГИИ ФОТОПЕДАГОГИКИ И ПОТЕНЦИАЛ
ТВОРЧЕСТВА В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
МЕДИАОБРАЗОВАНИЯ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА**

Хилько Николай Федорович, доктор педагогических наук, доцент, Сибирский филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева; Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: fedorovich59@mail.ru

Актуальность статьи обусловлена необходимостью проведения типологического анализа деятельности множества фотопедагогов России и Сибири, специфики их деятельности. Цель работы: проанализировать сущность медиапедагогической деятельности фотопедагогов в сфере дополнительного образования относительно возможностей развития потенциала творчества с точки зрения теории и практики. Материалом статьи послужил многолетний опыт деятельности фотопедагогов г. Омска. При этом использовались методы сравнительного и типологического анализа. В результате получена типология руководителей фотостудий и ряд специфических особенностей их деятельности, а также этапы и организационные формы их творчества. Кроме этого обозначен наметившийся инновационный подход к творческому развитию участников, который реализуется через соответствующий вид медиапедагогической технологии, включающей в себя творческую самореализацию, саморазвитие, техническое и эстетическое продвижение, формирование рекреационной активности, творческое общение, коммерческую состоятельность и самореализацию.

Ключевые слова: фотопедагогика, дополнительное медиаобразование, творческий потенциал, функции деятельности любителей, типологический анализ, специфика деятельности.

**PHOTOPEDAGOGICS TECHNOLOGIES AND CREATIVITY
POTENTIAL IN THE SYSTEM OF ADDITIONAL
MEDIA EDUCATION: THEORY AND PRACTICE**

Nikolay F. Hilko, Doctor of pedagogical sciences, Associate professor, Siberian branch of D.S. Likhachev Russian research institute of cultural and

natural heritage; F.M. Dostoyevsky Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: fedorovich59@mail.ru

The article considers the issues of carrying out the typological analysis for phototeachers' activity in Russia and Siberia, and specifics of their activity. The aim of the article is to analyse essence of media pedagogical activity of phototeachers in the sphere of additional education considering the opportunities for developing creativity potential within the theory and practice. The long-term experience of the Omsk phototeachers' activity has served as material of the article. Moreover the author uses the methods of comparative and typological analysis. As a result, the author received the typology of the heads of photo studios and a number of specific features of their activity, stages and organizational forms of their creativity. Besides the outlined innovative approach to creative development of the participants is implemented. The author proves its realization through corresponding type of media pedagogical technology including creative self-realization, self-development, technical and esthetic advance, forming recreational activity, creative communication, commercial solvency and self-realization.

Keywords: photopedagogics, additional media education, creative potential, amateur functions, typological analysis, specifics of activity.

В современных условиях дополнительное образование позволяет различным категориям населения получить возможности раскрыть свои творческие задатки в государственных, частных или общественных организациях для детей и взрослых.

«Дополнительное образование – вид образования, который направлен на всестороннее удовлетворение образовательных потребностей человека в интеллектуальном, духовно-нравственном, физическом и (или) профессиональном совершенствовании и не сопровождается повышением уровня образования» [8].

Особенно популярным становится становление дополнительного медиаобразования, которое является средством воплощения творческих инициатив через проекты, презентации, выставки, слайд-фильмы, медиаколлекции, 3D-проекции, медиафорумы, инсталляции и т. д. Наиболее емкой организационной формой дополнительного медиаобразования (ДМО) являются кино-, фото-, видеоловительские студии, которые являются центрами творческого саморазвития детей и молодежи. В них на основе современных технологий реализуется совокупность проявлений творческого интеллекта способной и талантливой молодежи в сфере ме-

диакультуры. Для отдельных категорий участников эти занятия становятся подчас единственной возможностью творческого самовыражения. Создавая работы, проекты, портфолио, авторские коллекции, участники этих студий воспитывают в себе стремление к творческому успеху через развитие образного видения, активность социально-творческой позиции, стремление быть в гуще актуальных событий времени, отвечать на его вызовы.

Клубная форма творческой самореализации в кино-, фото-, видеотворчестве играет важную роль в формировании потенциала творчества личности. «При этом, как отмечалось выше, развиваются не только индивидуальные качества совместно с общими творческими способностями и умениями, но и ряд характерных признаков, определяющих различную степень успешности. На подготовительном этапе творчества формируются акценты восприятия, выделяются сенсорные эталоны. Здесь особенно важны качества, помогающие почувствовать образ самой ситуации во внешнем облике персонажей, предметов, явлений природы и суметь увидеть его в самой реальности. При этом происходит непосредственное влияние на эстетическое сознание носителей культурных ценностей, смыслов и образов действия» [9]. Они включены в «медиаобразование в учреждениях дополнительного образования и досуговых центрах (домах культуры, центрах внешкольной работы, эстетического и художественного воспитания, клубах и т. д.); дистанционное медиаобразование школьников, студентов и взрослых с помощью телевидения, радио, сети Интернет; самостоятельное и непрерывное медиаобразование (которое теоретически может осуществляться в течение всей жизни человека)» [5, с. 4].

Кино-, фото-, видео-, медиаклубы – различные варианты творческого общения и саморазвития участников. Их деятельность строится на инициативе, творческом обмене, коллективизме и саморазвитии. Эта форма была распространена в советское время. Сегодня же она стала редким спутником коммерческих организаций и не так часто встречается в силу множества финансовых причин. Подобные клубы чаще всего работают как некоммерческие объединения, хотя необходимость в таких организациях всегда существует на уровне профильного медиаобразования, ориентированного на профессиональную подготовку будущих фотохудожников, дизайнеров, видеооператоров, фотожурналистов. Особое место занимают клубы при Домах кино, Домах художника, Домах актера, которые существуют в рамках деятельности различных творческих союзов, а также при вузах, школах, библиотеках.

Разнообразные медиасоюзы чаще всего вытесняют клубную форму. Они могут быть всероссийскими или региональными, иметь сопутствующую молодежную организацию, то есть студию-спутник, которая позволяет молодому человеку самоопределиться и впоследствии стать членом взрослого союза. Примером такой организации в Омске был Союз фотохудожников Омской области. Тенденция развития в настоящее время социальных сетей приводит к тому, что они вытесняют собой или заменяют реально существующие объединения сетевыми сообществами, имеющими различную направленность в сфере медиаобразования и медиакультуры.

В классическом понимании центром дополнительного медиаобразования могут и должны быть кино-, фото-, мультипликационные школы, наконец, школы мультимедиа. Они, безусловно, являются его базовой основой для будущих специалистов-медиапедагогов. Их работа строится на классически отработанной системе, заложенной в свое время в г. Омске основателем первой в СССР фотошколы омским медиапедагогом и фотохудожником Б. В. Чигишевым. Она просуществовала в неформальном методическом статусе 20 лет, с 1968 по 1988 год, и имела множество последователей (Е. П. Кочетова, С. С. Сарсекеев, Л. М. Новикова и другие). Его основные принципы: опора на эталоны-образцы образного видения, творческие встречи и мастер-классы, творческая подготовка через тренинг саморазвития в фотографии, личностный рост, авторская отчетность, опора на взаимодействие с художественной литературой и искусствами, поиск оригинальных средств самовыражения в фотографии, презентация и защита своих достижений в коллективе. Большинство из них сейчас взято на вооружение педагогами-новаторами. В этом смысле и сам Б. В. Чигишев был педагогом-новатором, чья уникальная система подготовки фотохудожников впервые была применена в фотостудии, явившейся, по существу, настоящей школой фототворчества.

Опыт новаторской педагогической деятельности Б. В. Чигишева получил достаточно широкое распространение и развитие в деятельности множества его последователей, среди которых были не только его ученики, но и коллеги: Л. М. Новикова, С. С. Сарсекеева, О. А. и А. Москаленко, А. Дьяконова, В. Ю. Петрова, М. Кунакбаева, О. Л. Сиверина, Е. П. Кочетова, В. А. и О. В. Торопчины, В. П. Волнина, В. Н. Буйницкий и другие. Анализируя их медиапедагогический опыт, можно прийти к выводу, что успешность в этой сфере зависит от правильного выбора педагога-вдохновителя или педагога-мастера. Вообще можно предложить следующую их типологию:

1. *Фотопедагоги-мастера*. Они встречаются очень редко. В Омске можно говорить только о двух личностях: Б. В. Чигишев, В. Н. Буйницкий. Их «мастерские личности» связаны с созданием своеобразной творческой лаборатории, построенной на следующих принципах: учить на примерах своего творчества на основе подражания, репродукции, использования отдельных элементов стиля, эталонов-образцов Учителя, своеобразного гуру в творчестве; передавать мастерство по цепочке творческого обмена через тандемы, союзы, содружество; искать созвучие среди близких по духу и стилю творчества людей.

2. *Фотопедагоги-вдохновители*. Встречаются гораздо чаще. Их деятельность основана не на фототворчестве педагога, а на умении воодушевить учеников, вдохновить их на создание художественных произведений, найденных в документальной реальности жизни. Из омских медиапедагогов такого плана можно выделить Л. М. Новикову, С. С. Сарсекеева, О. А. и А. Москаленко, О. Л. Сиверину, Е. П. Кочетову. Анализируя деятельность Л. М. Новиковой, В. А. Демидов отмечает, что она совершенно справедливо делает акцент на эмоциональном воспитании в фотографии и «заражении» творчеством. Он отмечает важность использования индивидуальных подходов к каждому студийцу, для чего надо иметь сердце, как утверждал Экзюпери: «Зорко одно лишь сердце, самого главного глазами не увидишь». Поэтому «нужно быть последовательным в действиях по отношению к воспитаннику, иметь желание помочь ребенку в затруднительном положении, порой проявлять материнскую заботу или разумную строгость» [2, с. 31].

Основываясь на данном опыте, можно заметить, что здесь важно строить свою педагогическую деятельность на следующих четырех принципах:

- воодушевить словом и примерами творчества других мастеров-классиков;
- влюбить в свое дело, поиск гармонии в фотообразах;
- вдохновить на образное видение;
- пробудить талант и жажду творчества, наконец, заставить поверить в себя, в свои творческие возможности.

Многолетний опыт работы омских медиапедагогов-ветеранов и молодых руководителей фото-, видеостудий подтверждает продуктивность этой технологии педагога – вдохновителя, новатора.

3. *Фотопедагоги-инициаторы*. Тоже довольно частое явление. Они не воодушевляют и не вдохновляют участников, подразумевая, что это произойдет само собой, а инициируют своими предложениями творче-

скую активность и появление новых идей, замыслов. В омской фотопедагогической практике к таким руководителям можно отнести немногих: В. А. Дьяконова, М. Кунакбаева, В. А. и О. В. Горопчиных, В. П. Волнину. Их педагогическое руководство основано на следующих принципах:

- изучить и проявить творческие способности участников;
- задать тон в появлении идей инициативной деятельности;
- предложить вариант творческого воплощения авторского замысла участника.

4. *Фотопедагоги-экспериментаторы, фотопедагоги-критики.* Встречаются крайне редко. Они основывают свою деятельность на внедрении технических инноваций в педагогический процесс, в организацию и проведение занятий. Для них важно соблюдение следующих принципов:

- показать возможности рациональной оптимизации медиапедагогического процесса;
- внедрить экспериментальные условия в проведение занятий;
- соединить технические усовершенствования с художественной творческой практикой;
- пробудить в участниках интерес к экспериментаторству.

В омской практике к таким педагогам относились В. Д. Асмолов (школа-интернат № 2), В. А. Петров и А. Р. Ситин, работавшие в фотостудиях Городского центра детского и юношеского технического творчества в 90-е годы XX века.

5. *Педагоги-консультанты сферы личного и семейного фотосервиса и фотопедагоги-бизнес-тренеры.* Они в последнее время преобладают в автономных фотошколах, сервисных центрах, в сети Интернет и на курсах фотографии. Их принадлежность к педагогической деятельности не всегда обусловлена и часто находится под сомнением. В омской практике к таким фотопедагогам относится В. Мельниченко со своей фотошколой «Со-бытие». Они, чаще всего, выполняют роль тьютеров и консультантов, сопровождающих овладение техникой фотографии и основами фотобизнеса, чтобы использовать его в режиме хобби. Педагогическая составляющая этого типа руководства включает:

- формирование стремления к технической состоятельности участников;
- формирование чувства экономической эффективности своих проектов;
- упор на креативность в процессе соединения своих творческих и коммерческих замыслов;

- стремление использовать фотоувлечения семьи для формирования клубной общности.

6. *Фотопедагоги-арт-терапевты*. Это новое направление в медиапедагогике, смыкающееся с арт-терапией (сферой психотерапии). Она очень важна для работы в санаториях, пансионатах, социальных центрах, психиатрических клиниках и должна проводиться совместно со специалистом – лечащим врачом. Описание подобной практики встречается в деятельности психиатра Марка Бурно [1]. Его направленность определяется следующим:

- личностно-ориентированный подход и диагностика творческого потенциала пациентов;

- осуществление фотосъемки по арт-терапевтическому заданию-рецепту, в котором обозначена проблема и пути ее решения через фотозанятия;

- коллективный показ своих предметных результатов, направленных на арт-терапевтический эффект.

Наметившийся инновационный подход к творческому развитию участников потребовал использования разнообразных видов деятельности. В частности, появилась совокупность инновационных полихудожественных и интерактивных технологий творческо-педагогической деятельности: это проведение выставок «Фотография – поэзия», «Фотография – рисунок – слово», концертных презентаций, фотоспектаклей, фотоленэров, совместных съемок одной модели, фотоэкскурсий, летних фотошкол, конкурсов фотопрезентаций, олимпиад по кино-, фото-, видеотворчеству, персональных, тематических и студийных фотовыставок, мастерских фотохудожника, фотовернисажей, авторских и коллективных фотовыставок.

Данные технологии фототворчества как разновидности аудиовизуального творчества способствуют поэтапному формированию соответствующих отношений:

1. Формирование отношений личности начинается на *просмотрово-установочном (перцептивном) этапе*, который связан с использованием медиасервисной, зрительской, пользовательской и игровой форм аудиовизуальной деятельности.

2. *Проективный* этап аудиовизуального творчества связан с предыдущими возможностями использования медиаязыка в творчестве, который позволяет формировать непосредственность последующего восприятия, благодаря взаимодействию чувств. Здесь имеют место: анализ, оценка, сравнение, синтез и результаты в формах сценария, проекта, программы.

3. Обозначенные замыслы находят необходимое воплощение на *конструктивном этапе* аудиовизуального творчества, который является более сложной фазой деятельности.

4. *Коммуникативный этап* аудиовизуального творчества определяется повторением образов и архетипов, бывших в других произведениях. Здесь возможно художественное обобщение, элементы импровизации.

5. Результирующим звеном деятельности в процессе продвижения фильмов к зрителю является *презентационный (социально-действенный) этап* в развитии аудиовизуального творчества, который направлен на поиск различных композиционных и семантических решений, имеющих образную выразительность за счет синтеза содержания, взаимодействия искусств и различной степени обобщения.

На данной основе формируется совокупность технологий фотопедagogики, отражающих потенциал творчества в системе дополнительного медиаобразования. Представленные медиапедагогические технологии исходят как из однородных, так и комбинированных интересов фотолюбителей, которые подлежат изучению. Последние определяют соответствующую типологию фотолюбителей и организационные формы, которые способствуют объединению однородных участников. Внутри каждой организационной формы определяются преобладающие виды деятельности и тип педагогического руководства. Все это в совокупности составляет функционально обусловленный вид медиапедагогической технологии.

Формирование технологии медиапедагогической деятельности строится на однородных и комбинированных интересах потенциальных участников, спроецированных на их преобладающие виды деятельности, выраженные в определенной типологии. С другой стороны, руководитель определяет тип педагогического руководства и вид медиапедагогической технологии сообразно общим интересам и соответствующим возможностям.

Рассмотрим организационные формы высокого (полупрофессионального) уровня.

1. *Клуб любителей фототехники* соответствует типу фотолюбителя-техника и основан на интересе к овладению техникой. Здесь преобладают формы деятельности, связанные с внедрением современных технологий, освоением новой техники, с ее приобретением и распространением. Руководитель работает здесь по принципу пробуждения инициативы у участников, построенной на техническом продвижении фотолюбителей-пользователей.

2. *Клуб фотолюбителей* собирает фотолюбителей-зрителей. Восприятие фотоискусства сродни восприятию экрана. И здесь также важно,

как пишет С. Н. Пензин, задуматься «о себе, о своем предназначении в этом мире, об обществе и стране, в которой живем, о взаимоотношениях с окружающими». И, перефразируя слова замечательного кинопедагога, можно сказать, что фотографии «помогают искать ответы. Не стоит лишать себя доступного удовольствия и пользы. Пусть (просмотр фотовыставок и фотопрезентаций) остается праздником, который всегда с нами» [6, с. 7]. Фотоклуб является объединением непрофессионалов, нуждающихся в творческом общении и формировании рекреационной активности. Здесь развивается коллективная творческая деятельность, в которой важное место занимают: шоу фотокритиков, творческие встречи, совместное посещение фотовыставок. Ему соответствует тип педагогического руководства – фотопедагог-критик. И здесь ведущим направлением в воспитании зрителей является нравственное воспитание. Помятуя о том, что оно – «комплексный процесс», следует согласиться с А. А. Князевым и Е. В. Мурюкиной, что в него следует «включать в себя развитие таких качеств, как: патриотизм, гуманность и уважительность к людям, добросовестность, сознание гражданского долга, бережное отношение к природе, понимание моральных и духовных ценностей» [4, с. 84]. Такого рода направленность медиавоспитания зрителей фотографии и кино строится на «магии чувств», заполнивших кадр, то есть создании некоторой притягательности, привлекательности фотовыставки. И если эта эмоциональная энергетика достаточно сильная, исходящая от души, то она являет собой результат переданной страсти от создателя зрителю – и тогда это настоящее искусство. Об этом справедливо писал Л. Толстой. По его мнению, «искусство возникает тогда, когда человек, испытав сильное чувство, желает передать его другому». Совершенно правильно также, что «всенародное нравственное искусство никого не развлекает, не льстит. Всенародное искусство с четкими этическими критериями – это совесть народа, которая соединяет людей». Снимая, фотохудожник должен научиться «переводить» свои чувства в эмоциональное послание зрителю, будто в другое измерение [7, с. 3].

3. Интересы *фотолюбителей-художников* реализуют семь организационных форм – от наиболее простых к сложным. Здесь актуальна медиапедагогическая технология эстетического продвижения личности. Руководит фотолюбителями фотопедагог-мастер или фотопедагог-вдохновитель. Самой простой формой является *фотостудия*, деятельность которой построена на творческом тренинге. Примерами такой современной фотостудии является творчески направленные организации в Кузбассе. Преодолевая кризис технологий, В. А. Ким разработал свою авторскую методику фотостудийной деятельности, построенную на следовании ин-

тересам детей. Учитывая, что «кардинально изменилось само отношение к фотографии как таковой, ее имидж упал до уровня бульварной продукции, в которой преобладают фотографии гламурные, рекламные, со сценами насилия, спекулятивные, порнографические и т. д.», педагог справедливо утверждает, что «говорить в таких условиях о художественной фотографии, пытаться завлечь в детские фотостудии детей не для коммерческой съемки, а для собственного творчества чрезвычайно тяжело». Поэтому, как признается руководитель, «приходится идти навстречу детям, занимающимся в фотостудии: создавать им такие условия, в которых преобладали бы занятия в *игровой форме*, интересной для их возраста». Им предлагается одножанровая съемка, занятия в студии фотомоделей, работа с коллажами, пленэрная экскурсия по городу [3, с. 69].

Литература

1. Бурно М. Терапия творческим самовыражением. – М., 1998.
2. Демидов В. А. Большие надежды. – Омск, 2017. – С. 31.
3. Ким В. А. Кино, Интернет и детское фототворчество // Медиаобразование. – 2011. – № 1. – С. 69.
4. Князев А. А., Мuryюкина Е. В. Медиаобразование как средство нравственного воспитания подростков: практический аспект // Медиаобразование. – 2017. – № 2. – С. 84.
5. Минбалеев А. В., Бесова Е. С. Допрофессиональное медиаобразование и журналистика // Медиаобразование. – 2008. – № 4. – С. 4.
6. Пензин С. Н. Кино и молодежь // Медиаобразование. – 2010. – № 2. – С. 7.
7. Симаков В. Д. Проблема этики в детском видеотворчестве // Медиаобразование. – 2008. – № 2 – С. 3–40.
8. Федеральный закон об образовании в Российской Федерации № 273-ФЗ. Принят Государственной думой 21 декабря 2012 г. – Режим доступа: <http://www.consultant.ru>.
9. Хилько Н. Ф. Роль аудиовизуальной культуры в творческом самоосуществлении личности: монография. – Омск: Изд-во Сибир. филиала Рос. ин-та культурологии, 2001. – 446 с.

References

1. Burno M. Terapiya tvorcheskim samovyrazheniem. – M., 1998.
2. Demidov V. A. Bol'shie nadezhdy. – Omsk, 2017. – S. 31.
3. Kim V. A. Kino, Internet i detskoe fototvorchestvo // Mediaobrazovanie. – 2011. – № 1. – S. 69.

4. Knyazev A. A., Muryukina E. V. Mediaobrazovanie kak sredstvo nravstvennogo vospitaniya podrostkov: prakticheskiy aspekt // Mediaobrazovanie. – 2017. – № 2. – S. 84.
5. Minbaleev A. V., Besova E. S. Doprofessional'noe mediaobrazovanie i zhurnalistika // Mediaobrazovanie. – 2008. – № 4. – S. 4.
6. Penzin S. N. Kino i molodezh' // Mediaobrazovanie. – 2010. – № 2. – S. 7.
7. Simakov V. D. Problema etiki v detskom videotvorchestve // Mediaobrazovanie. – 2008. – № 2 – S. 3–40.
8. Federal'nyy zakon ob obrazovanii v Rossiyskoy Federatsii № 273-FZ. Prinyat Gosudarstvennoy dumoy 21 dekabrya 2012 g. – Rezhim dostupa: <http://www.consultant.ru>.
9. Khil'ko N. F. Rol' audiovizual'noy kul'tury v tvorcheskom samoosushchestvlenii lichnosti: monografiya. – Omsk: Izd-vo Sibir. filiala Ros. in-ta kul'turologii, 2001. – 446 s.

УДК 7.067; 77.0

ЭСТЕТИКА DEADPAN КАК МАРКЕР КОНВЕРГЕНЦИИ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ И ГАЛЕРЕЙНОЙ ФОТОГРАФИИ

Никольский Александр Валерьевич, преподаватель кафедры фото-видеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: windwasteland@mail.ru

В рамках представленного текста предпринята попытка рассмотреть лишь несколько аспектов, связанных с феноменом формального объединения двух парадигм фотографии, ранее считавшихся несовместимыми: фотографического документа и фотографии в контексте актуального искусства. По своим функциям два этих вектора выглядят противоположными. Документальная функция связана с общественными процессами, она отражает политические, экономические события, имея основной целью их репрезентацию. Темы искусства на протяжении большей части своей истории были ориентированы на нерациональное, трансцендентное, дистанцированное от повседневности. Тем не менее, в снимках deadpan эти направления образуют сочетания, в которых непросто провести границу между документом и произведением искусства. Включение фото документа в сферу искусства говорит не о кратковременных тенденциях арт-сообщества, но о глобальных изменениях самих понятий «документ» и

«произведение искусства». Традиционно противопоставлявшиеся друг другу, сегодня они формируют устойчивые рамки новой смысловой системы, девальвируя правило взаимоисключения возвышенного и заурядного, на котором базировались идеи искусства до XX в.

Ключевые слова: документальная фотография, художественная фотография, эстетика, документ, искусство, «новая объективность», «новая топография», «дюссельдорфская школа», «новый пейзаж», deadpan.

AESTHETICS DEADPAN AS A MARKER OF CONVERGENCE DOCUMENTARY AND GALLERY PHOTOS

Aleksander V. Nikolskiy, Teacher, Department of Photo and Video Art,
Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).
E-mail: windwasteland@mail.ru

The author considers the aspects connected with a phenomenon of formal association of two paradigms of photo that were earlier considered as incompatible: a photographic document and a photo in the context of modern art. According to their functions, these two vectors are considered as opposite. Documentary function is connected with public processes; it reflects political and economic events, having a main objective for their representation. Art subjects throughout the most part of the history were focused on irrational, transcendental, and distanced from daily occurrence. Nevertheless, in the deadpan pictures, these directions form combinations; and it is difficult to draw line between the document and the work of art. Including the documentary photo in the sphere of art speaks not about short-term tendencies of art community, but about global changes of the concepts “document” and “work of art”. Traditionally opposed each other, today they form a steady framework of new semantic system, devaluating the rule of mutual exclusion of sublime and ordinary on which the ideas of art until 20th century were based.

Keywords: documentary photography, artistic photography, aesthetics, document, art, “new objectivity”, “new topography”, “düссeldorf school”, “new landscape”, deadpan.

«Когда образы говорят, рассказывают истории, то нет никакой возможности избежать их шумную экспансию. Они уничтожают молчаливый смысл своих объектов. Мы должны избегать всего, что мешает и скрывает манифестацию молчаливой очевидности. Фотография помогает нам про-

известии фильтрацию влияния субъекта. Она способствует разворачиванию собственной магии объектов» – Жан Бодрийяр [1].

Дословный перевод понятия «deadpan» означает «невывразительное лицо». Этот термин в оборот применительно к фотографии впервые ввела в 1990-е годы критик и куратор Шарлотта Коттон, подразумевая такой вид фотографии, в котором, на первый взгляд, отсутствует визуальная драма или преувеличение. Основным принцип эстетики deadpan можно сформулировать как «минимальная степень выразительности», подразумевающая намеренный отказ от эстетических конвенций, принятых в традиционном изобразительном и фотографическом искусствах, в пользу объективного нейтрального взгляда. В отличие от классических произведений, созданных в целях непосредственного эстетического переживания, нейтральные фотографии без эмфатических дополнений ранее служили исключительно утилитарным целям. Например, фотографии Эжена Атже были сделаны как «документы для художников» – иллюстраторов, архитекторов, живописцев. Тем не менее, сегодня эстетика deadpan прочно вошла в пространство элитарного искусства. Как считает Шарлотта Коттон, «больше фотографий было создано для стен галереи в последнее десятилетие, чем в любой другой период в истории медиума. И наиболее заметной, и, вероятно, наиболее часто используемой, была эстетика deadpan: холодный, отстраненный, критически направленный вид фотографии» [7, с. 81].

Согласно словарю, «документ – деловая бумага, подтверждающая какой-н. факт или право на что-н. Письменное свидетельство о каких-н. исторических событиях, фактах» [3].

Также следует разделить понятия «художественная фотография» и «галерейная фотография». Художественная фотография существует как способ самовыражения автора и может быть реализована в различных формах – от публикации во множестве интернет-сообществ фотографов-любителей до экспозиции в престижных галереях. Галерейная фотография изначально существует в парадигме искусства, ее естественная среда – выставочные пространства. Искусство здесь следует понимать не только как социальный институт, определение границ которого всегда служило предметом дискуссий, а как одно из средств познания действительности наряду с философией и наукой. «Поскольку фотографические изображения одновременно являются фотографией и изображением, они постоянно мерцают между наукой и искусством. В них всегда соединяется первое и второе, хотя в различных практиках первому и второму принадлежат разные доли» [4, с. 250].

Deadpan-эстетика фотографии приобрела популярность в 1990-х годах, особенно в работах с ландшафтом и архитектурой. Она перемещает художественную фотографию за пределы гиперболического, сентиментального и субъективного. Такая фотография может быть чрезвычайно специфичной в описании предметов, но ее кажущаяся нейтральность и всеохватность видения имеют эпические масштабы. Фотография, которая предлагала объективный, отстраненный взгляд, стала крайне востребованной после периода тотального распространения неомимпрессионизма и, еще ранее, абстрактного экспрессионизма – форм искусства, имеющих выраженный субъективный авторский характер. Увеличение физических размеров фотографических отпечатков с середины 1980-х годов, в свою очередь, привело к сопоставлению фотографии с инсталляцией и живописью. Предметами этих фотографий часто становились измененные человеком индустриальные ландшафты, и выставочная практика была формой автореферентного искусства для галерей, часто преобразованных из складов и фабрик. Для понимания художественных особенностей deadpan-фотографии следует обозначить исторический ландшафт, в системе которого она формировалась. Здесь принципиально важен целый ряд имен и событий.

Применение фотографии для нужд государственного контроля наиболее отчетливо выделяет ее функции документа. Альфонс Бертильон (1853–1914) изобрел систему опознания людей, где использовалась строго регламентированная процедура исполнения распространенного сейчас двойного портрета в фас и профиль, названная «бертильонаж». Работал с 1888 года в Службе идентификации префектуры Парижа. В то время фотография была практически синонимом документа и ее индексальная природа, прозрачность и детализация считались внутренним свойством и гарантией истины, что, в свою очередь, не допускало взаимной ассимиляции фотографии и искусства, имеющего истоки в субъективном мире и ремесленном мастерстве художника. «Фотография способствует техническому совершенству видения (через линзу), которое может уберечь объект от эстетической трансфигурации. Фотографическое видение содержит в себе некоторый вид бесстрастия, которое ненавязчиво выхватывает видимые очертания объектов» [1].

Бертильон, тем не менее, полагал, что фотография сама по себе не приспособлена к полицейским нуждам достоверной фиксации из-за своей излишней художественности. Его работа заключалась в отделении служебной документальной фотографии от «художественных, но тем самым слишком неопределенных традиций коммерческой фотографии», исклю-

чении всех «художественных» черт [4, с. 99]. Использование фотографии в карательной системе правосудия раскрывает как огромное доверие, оказываемое документальной фотографии, так и ее границы: строго регламентированный процесс производства портретов преступников должен был максимально приблизить изображения к «документу», чего требовала от них функция контроля, но изменения внешности преступников с течением времени – умышленные или нет – не позволяли фотографии достичь цели. «Документальная ценность фотографического изображения строится на его технической стороне, но не гарантируется ею. Она варьирует в зависимости от условий восприятия изображения и степени доверия к нему» [4, с. 22].

Для достоверного описания Бертильону потребовалось объединить фотографию с другой процедурой идентификации – измерением антропометрических данных (роста, длины локтя, размера ушей). Бертильон одним из первых своей практической деятельностью поставил под сомнение документальность как суть фотографии – в его случае фотодокумент являлся не механическим продуктом, а результатом специально разработанной процедуры. Кроме того, документы Службы идентификации были одними из первых фотографий, созданных в парадигме *deadpan*. «Самым сильным непониманием и самой острой критикой фотография обязана своей природе технологического изображения, тому факту, что она считалась “изображением без человека”. Переоценка ее референциальных способностей достигла вершины, когда фотографический образ стали соединять с истиной. Восхваление документальности и отрицание художественной ценности были двумя сторонами одного и того же подхода» [4, с. 248].

Несмотря на кажущуюся автоматическую связь фотографии с объективной действительностью, Бертильон испытал сложности с производством фотографических документов. Его опыт указывает на то, что категории «истина», «документ» не поддаются производству прямой фиксацией, но требуют разработки дополнительных процедур.

Знаковым событием для эстетики *deadpan* и фотографии в целом стала выставка «Новая топография: фотографии измененного человеком ландшафта», которая объединила идеи, впервые появившиеся в 1970-х годах, когда политика жилищного строительства и промышленного использования земли стала объектом внимания художников. Это групповая выставка американской пейзажной фотографии, проведенная куратором Уильямом Дженкинсом в 1975 году в Доме Джорджа Истмена (Рочестер, Нью-Йорк). В каталоге к выставке куратор объяснял выбор темы, отсылая

к дословному определению понятия «топография»: «Детальное описание отдельного города, населенного пункта, штата, административного округа или участка земли» [8].

Выставка включала 168 строгих, нейтральных фотографий улиц, складов, городских площадей, промышленных объектов и загородных домов. В совокупности она, казалось, воплощала эстетику банальности и прошла почти незамеченной для публики, получив крайне сдержанные отзывы критиков. Однако, спустя два десятилетия, критики признали за ней событие, изменившее характер фотографии и способствовавшее интеграции фотографии в поле актуального искусства. Сегодня влияние этой выставки носит повсеместный характер и обнаруживается в работах многих художников, использующих фотографию. В 2011 году «Новая топография» повторно увидела свет, вызвав повышенный интерес. Безупречные изображения банальных, но странно притягательных образов «измененного человеком ландшафта» были отражением повсеместной урбанистической экспансии вокруг них и, одновременно, реакцией на догматы идеализированной пейзажной фотографии, эксплуатировавшей естественную красоту природы. По обеим причинам авторы «Новой топографии» создавали работы как антитезу традиций художественной пейзажной фотографии Анселя Адамса и Эдварда Уэстона. Эти работы имели социально-политический подтекст и отражали растущее беспокойство о том, как естественный ландшафт изменяется промышленным развитием и ростом городов. Важно то, что эти проблемы были освещены в контексте художественной галереи и в дискурсах концептуального искусства. Очевидно, что при изучении подобных вопросов художественные подходы, ранее считавшиеся необходимым индивидуальным фотографическим стилем, были оставлены в пользу нейтрального и объективистского метода.

Одним из ключевых участников выставки был американский фотограф Льюис Бальц (1945). Внешне лишённые какого бы то ни было дидактизма, пропагандистского пафоса или оценочного суждения, фотографии геометрических фигур промышленных зданий на его фотографиях выражают идеологию общей унификации, наполняющей современный промышленный ландшафт. При этом строгий анонимный вид промышленной архитектуры ассоциируется с работами минималистов. В последующие десятилетия Бальц стал одним из самых влиятельных авторов критической переоценки американской пейзажной и архитектурной фотографии. Работы Бальца использовали документальную способность медиума в изображении быстро меняющейся социальной среды с концептуальной точностью, которая давала им содержательность, необходимую для рецепции миром искусства.

Таким образом, ординарный предмет был принят в статусе эстетически ценного объекта, что, в свою очередь открыло для пейзажной фотографии новые горизонты, создав альтернативу величественным произведениям Анселя Адамса в виде изображений таких невыразительных объектов, как автозаправочные станции, мотели, автомагистрали и городские пустыри. Эксперт издания *The Guardian* Сейн О'Хаган (Sean O'Hagan) охарактеризовал влияние «Новой топографии» следующим образом: «выставка была организована не только в тот момент, когда обыденность стала восприниматься как законный фотографический предмет, но и когда определенное направление концептуально обоснованной фотографии начало проникать в более обширный мир современного искусства» [9].

Единственными художниками не из США, участвовавшими в «Новой топографии», были Бернд и Хилла Бехер, начавшие свою карьеру в Германии, и сегодня эстетика *deadpan* часто характеризуется как «германская». Это объясняется не только национальностью многих художников, работающих в этой эстетике, но и тем, что многие из них проходили обучение у Бернда Бехера в *Kunstakademie* в Дюссельдорфе. «Германская» принадлежность также относится к традициям немецкой фотографии 1920-х и 1930-х годов, известной как «Новая объективность»: Альберт Ренгер-Патч (1897–1966), Август Сандер (1876–1964) являются наиболее часто упоминаемыми предками сегодняшней *deadpan*-фотографии. Их подход был энциклопедическим: они создали типологии природы, промышленности, архитектуры и социума благодаря стандартизированному изучению отдельных предметов.

Бернд и Хилла Бехер начали свой совместный проект в 1959 году, в то время, когда немецкая фотография была погружена в тот же коллективный паралич, что и культура в целом. Самым известным немецким фотографом того времени был Отто Штайнерт, чье движение «Субъективная фотография» пыталось реактуализировать художественные идеи пикториализма. Работа Бехеров обратилась к более богатой традиции в немецком искусстве – художественному движению «Новой объективности» 1920–1930-х годов, связанному с живописью и фотографией, идеологически и эстетически во многом противоположному «Субъективной фотографии». Бехеры исследовали то, как один вид конструкции, символизирующий уходящую индустриальную культуру (надшахтные сооружения, водонапорные башни, доменные печи, газгольдеры), отличался внешним видом от других объектов с той же функциональностью, в зависимости от своего специфического исторического и географического контекста.

Эти особенности объектов были наиболее отчетливо видны благодаря формальному методу Бехеров – графичные, нейтральные фотографии, сделанные с однопунктных точек в рассеянном свете с длительными выдержками, обеспечивающими высокую детализацию изображения без выразительных эффектов. Сходства и различия объектов исследования также наиболее ярко проявлялись благодаря объединению отдельных фотографий в серии, дающие исчерпывающую визуальную информацию. Принцип серийной организации фотографий вообще является одним из наиболее распространенных приемов модернистского искусства. Работы Бехеров, как правило, объединялись двумя формальными методами: «типология» (серия из 9, 12, 15 кадров различных объектов одного типа) либо «развертка» (серия кадров одного и того же объекта с разных точек зрения). Серийность, художественная нейтральность, «прямая манера фотографирования» и научно-систематический подход сближают Бехеров с другими участниками «Новой топографии» и работой Бертильона в Отделе идентификации. Хилла Бехер: «Естественно-научный принцип каталога для нас является художественным принципом» [Цит. по: 4, с. 467].

Минимализм и концептуализм также активно использовали фотографическую документацию, замещая ею материальные объекты. Одна из ключевых работ концептуализма, ставящая вопрос о взаимодействии материального объекта, текста и фотографии, – инсталляция Джозефа Кошута «Один и три стула». Эта работу можно рассматривать как критическое переосмысление самого понятия «реальность» в контексте философии второй половины XX века, изменившей и роль документа. По мнению Андре Руйе, конвергенция искусства и фотодокумента начинается в тот момент, «когда фотография-документ постепенно утрачивает контакт с миром, в начале XX века ставшим для нее слишком сложным, но в особенности когда сам мир все чаще и чаще становится предметом подозрений, когда заканчивается вера в него» [4, с. 13].

Эд Руше и Дэн Грэм также активно использовали серийную организацию простых лаконичных фотокадров в парадигме концептуального искусства. Но существует принципиальное расхождение во взглядах, позволяющее разграничить фотографии Бехеров и концептуалистов, которое скрывается в формальном подходе. Концептуальное искусство и минимализм использовали фотографию как вторичный инструмент, лишь иллюстрирующий концепт; зачастую художники демонстративно прибегали к эстетике любительской фотосъемки. Бехеры же, как и другие представители *deadpan*-фотографии, уделяли повышенное внимание техническим вопросам и стремились к максимальному качеству отпечатков, соответст-

вух традиции «Новой объективности». По мнению Андре Руйе, в этот период поле искусства впервые становится доступно методам миметической технологической фиксации. Художники, работающие с фотографией, в совершенстве осваивают ее технику, поскольку фотография перестает быть второстепенной составляющей их произведений, становясь основным материалом. «Этот переход от функции носителя к функции материала современного искусства является основополагающим. Носитель или инструмент остается внешним по отношению к произведению, а материал в полной мере является его частью» [4, с. 427].

Еще одна важная черта, свойственная парадигме *deadpan* и проявленная практикой Бехеров, – активное применение метода архива или каталога. Это становится особенно очевидно при сравнении с фотографиями Эжена Атже, который фиксировал виды старого Парижа в начале XX века, исчезнувшие в процессе модернизации. Сходство работ проявляется и в форме – фронтальные кадры, центральная устойчивая композиция, крупные объекты. При этом у работ Бехеров и Атже принципиально разный контекст – Атже создавал «документы для художников», использовавшиеся живописцами для выполнения собственных работ, Бехеры же изначально создавали произведения для галерейных пространств. Это может иллюстрировать то, насколько многозначной может быть нейтральная архитектурная фотография. Такая различная оценка работ может объясняться существенными изменениями границ и актуальных тем искусства и науки в целом. Как полагает Андре Руйе, Бехеры стремились выработать такой взгляд на утилитарную архитектуру, который позволил бы понять ее историческую значимость, структурную и функциональную сущность и ее эстетический статус. Таким образом, их работы мотивированы не только художественным намерением, но и, в равной степени, стремлением к консервации. Практика Бехеров вызвала развитие нового междисциплинарного вида деятельности, призванного изучать и сохранять образцы промышленной архитектуры – «индустриальной археологии». Ее представители неоднократно прибегали к сотрудничеству с Бехерами в научных исследованиях и фотографической документации.

Характер работы Бехеров отличается парадоксальной диалектикой: метод исчерпывающей научной документации вступает во взаимодействие с темами классического искусства – меланхолическим осознанием исчезновения целой эпохи, остановить которое невозможно. Эксперт издания *The Guardian* Сейн О’Хаган (Sean O’Hagan) поделился своими эмоциями от выставки Бехеров: «Блуждая по Sprueth Magers, я был пора-

жен, как всегда, ощущением утраты и меланхолии, которые исходят из этих фотографий: вы смотрите на потерянный мир» [10].

К тому времени, когда Бернд Бехер стал профессором фотографии в Kunstakademie в Дюссельдорфе в 1976 году, его работы были успешно интегрированы в широкое поле минимализма и концептуализма наравне с произведениями Эдварда Руше («Все здания на Сансет-стрип», 1966), Ханса-Петера Фельдмана («Снимки Фельдмана», 1968–1971) и Сола Левитта («Фоторешетки», 1978). В 1968 году крупные музеи, ориентированные на передовое искусство, – Музей Ван Аббе (Нидерланды) и Музей Абтайберга (Германия) – выставляют работы Бернда и Хиллы Бехер. Также они были включены в международные обзоры «Информация в Музее современного искусства» в 1970 году и «Documenta V» в 1972 году, выдвигая фотографию на передний план актуального искусства.

Таким образом, к 1970-м годам можно проследить линию последовательного развития эстетики *deadpan*, идущую от документов идентификации преступников Бертильона через «новую объективность», «новую топографию» к Бехерам.

Учеников Бернда Бехера принято объединять в общее художественное течение – так называемую «Дюссельдорфскую школу». Темы, характеризующие практику ее представителей, в основном различны, но их объединяет ряд формальных принципов, несущих все черты эстетики *deadpan*. Художник, ставший знаковой фигурой современной галерейной фотографии и арт-рынка в целом, – Андреас Гурски (1955). В конце 1980-х годов Гурски начал использовать крупные отпечатки для галерейных экспозиций, сопоставимые с живописью. Его излюбленные объекты – характерные для постиндустриальной эпохи потребления фондовые биржи, магазины и стадионы. Помимо объективистской отстраненности, этим фотографиям свойственен эпический размах, обусловленный точкой съемки, расположенной далеко над своими объектами. По мнению Шарлотты Коттон, А. Гурски располагает зрителя таким образом, что он не способен встать на позицию участника действия, как это принято в традиционной репортажной фотографии, но ему отведена роль отдельного критического наблюдателя – «Мы представляем карту современной жизни, управляемой силами, которые невозможно увидеть с позиции в толпе» [7, с. 85].

Этот подход сопоставим с методом «остранения». Остранение – термин, введенный русскими формалистами в контексте литературных произведений, но имеющий потенциально более широкое применение. В. Шкловский так определяет прием остранения: «не приближение значе-

ния к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание видения его, а не узнавания» [5, с. 13]. В качестве художественного принципа изображения любого явления или предмета как впервые увиденного, выпавшего из привычного контекста, представленного в новой, неожиданной перспективе, остранение предполагает дистанцию между изображаемой реальностью и воспринимающим сознанием. Согласно В. Шкловскому, остранение является одним из главных принципов художественного освоения действительности, нарушающим автоматизм восприятия и преодолевающим художественные стереотипы. По мнению Андре Руйе, то, что может увидеть наблюдатель, зависит не от его субъективных особенностей, а от выбранной им точки зрения: «Каждая точка зрения состоит в особой конфигурации восприятий и чувств, равно как и дистанций, длительностей, кадрирования, скоростей, форм и т. д., то есть чисто фотографических сообщений. Именно здесь фотография (как, впрочем, и наука) встречаются с искусством» [4, с. 249]. Таким образом, фотография используется как способ видеть дальше пределов индивидуальной перспективы, отображая закономерности, невидимые с одной субъективной точки зрения.

Представители Дюссельдорфской школы занимались не только ландшафтами и архитектурой. Одним из самых успешных учеников Бехеров был немецкий художник Томас Руфф (1958), который в конце 1970-х годов создавал портреты, напоминающие фотографии на паспорт, хотя и значительно бóльшие по формату. Высокое качество изображений позволяет делать большие отпечатки, обеспечивающие высокую детализацию, вплоть до волосяных фолликулов и пор кожи. В то же время, нейтральное выражение лица (яркий дословный пример эстетики *deadpan*) и отсутствие визуальных означающих, таких как жесты, девальвируют ожидания зрителя о том, что возможно узнать что-то существенное о человеке через его фотографический образ. Тем самым, Руфф исследовал тему восприятия предметов в фотографической форме. Кроме того, объективные изображения людей на фотографиях Руффа вступают в открытый диалог с формально подобными работами Бертильона, созданными в противоположной парадигме. «Фотографический акт является поединком. Он может нанести удар по объекту, но также и вернуть объект. Все, кто игнорирует эту конфронтацию, не смогут участвовать в создании новой фотографической техники или фотографической эстетики» [1].

Дюссельдорфская школа включает в себя множество художников, области интересов которых редко совпадают, но схожесть методов работы позволяет объединить их в одно направление, активно использующее

deadpan-фотографию. Андре Руйе, рассматривая феномен Дюссельдорфской школы, утверждает, что в их работах «символическое расстояние между изображением и вещью часто представляется таким маленьким, что кажется, будто они смешиваются. Это воображаемое подобие становится возможным благодаря формальному языку, соединяющему в себе чистоту, фронтальность, простоту, точность описания и очевидность композиции» [4, с. 467].

Большой формат и высокое формальное качество работ художников Дюссельдорфской школы предполагает их естественной средой существования лишь галерейные пространства. Кроме того, как показывает стратегия наиболее заметных художников, отстраненная эстетика часто придает фотографии эпический размах. Таким образом, они воплотили в своей практике конвергенцию галерейного искусства и фотографии через использование эстетики deadpan.

Критическое переосмысление пейзажа российской фотографической традицией начинается в конце 1990-х и достигает своего пика к сегодняшнему дню. В 2018 году в галерее Ельцин Центра (Екатеринбург) с 16 марта по 27 мая проходила групповая выставка «Новый пейзаж», которая ссылается на «Новую топографию» не только названием, но и схожим выбором тем, а также стилистикой, несущей все черты deadpan. Осмысление трансформаций постсоветского ландшафта стало общим местом художественного дискурса сравнительно недавно, и «Новый пейзаж» подводит первые итоги этой темы. Художники первыми реагировали на социополитические изменения, фиксируя возникающие феномены, такие как нарушение ткани советской городской застройки, возникновение плотной сети типовых торговых центров, соседствующих с историческими зданиями. Все эти явления маркируют возникновение нового постсоветского ландшафта. Объективистский визуальный подход позволяет рассматривать пейзаж как археологический срез, где время слоисто и уплотнено.

Кураторский текст к выставке так описывает ее задачи: «“Новый пейзаж” впервые обобщает фотографические исследования постсоветского пейзажа как способа осмыслить новую культуру. Отслеживая изменения антропогенного ландшафта от индустриального к постиндустриальному, художники фиксируют и иные трансформации: от плановой экономики к рыночной, от советского к российскому. Собранные вместе проекты – свидетельства радикальных изменений ландшафта и культуры, беспрецедентных по интенсивности и масштабу» [2].

Одним из участников «Нового пейзажа» стал успешный российский галерейный фотограф Александр Гронский, призер престижной премии фотодокументалистики World Press Photo. Обобщенно можно выделить одну из основных тем, интересующих Гронского, – периферийные территории, соединяющие в себе природное и человеческое, советское и постсоветское. Наиболее известные его серии включают в себя виды городских окраин, пустырей, территорий с крайне низкой плотностью населения. Хотя социальные, политические и экологические проблемы включены в предметы его работы, они визуализируются как объективные свидетельства последствий современной жизни. Это одна из общепринятых сфер применения нейтральной фотографической позиции. Полемические вопросы доносятся для зрителя, но, кажется, что эта информация предоставляется беспристрастно. Персональная стратегия фотографов, работающих в парадигме *deadpan*, проявляется в выборе сюжетов и планировании реакции зрителя, а не в каком-либо явном политическом заявлении в фотографическом или сопроводительном текстовом материале.

При внешнем сходстве работ Гронского с фотографиями представителей Дюссельдорфской школы, в их художественных тактиках есть существенные различия. Формальное качество работ Гронского, как и других представителей *deadpan*, говорит о тщательном внимании к технической стороне фотографии: продуманный выбор точки съемки, использование фотокамер с возможностью высокой детализации, точно выстроенная цветовая гамма без излишне «кричащих» элементов получаемых изображений. При этом объекты внимания Гронского с трудом поддаются идентификации в отличие от работ, например, Бехеров. Это, как полагает историк и теоретик искусства и культуры Михаил Ямпольский, объясняет одну из причин художественной убедительности его работ: «удивительное свойство его фотографии – являть остроту видения без внятных объектов восприятия, видения, вызывающего у зрителя, несмотря на всю кажущуюся отчужденность, холодность и просчитанность изображения, чрезвычайно сильный эмоциональный ответ» [6, с. 318].

Обобщая историю развития *deadpan*, можно констатировать, что эта форма фотографии объединила в себе элементы, востребованные искусством последней четверти XX века, что способствовало росту художественного статуса фотографии в целом. Включение документа в художественную практику не говорит об упрощении сферы искусства, напротив, его традиционное стремление к темам трансцендентного и возвышенного обрело новые, концептуально обогащенные подходы. Причину подобных изменений следует искать в переоценке самого понятия «реальность», за-

конным представителем которого и должен был быть «документ», в том числе фотографический: «Даже если произведения кажутся верными принципу описательности, даже если в них явлено уважение к подобию, искусство все равно избегает реализма, поскольку оно стремится скорее схватить силы, чем представить положение вещей, отказывается от иллюзорной власти запечатлеть и передавать реальность в ее предполагаемом единстве и простоте» [4, с. 469].

Фотографы традиционных «художественных» направлений стремились скрыть механически нейтральную суть фотографии, заменяя ее «авторским взглядом» и другими субъективными «художественными приемами». Художники, использующие фотографию (которым, по большей части, принадлежит заслуга конвергенции искусства и фотографии), напротив, ценили именно эту объективную миметическую способность: «видение само по себе приобретает необыкновенную интенсивность отношения с миром во всей его неопределенности и полноте. И именно такая интенсивность данности нагружает фотографии высоким эмоциональным потенциалом, которого часто не имеют привычно гуманистические работы» [6, с. 319].

Литература

1. Бодрийяр Ж. Фотография, или Письмо света [Электронный ресурс] / Жан Бодрийяр; пер. с англ. Арсен Меликян. – Режим доступа: <http://cs5.a5.ru/media/6e/20/49/6e204984c118847b3a389be9cef83c.pdf>. (дата обращения: 17.04.2018).
2. Выставка «Новый пейзаж» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://yeltsin.ru/affair/vystavka-novyj-pejzazh/> (дата обращения: 03.05.2018).
3. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Ozhegov-term-7296.htm> (дата обращения: 10.04.2018).
4. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. – М.: Клаудберри, 2014. – 712 с.
5. Шкловский В. Б. Искусство как прием // Поэтика. – Пг., 1919. – 106 с.
6. Ямпольский М. Б. Пространственная история. Три текста об истории. – СПб.: Книжные мастерские; Мастерская «Сеанс», 2013. – 344 с.
7. Charlotte C. The Photograph as Contemporary Art. Third Edition. – Thames&Hudson, 2017. – 256 с.
8. Salvesen Britt. New Topographics // New Topographics. – Göttingen: Steidl, 2010.

9. Sean O'Hagan. The Guardian. New Topographics: photographs that find beauty in the banal [Electronic resource]. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/08/new-topographics-photographs-american-landscapes> (дата обращения: 28.02.2018).
10. Sean O'Hagan. The Guardian. Lost world: Bernd and Hilla Becher's legendary industrial photographs [Electronic resource]. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/sep/03/bernd-and-hilla-becher-cataloguing-the-ominous-sculptural-forms-of-industrial-architecture> (дата обращения: 28.02.2018).

References

1. Bodriyyar Zh. Fotografiya, ili Pis'mo sveta [Elektronnyy resurs] / Zhan Bodriyyar; per. s angl. Arsen Melikyan. – Режим доступа: <http://cs5.a5.ru/media/6e/20/49/6e204984c118847b3a389be9cefcf83c.pdf>. (дата обращения: 17.04.2018).
2. Vystavka «Novyy peyzazh» [Elektronnyy resurs]. – Режим доступа: <https://yeltsin.ru/affair/vystavka-novyj-peyzazh/> (дата обращения: 03.05.2018).
3. Ozhegov S. I., Shvedova N. Yu. Tolkovyy slovar' russkogo yazyka [Elektronnyy resurs]. – Режим доступа: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Ozhegov-term-7296.htm> (дата обращения: 10.04.2018).
4. Ruye A. Fotografiya. Mezhdru dokumentom i sovremennym iskusstvom. – M.: Kludberri, 2014. – 712 s.
5. Shklovskiy V. B. Iskusstvo kak priem // Poetika. – Pg., 1919. – 106 s.
6. Yampol'skiy M. B. Prostranstvennaya istoriya. Tri teksta ob istorii. – SPb.: Knizhnye masterskie; Masterskaya «Seans», 2013. – 344 s.
7. Charlotte C. The Photograph as Contemporary Art. Third Edition. – Thames&Hudson, 2017. – 256 s.
8. Salvesen Britt. New Topographics // New Topographics. – Göttingen: Steidl, 2010.
9. Sean O'Hagan. The Guardian. New Topographics: photographs that find beauty in the banal [Electronic resource]. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/08/new-topographics-photographs-american-landscapes> (дата обращения: 28.02.2018).
10. Sean O'Hagan. The Guardian. Lost world: Bernd and Hilla Becher's legendary industrial photographs [Electronic resource]. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/sep/03/bernd-and-hilla-becher-cataloguing-the-ominous-sculptural-forms-of-industrial-architecture> (дата обращения: 28.02.2018).

ТИПОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОЙ АРТ-ФОТОГРАФИИ: ПОДХОДЫ И ПРИНЦИПЫ

Гулик Владимир Лаврентьевич, доцент кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: v.l.gulik@yandex.ru

До середины 1970-х годов теория фотографии была связана с идеей о том, что ее художественную методологию нужно понимать как процесс наделения эстетической значимостью реальных съемочных объектов и их культурного кодирования. Постмодернизм предложил совершенно иной подход, состоящий в том, что в художественной фотографии главное идея, движущая автором, а её визуальное воплощение – вторично. Кроме того, современное развитие фотоискусства, начиная с этого периода, теснейшим образом связано с выставочной деятельностью и возникновением института кураторства. Это привело к тому, что в ведущих галереях мира становится востребованной арт-фотография. Однако до сих пор нет чёткого понимания, что представляет собой это явление. Автор, основываясь на анализе выставок и биеннале последних лет, а также на высказываниях ведущих кураторов, выделил наиболее характерные типы современной арт-фотографии. Они объединяют современных фотографов не на основе их стиля или выбора предмета съёмки, а на основе того, что ими движет в творческой работе. Этой движущей силой является в первую очередь идея, а не ее визуальное выражение на фотографии.

Ключевые слова: типология, арт-фотография, концептуальное искусство, физические и материальные свойства фотографии.

TYPOLOGY OF MODERN ART PHOTO: APPROACHES AND PRINCIPLES

Vladimir L. Gulik, Associate Professor, Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: v.l.gulik@yandex.ru

The author studies the issues of modern art photo and describes its main principles. Also the author emphasises the fact that to the middle of the 1970th

years, the theory of photo has been connected with the idea that its art methodology needs to be understood as process of investment with the esthetic importance of real filmmaking objects and their cultural coding. The postmodernism has offered different approach consisting that in an art photo the main thing is the idea moving by the author, and its visual embodiment is secondary. Besides, modern development of photo art, since this period, is closely connected with an exhibition activity and emergence of curator's institute. It has led to the fact that in the leading galleries of the world there is demanded an art photo. However still there is no clear understanding what represents this phenomenon. The author, based on the analysis of exhibitions and biennial of the last years and on the statements of the leading curators, has allocated the most characteristic types of a modern art photo. They unite modern photographers not because of their style or the choice of a subject of shooting, and because of what moves them in creative work. This driving force is first the idea, but not its visual expression in a photo.

Keywords: typology, art photo, conceptual art, physical and material properties of photo.

Первый тип. Его можно обозначить как *«Акт, предпринятый с целью фотографирования»*.

Фотографы, относящиеся к этому типу, выстраивая действия и события, продумывают и выстраивают их специально для камеры, отыскивая момент, когда стоящая того визуально-интригующая картина появится в видеискателе. Здесь внимание уделяется ситуации, в которой фотограф заранее знает, что станет центром его внимания. Его стратегия продумывается в плане не только как изменить наше представление о физическом и социальном мире, но также в плане как увести этот мир в незаурядном, экстраординарном направлении. Многие из работ этой категории разделяют телесную природу исполнения перформанса и боди-арта. Однако зритель не является непосредственным свидетелем физического акта, как это делается в представлении. Некоторые фотографии, принадлежащие к этому типу творчества, кажутся простым документированием кратковременных художественных актов, но на самом деле они становятся конечным результатом и итогом этих событий.

Корни такого подхода лежат в концептуальном искусстве 1960–1970-х годов, когда фотография становится ведущим средством широкого распространения выступлений артистов, участвующих в создании временных произведений искусства. Мотивы и стиль такой фотографии в концептуальной художественной практике заметно отличались от уста-

новленных режимов, используемых в практике изобразительных искусств того времени. Концептуальное искусство отбрасывало важность ремесла и авторства. Оно сместило акценты к несанкционированному взгляду, согласно которому акт, изображенный на фотографии, может иметь художественное значение. То есть было показано, что искусство является процессом делегирования обычного и повседневного из жизни, а фотография становится инструментом, позволяющем обойти необходимость создания хорошей картины. Прецедент для концептуальных художников создали Марсель Дюшан с его «Фонтаном» и Альфред Стиглиц, отснявший писсуар.

Двусмысленность, с которой фотография позиционирует себя в искусстве, как документ художественного жеста и как произведение искусства, – это наследие, которое творчески использовали некоторые современные практикующие фотографы.

Пожалуй, самой интересной фигурой в этом плане является французская художница Софи Каль (1953 год). Её концептуальное творчество – это смешение художественной стратегии с повседневной жизнью. Знаменитый цикл фотохудожницы «Венецианская свита» (*Suite Venitine*) начался в 1980 году, когда она, гуляя по Парижу, дважды за один день встретила незнакомца. Во время второй встречи Софи заговорила с ним и узнала, что скоро он, впоследствии известный как Анри Б., отправляется в Венецию. Она решила последовать за ним без его ведома и задокументировать перемещения Анри по Венеции, фотографируя его и делая заметки. Всё это (снимки и заметки) впоследствии Софи Каль выставила в виде отчёта о путешествии Анри Б. После этого она устроилась на работу горничной в отеле Венеции. Во время ежедневных уборок спален она открывала чемоданы постояльцев, фотографировала их личные вещи, читала дневники, просматривала документы, проверяла бельё и мусорные баки, представляя, кем они могут быть в жизни. Каждое своё вторжение-уборку Калле систематически фотографировала и делала заметки, которые потом были опубликованы и выставлены. В своих художественных произведениях Софи Каль смешивает факты и вымысел, вуайеризм и эксгибиционизм, представление и жизнь. Она создаёт сценарии, которые в дальнейшем практически выходят из-под её контроля, совершают неожиданные повороты или остаются незавершёнными. Важность сценария, как основы фотопроизведений, была подтверждена Калль в процессе ее сотрудничества с писателем Полом Аустером (автором романа «Левиафан»). В романе прототипом персонажа по имени Мария стала Софи Каль. Во время этого сотрудничества Софи просила П. Аустера придумывать ей задания.

Так, в частности, была проведена и сфотографирована недельная «Цветовая диета».

Совсем по-другому представляет данный тип творчества украинский художник Олег Кулик. Он ставит мистифицированные протесты и зооморфные выступления в рамках собственной концепции «художник-животное», исходя из предпосылки, что мы являемся альтер-эго животных. Его преданность этой концепции заключается в том, что Кулик не просто становится таким персонажем во время своих выступлений, но и демонстрирует свою позицию в обычной жизни. Он даже создал собственную Партию животных, чтобы пропагандировать свои идеи на политической платформе. Один из проектов Олега Кулика называется «Семья будущего», который состоит из фотографий и рисунков, предполагающих, какими могут быть отношения между человеком и животным, если бы их поведение определялось единым образом жизни. На этих снимках Кулик изображён обнажённым с собакой и имитирующим животное поведение. Чёрно-белые фотографии были напечатаны небольшим форматом и выставлены в помещении, в котором находилась мебель размером меньше обычного. Чтобы пользоваться мебелью человеку пришлось бы опуститься на четвереньки, как собаке.

Роль фотографии в создании и демонстрации альтернативных реальностей использовалась также менее конкретными, но не менее интригующими способами. Серия «Жесты демаркации» Мелани Манхот (1966) показывает, что художник невыразителен и статичен, поскольку вторая фигура тянет упругую кожу ее шеи. Здесь есть абсурдистская театральность, которая резонирует с использованием комедийного и гротескного представления в концептуальном искусстве 1960-х годов. Тем не менее, эта сцена не является фотографией, а является актом, созданным с целью фотографирования. В результате изображение остается открытым и зритель должен интерпретировать его творчески.

Одна из самых известных женщин-художниц арабского происхождения, живущая и работающая на Западе, Мона Хатум (1952 год). Её работа «Возвращение Ван Гога» заставляет зрителя мысленно переноситься от завихрений волос на мокрой спине мужчины к звёздному небу известной работы Ван Гога и, таким образом, включаться в игру между визуальными регистрами: скульптурно трёхмерной спины мужчины и плоского узорного неба на картине Ван Гога. Взаимодействие двух- и трехмерных пространств – одно из величайших удовольствий при просмотре фотографий.

Второй тип. Его квинтэссенция заключена в понятии *«Однажды»*.

Фотографии, относящиеся к этой категории, имеют повествовательную направленность и более конкретны, чем фотографии первого типа, поскольку в них предполагается преобладание формы «табло» (Tableau), с одним лишь отличием, что весь нарратив сосредоточен в единственном изображении. Особенности формы «табло» соотносятся с дофотографическим периодом (XVII–XIX века) западной дофигуративной живописи, в которой просматривается уже сложившийся эффективный способ создания нарратива с помощью компоновки реквизита, жестов и стиля произведения искусства. Форма «табло» в фотографической практике описывается как «инсценированная» или «сконструированная», поскольку все изображённые элементы и даже тщательно выверенное положение камеры продумываются заранее и соединяются, чтобы реализовать и сделать явной идею создания изображения.

Самым ярким представителем этого направления арт-фотографии является американец Грегори Крюдсон. Наиболее интересная его серия «Сумерки» (о провинциальном пригороде США) отсылает зрителя к фильмам Стивена Спилберга и Дэвида Линча, а также к современным мифам, басням и театру. Впрочем, работа над каждой фотографией Крюдсона очень напоминает съёмки фильма: на площадке работают декораторы, осветители, статисты; существует даже отдельный человек, который нажимает на кнопку затвора камеры, а сам Г. Крюдсон выступает лишь в роли режиссёра-постановщика. Бывает, что на съёмку одной фотографии уходят дни, а то и недели.

Филипп-Лорка ди Корсиа – ещё одна яркая представительница фотографов, работающих в подобной манере. Она в своей голливудской серии выработала одинаково сложную и распространённую модель повествования в современной художественной фотографии. Голливуд – это серия портретов мужчин, которых ди Корсиа встретила на бульваре Санта-Моника и попросила позировать для неё. В названии к каждой фотографии она указывала имя этого человека, его возраст, где он родился и сколько ди Корсиа ему заплатила. Собственно, и в этом тоже содержится повествовательный заряд.

Третий тип. Его сущностной характеристикой является понятие *«Невыразительность»*.

Это такой вид фотографии, в котором отчётливо ощущается нехватка преувеличения или выразительной драмы. Всё внимание автора сосредоточено на фотографической эстетике. Очень выровненные по форме и

содержанию, эти фотографии кажутся весьма беспристрастными. Сюжет в них важнее, чем точка зрения на него.

Работы этой категории желательно смотреть в оригинале, так как они очень проигрывают от уменьшения размера и разрешения при воспроизведении в печати (книга, альбом, Интернет), ибо их сила заключена именно в потрясающем качестве – все они сняты форматными камерами и, как правило, методом панорамирования и по горизонтали, и по вертикали.

В этих работах отсутствует нарочитая постановочность жестов и движений, такая явная в работах предыдущего раздела. Зато они обладают визуальным превосходством, исходящим от их экспансивной природы и масштаба.

Следует особо отметить, что фотографы, работающие в данной манере, должны в совершенстве владеть всеми тонкостями и хитростями фотографического ремесла.

Ярчайший представитель этого направления в арт-фотографии – немецкий фотограф Андреас Гурски.

Четвертый тип. Его творческий принцип конденсируется в выражении «*Что-то и ничто*».

Перефразируя Маларме, «самого логичного из эстетов XIX века», считавшего, что предназначение всего сущего – оказаться материалом для книг, Сьюзен Сонтаг сказала: «Всё в мире существует для того, чтобы быть запечатлённым на плёнку» [2, с. 171]. Эту мысль воплощают в своем творчестве современные арт-фотографы, которые раздвигают границы понятия «значимый визуальный объект». Для них принципиально важным становится съемка объектов и пространств, которые в обыденной жизни мы не замечаем. Эти фотографии подчёркивают *вещественность* того, что они изображают, например, уличный мусор, брошенные, ненужные вещи, оставленные жилища, а также временные эфемерные формы, такие как песок, снег, конденсат. Однако их смысловое содержание меняется из-за видимого влияния, которое они оказывают, по той причине, что были сфотографированы и представлены как искусство. Представители этого направления фотоискусства пришли к выводу, что с чувственной и субъективной точки зрения всё в физической реальности является потенциальным сюжетом. Они преклоняются перед высокой способностью фотографии превращать ничтожнейшие предметы в творческий «спусковой крючок» с колоссальной значимостью.

Несколько примеров фотографии такого типа. Более тридцати лет британский фотограф Ричард Вентсворт фотографировал полузаброшен-

ные городские улицы. Часто его фотографии представляли собой визуальный каламбур: изображённые объекты были лишены их изначальной функции и использовались по другому назначению. Однако, благодаря фотографии, они приобрели новые, часто комические характеристики.

В чёрно-белой серии «Новый аромат» Джейсон Эванс (1968 год) находит странную скульптурную форму в заилинном песке на дренажной решетке после ливня. Эта работа показывает, как хрупкое, мимолётное явление может быть реализовано посредством черно-белой фотографии так, чтобы вызвать резонанс у зрителей.

На снимке «Стена в Париже, Техас, 2001» немецкий кинорежиссёр показывает как трещины на дороге и обвалившаяся штукатурка, обнажившая кирпичи, могут стать аллегорией хрупкости человеческого обиталища. Эффект обветшалости и покинутости места подчёркивается проводами, нисходящими в левый нижний угол, которые перечёркивают ветхую стену.

Пятый тип. Его содержательно-функциональное предназначение заключено в формуле «*Интимная жизнь*».

В фотографическом творчестве такого рода происходит концентрация на личных эмоциональных взаимоотношениях героев снимков. Это фотографическое подобие дневников «человеческой близости». Некоторые из них сделаны в откровенно любительском стиле и напоминают семейные снимки, снятые «мыльницами». Однако современная фотография добавляет к этому стилю сосредоточение на неожиданных сторонах повседневной жизни, которые в значительной мере отличаются от тех моментов и событий, которые запечатлевает заурядный обыватель. Дело в том, что структурная организация форм интимной жизни в таких фотографиях предстает для публичного показа несколько иначе.

С данной задачей прекрасно справляется фотограф Нэн Голдин. Одной из главных её тем в течение почти тридцати лет было изображение трогательности отношений между нетрадиционными сексуалами. Фотографии «Жиль и Гочо» представляют собой серию, которую она сделала в 1992–1993 годах, наблюдая, как Гочо поддерживал своего любовника Жилия до его смерти от СПИДа.

Заметим, что на многих таких фотографиях допускаются технические «ошибки», такие как: нестандартное кадрирование, нерезкость, «красные глаза», цветопередача типа «машинная печать». Но в данном случае – это не ошибки, а намеренный приём, свидетельствующий о близости отношений фотографа с объектами съёмки. Н. Голдин удаётся соче-

тать чувство эмоционально заряженного и спонтанного наблюдения её близких с высокоразвитой эстетической чувствительностью.

Что касается других представителей этого направления, то среди них можно выделить Нобуёси Араки (1940 год). Сегодня он известен как один из ключевых арт-фотографов сексуально-откровенных работ. Его признание как художника на Западе состоялось только в начале 1990-х годов и опиралось на субъективность, а также смелость его работ.

Лари Кларк (1943 год) с юношеского возраста вёл, по существу, фотодневник своего окружения, состоявшего из молодых людей среднего класса провинциального городка Тулса, которые сосредоточились на саморазрушительном сочетании секса, наркотиков и оружия. Итогом его творческой деятельности явился альбом «Тулса».

В случае с финским арт-фотографом Эллиной Бразерус (1972 год) происходит отход от яркого изображения друзей и близких, озабоченных сексом, пьянством и наркотиками, к их изображению через глубины собственной психологии. В серии «Suites Francoises» представлены фотографии, отражающие её внутреннее состояние и поведение после вынужденной эмиграции во Францию.

Шестой тип. Его художественная методология соответствует выражению «*Моменты в истории*».

Новое – это хорошо забытое старое. Истоки этого типа творчества находятся в середине XIX века. Именно тогда через год после Первой Крымской войны Роджер Фентон снял фотографию «Дорога в Крыму». В ней демонстрируется новый подход к истории и использованию документирующих свойств фотографии, который прямо противоположен фотожурналистике и имеет довольно расплывчатое название – «фотография последствия». Это направление составляют работы авторов, которые приезжают на места социальных и экологических катастроф уже после случившегося.

В буквальном «шрамировании» изображённых мест и людей современная фотография представляет аллегории человеческих и политических потрясений. Здесь формируется визуальная документация изолированных сообществ, будь то географическая изоляция или социальное исключение, которая демонстрировалась в арт-книгах и галереях.

В наше время, когда потребность газет и журналов в подобных документальных проектах становится всё меньше, галерея стала главной площадкой для такого документирования жизни. Оно намеренно раздра-

жает наше восприятие через нарушение дозволенных пределов документальной фотографии.

Пол Сиурайт использует извилистую дорогу, заваленную артиллерийскими гильзами в Афганистане (2002 год). Снимок композиционно напоминает фотографию Роджера Фентона, сделанную через год после боёв Первой Крымской войны.

Седьмой тип. Его творческий жест воплощен в лозунге «*Возрождённая и переделанная*».

В данном направлении представлен ряд современных фотографических практик, которые обращаются к уже существующему пониманию образности. Сюда входит переделывание хорошо известных фотографий и имитация характерных образов журнальной рекламы, кинокадров, а также прикладной и научной фотографии. Распознавая известные образы, мы осознаём то, *что* видим, *как* видим и как изображения вызывают и формируют наши эмоции и наше понимание мира. Косвенное критическое обращение к оригинальности, авторскому праву и достоверности фотографии, выдвинутое на передний план, является извечной темой фотографической практики и занимает особое положение в фотографии на протяжении последних сорока лет. Фотографы либо возрождали фотографические техники прошлого, либо создавали архивы фотографий. Через это происходит чёткое понимание минувших событий и культуры прошедших лет, а также усиливается ощущение сходства и преемственности между современными и предшествующими способами видения.

Вик Мунис переснял фотографию, созданную в свое время молодым фотографом Хансом Намутом, на которой изображён абстрактный живописец-экспрессионист Джексон Поллок. Эта репрезентация работы знаменитого художника создаёт ментальную эстафету: мы воспринимаем это как фотографию рисунка фотографии, что создаёт мистификацию творческого акта художника.

Вообще фотографии этого типа предполагают у зрителя опыт, который зависит от количества визуальных образов нашей памяти: семейные снимки, реклама, кадры из фильмов, старые фотографии, картины и т. д. Ключ к пониманию их значения исходит из наших собственных культурных знаний, как общих, так и конкретных образов. В этом аспекте интересна серия снимков Синди Шерман (1954 год) «Фильмы без названия». Каждая из 69 фотографий показывает одну фигуру женщины, которая ассоциируется с загадочными и эмоционально заряженными моментами из черно-белых фильмов 1950–1960-х годов.

Одним из самых поразительных аспектов серии является лёгкость, с которой мы узнаем каждый женский «тип». Таким образом, фотографии этой серии – это демонстрация аргумента, выдвинутого феминистской теорией о том, что «женственность» есть построение культурных кодексов, а не качество, которое естественно присуще женщинам.

Ещё одним представителем этого направления в арт-фотографии является Томас Руфф (Дюссельдорфская школа фотографии). Он исследует пределы фотографии, начиная с ранних портретов до серий последнего времени с увеличенными изображениями, загруженными из Интернета. Его последняя серия «Jpeg» использует знакомые изображения из Интернета для исследования, трансформации и дегенерации образов, подвергшихся электронному распространению. Его монументальные отпечатки некачественных изображений с видимыми пикселями создают импрессионистический эффект. Руфф исследует процессы, связанные с оцифровкой изображений и её влиянием на фотографию и коллективную память.

Восьмой тип. Его пафос направлен на воплощение творческой установки, реабилитирующей *«Физическое и материальное»*.

В этом типе фотографического творчества сама физическая природа фотографии становится частью её содержания. Изобретение и развитие цифровой фотографии заставило многих современных фотографов принять сознательное решение сделать акцент на физических и материальных свойствах фотографии. Одни фотографы делают свой выбор на использовании аналоговых технологий, другие (чаще всего кураторы) – на использовании цифровых технологий, с привнесением в авторский образ нового смысла. Кроме того, среди художников существует тенденция использовать фотографию в своих работах лишь в качестве одного из элементов своих произведений, то есть фотоизображения становятся лишь частью инсталляций или скульптур.

Шерри Левин (1947 год) – новаторский художник, которая в начале 1980-х годов обратила особое внимание на роль материальности в фотографии. Такая работа, как *«After Walker Evans»* (1981 год) не была попыткой подделки или выражением иронического жеста. Прямое присвоение Шерри объекта, в данном случае поразительно интимной фотографии женщины в крайней нищете, снятой в 1936 году во время Великой депрессии, объясняется желанием выдвинуть на передний план её ответы на образы Уокера Эванса.

В фотографиях Сары Ван Дер Бейк (1976 год) с середины 2000-х годов представлены скульптурные формы, созданные художником. Они

создают физическую структуру для фотографических изображений. Скульптурные композиции странны и своеобразны и, несомненно, изготовлены самим автором вручную. Сара создаёт волшебное взаимодействие между фотографией как личным языком образов и скульптурными композициями как носителями физической и материальной формы.

Фотографии американского художника Кристофера Уильямса (1956 год), а он всегда совмещает две в одной, кажутся, на первый взгляд, несовместимыми. В то же время существует ощущение последовательного визуального языка, создаваемого динамическими связями между его фотографиями. Нам каждый раз предлагается расшифровать код определенной фотографии и отношения между изображениями. В одном часто обсуждаемом примере К. Уильямс утверждает, что побочные продукты кукурузы фигурируют практически во всех аспектах нашей повседневной жизни и даже в фотографии (побочный продукт кукурузы включён в пасту, используемую для фотографических линз). Таким образом, кукуруза и фотография становятся предметом и материалом фотоснимка.

В заключение отметим, что современные фотографы, упомянутые в этой статье, переосмысливают наше материальное и физическое понимание прошлого фотографии, продолжая расширять её словарь как современного искусства. Они показывают нам новые способы творческой работы и мышления в сфере арт-фотографии.

Литература

1. Брайан О’Догерти. Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства / пер. Д. Прохорова. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. – 144 с.
2. Сонтаг С. О фотографии / пер. В. П. Голышева. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 272 с.
3. Charlotte Cotton. The Photograph as Contemporary Art. – London: Thames & Hudson Ltd, 2014. – 256 s.

References

1. Brayan O’Dogerti. Vnutri belogo kuba. Ideologiya galereynogo prostranstva / per. D. Prokhorova. – M.: ООО «Ad Marginem Press», 2015. – 144 s.
2. Sontag S. O fotografii / per. V. P. Golysheva. – M.: ООО «Ad Marginem Press», 2013. – 272 s.
3. Charlotte Cotton. The Photograph as Contemporary Art. – London: Thames & Hudson Ltd, 2014. – 256 s.

**АКЦИОНИЗМ В ПОЛЕ СОВРЕМЕННОЙ
РУССКОЙ ФОТОГРАФИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА Д. ТКАЧЕНКО)**

Никольский Александр Валерьевич, преподаватель кафедры фото-видеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: windwasteland@mail.ru

Бут-Гусаим Егор Васильевич, студент 4-го курса кафедры фото-видеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: revoltart523@gmail.com

Акционизм представляет собой одну из самых популярных форм актуального искусства. Цель данной статьи – рассмотреть взаимодействие акционизма и фотографии, используя творческие достижения фотохудожника Д. Ткаченко. Основным предметом исследования становится творческий проект Д. Ткаченко «Родина». Проводится сравнительный анализ его творческой методологии и художественных стратегий представителей западного искусства (Тонк, Ай Вейвей), а также российского акциониста П. Павленского. Утверждается, что главная особенность и новизна творческой стратегии Д. Ткаченко заключается в нарушении привычного порядка взаимодействия аудитории с искусством. Для того, чтобы аудитория могла взаимодействовать с искусством, совсем не обязательно посещать определенное арт-пространство, для этого достаточно инициировать пространство социальных сетей (Интернета).

Ключевые слова: акционизм, фотография, перформанс, современное искусство.

**ACTIONISM IN THE FIELD OF MODERN
RUSSIAN PHOTOGRAPHY
(ON THE MATERIAL OF CREATIVITY OF D. TKACHENKO)**

Aleksander V. Nikolskiy, Teacher, Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: windwasteland@mail.ru

Egor V. But-Gusaim, the 4th year student, Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: revoltart523@gmail.com

The article studies the issues of actionism as one of the most popular forms of modern art. The aim of the article is to consider interaction between actionism and photo, using creative achievements of the pictorialist D. Tkachenko. The creative project of D. Tkachenko “Homeland” becomes the main object of the research. The authors held comparative analysis of his creative methodology and an art strategy of the representatives of the western art (Tonk, Ai Weiwei) and the Russian aktsionist P. Pavlensky. Moreover, the authors prove that the main feature and novelty of a creative strategy of D. Tkachenko consists in violation of a habitual order of interaction between audience and art. For such interaction it isn't obligatory to visit certain art space at all, for this purpose it is enough to initiate space of social networks (Internet).

Keywords: actionism, photography, performance, modern art.

Идеология акционизма в современном искусстве связана с искусством действия, когда художник одновременно и субъект, и объект своего произведения. Каждая акция, или хэппенинг, перформанс, содержит элементы непредсказуемости, это позволяет автору до конца держать публику в напряжении. И это вовсе не взгляд на внешнюю действительность, это взгляд действительности на художника. Да, можно серьезно и убедительно рассказывать о социальном подтексте, но есть внутренняя логика развития искусства в целом, есть художник, который эволюционирует вместе со своим творчеством, и в силу этого акционизм остается одним из самых спорных вопросов развития современного искусства, в том числе и фотоискусства. Нельзя отрицать, что его появление и распространение связано с желанием найти новые способы диалога со зрителем, стирая грани между перформансом, как воображением художника, и реальностью. *Акционизм* (от англ. action – действие) – это форма современного искусства, возникшая в 1960-е годы в Западной Европе. Стремление стереть грань между искусством и действительностью приводит к поискам новых способов художественного выражения, придающих динамику произведению, вовлекая его в какое-либо действие (акцию).

Именно с этих позиций взаимодействия фотографии и акционизма следует рассматривать творчество современного фотохудожника Данилы Ткаченко, представителя акционизма в современном фотоискусстве. Данила Ткаченко – выпускник школы Родченко, лауреат World Press Photo, номинант премии Кандинского 2017 года и, наверное, самый обсуждаемый на сегодняшний день фотохудожник в России [3]. Таким он стал благодаря последнему проекту «Родина», для осуществления которого фотограф сжег деревню. Следует сказать, что фотограф кардинально меняет

стратегию, которая уже не является чистой документалистикой в фотоискусстве, а представляет собой акционизм.

Обычно Ткаченко работает с прошлым, в основном это архитектура объектов постсоветского пространства, как, например, в «Закрытых территориях». В «Родине» его подход кардинально меняется, если прежде его работы носили чисто документальный характер, то здесь он вторгается в пространство снимаемых объектов. Причем не просто вторгается, а берет на себя власть, которая обычно принадлежит государству, и сжигает целую деревню. Он долго изучал деревни, то, что осталось в брошенных домах, и даже специально строил декорации. Сжигание домов для самого автора – это прощание с прошлым, как говорит сам Ткаченко, «очищение от ностальгии по старым вещам» [1].

Ткаченко можно сравнить с дуэтом Taiyo Onorato и Nico Krebs (Тонк) [4]. В некоторых своих работах они, также как Ткаченко в «Родине», достраивали реальность: создавали конструкции, которые на снимке выглядели как часть какого-либо строения. Ткаченко же достраивал дополнительные объекты в деревне. Причём горящая конструкция, создающая впечатление горящего дома, напоминает охваченные огнем дома из глубинки России. У Ткаченко и Тонк на первый взгляд есть небольшие различия: Тонк помещают объекты в пространство с помощью перспективных совмещений, то есть конструкция даже не находится в том пространстве и дом на самом деле не горит, а Ткаченко помещает конструкции прямо в снимаемое пространство. Однако, с другой стороны, есть между ними и общее: Тонк и Ткаченко снимают несуществующие пространства. Конкретно Ткаченко снимает, по сути, несуществующую деревню. С этой точки зрения сразу становится ясно, что Ткаченко не занимается вандализмом, а в прямом смысле хоронит давно забытое прошлое и документирует его уход с помощью фотографии.

Подобным подходом отличился китайский художник Ай Вейвей. Он разбивает 2000-летнюю церемониальную урну, представляющую не только материальную, но и культурную ценность, и документирует совершаемую акцию с помощью фотографии. Действия художника вызвали возмущение среди антикваров и историков. Его акция символизирует стирание культурной памяти в коммунистическом Китае. В данном сравнении важно отметить, что в обоих случаях действие происходит для камеры.

Анализируя новый метод работы Д. Ткаченко, нельзя не вспомнить российского художника-акциониста Петра Павленского. Он известен своими акциями, которые имеют политическую направленность. Напри-

мер, акция «Угроза» – он поджег дверь ФСБ, или акция «Туша» – он полностью нагой обернулся в колючую проволоку и лег на тротуар.

Сразу возникает сравнение Ткаченко и Павленского, так как новый метод работы фотохудожника радикален и выглядит остросоциальным. Павленский своими перформансами пытается обратить внимание на какие-либо социальные проблемы, например, его художественная акция «Туша» символизирует человека в реалиях современной России, а поджигание двери ФСБ и вовсе напоминает «Родину». Такой подход можно охарактеризовать как акционизм – способ художественного выражения, цель которого заставить власть реагировать, а зрителя обсуждать и придавать огласке проблему. Ткаченко изначально не ставит перед собой цель обратить внимание на проблемы исчезающих деревень и не пытается обратить внимание власти на неё. Он, скорее, повествует своим проектом о закате дореволюционной эпохи и таким образом прощается с ней. «Я стараюсь, чтобы все было как можно проще, чтобы проект ничего конкретного не исследовал, не значил, не говорил, чтобы он существовал как бы сам по себе. Не хочу, чтобы он был каким-то манифестом. Хочу, чтобы это было просто тиражированное действие без всяких конкретных интерпретаций. Искусство – это пространство для воображения. Оно существует в диалоге, а не в заключении или предъявлении каких-то истин» – говорит Ткаченко в интервью [2]. Однако попав на общее обозрение, проект «Родина» обращает внимание общественности на проблему.

Если рассматривать «Родину» как перформанс, то между Ткаченко и Павленским есть различия: Павленский работает с действительностью, а Ткаченко не просто в неё вмешивается, но и документирует. В данном случае перформанс становится не просто событием, но и документом. Так фотография помогает не только перформансу произойти, но и повториться в тот момент, когда зритель смотрит на снимок. Именно такой подход использовал Ив Кляйн, совершая «Прыжок в пустоту». Снимок, на котором художник изображен прыгающим со второго этажа, является фотомонтажом. Позже снимок был опубликован в ежедневной Парижской газете, на первой странице. Таким образом, фотографы Гарри Шанк и Янос Кендер документируют перформанс Ива Кляйна.

Однако, на наш взгляд, главная особенность новой стратегии Ткаченко заключается в нарушении привычного порядка взаимодействия аудитории с искусством. То есть, в выставочных пространствах «Родина» не вызывает никакого общественного ажиотажа, а как только она попала в социальные сети – реакция последовала незамедлительно.

Таким образом, происходит отрицание стратегии «зритель – сцена», которая позволяет художнику отказаться от присутствия аудитории. Дос-

таточно лишь совершить акцию или задокументировать. Подобным образом работал Гордон Матта-Кларк. Он втайне деконструировал заброшенные здания Нью-Йорка, вырезая панели или разрезая стены. В проекте «Расщепление» художник разрезал пополам дом, из которого жителей выселили в связи запланированной реконструкцией, но так и не свершившейся. При отсутствии документации перформанс превращался в факт частной биографии, что окончательно стирало грань между искусством и повседневностью.

Однако возникает вопрос: можно ли отнести «Родину» к искусству, учитывая, что сам автор утверждает, что не пытался ничего сказать данным проектом? Если рассматривать в целом процесс создания фотографии, то её документальность ставится под сомнение, так как, снимая какие-либо объекты, фотограф интуитивно формирует образ и направляет внимание зрителя на определённые детали. Выходит, что фотография – документ, который «записывает» действительность, но основывается на некоем процессе творчества. Также стоит отметить, что не существует конкретной системы для критики фотографии. Зритель никогда точно не узнает, как был сделан снимок и какой конкретно вклад внёс фотограф. Каждая деталь в фотографии может пониматься как намеренно обозначенная автором. Отсюда и возникают различные интерпретации изображаемого.

Таким образом, не важно, хотел ли автор получить какой-то отклик от фотопроекта (в данном случае, фотопроект «Родина»). В современных реалиях для того, чтобы аудитория могла взаимодействовать с искусством совсем не обязательно посещать определенное арт-пространство. В основном это происходит из-за развития Интернета и социальных сетей, которые могут стать тем самым выставочным пространством.

Литература

1. Фотохудожник Данила Ткаченко [Электронный ресурс]: личный сайт. – Режим доступа: <http://www.danilatkachenko.com/> (дата обращения: 25.01.2018).
2. Нет желания объяснять, что это современное искусство [Электронный ресурс]: Интервью с Д. Ткаченко. – Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/art/16662>. – Загл. с экрана (дата обращения: 25.01.2018).
3. Alex Klein. Words Without Pictures. – Los Angeles, 2009.
4. Taiyo Onorato и Nico Krebs [Электронный ресурс]: Сайт фотохудожников. – Режим доступа: <https://tonk.ch/un-espressione-geografica/> (дата обращения: 25.01.2018).

References

1. Fotokhudozhnik Danila Tkachenko [Elektronnyy resurs]: lichnyy sayt. – Rezhim dostupa: <http://www.danilatkachenko.com/> (data obrashcheniya: 25.01.2018).
2. Net zhelaniya ob'yasnyat', chto eto sovremennoe iskusstvo [Elektronnyy resurs]: Interv'y u s D. Tkachenko. – Rezhim dostupa: <http://www.colta.ru/articles/art/16662>. – Zagl. s ekrana (data obrashcheniya: 25.01.2018).
3. Alex Klein. Words without Pictures. – Los Angeles, 2009.
4. Taiyo Onorato i Nico Krebs [Elektronnyy resurs]: Sayt fotokhudozhnikov. – Rezhim dostupa: <https://tonk.ch/un-espressione-geografica/> (data obrashcheniya: 25.01.2018).

УДК 791.43/.45; 7.071.2

АРТ-ДИСКУРС КИНООПЕРАТОРСКОЙ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКОГО ПРИЁМА «ДВИЖЕНИЕ КАМЕРЫ»

Светлакова Елена Юрьевна, кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: luna-65@list.ru

Стоичков Красимир Панев, преподаватель, Национальная Академия театральных и киноискусств (г. София, Республика Болгария); ассистент-стажёр, специальность «Операторское искусство», Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: luna-65@list.ru

В статье представлен арт-дискурс тенденций кинооператорской культуры в контексте творческого приёма «движение камеры». Культурно-исторический анализ творческого приёма выделяет его как наиболее авторский. Рассматривается правополушарная природа киноискусства, на примере модели латерализации функций головного мозга, акцентируется внимание на эстетике пластической непрерывности кадра и выделяются типы правополушарных операторских кадров в творческих приёмах оператора, таких как: внутрикадровый монтаж, «субъективная камера», тревелинг, ручная камера и др. Констатируется проблема анонимного положения оператора, являющегося вместе с тем полноценным соавтором фильма.

Ключевые слова: движущаяся камера, визуальная мысль, латерализация, правополушарные операторские кадры, эстетика непрерывности, изобразительное решение фильма, итальянский неореализм, фильм-хронотоп, «французская новая волна».

ART-DISCOURSE OF CINEMA CULTURE IN THE CONTEXT OF CREATIVE METHOD “CAMERA MOVEMENT”

Elena Yu. Svetlakova, PhD in Philosophy, Associate Professor, Head of Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: luna65@list.ru

Krasimir Panev Stoichkov, Teacher, National Academy of Theater and Cinema Arts (Sofia, Republic of Bulgaria); Assistant-trainee, specialty “Camera art”, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: luna-65@list.ru

The article considers the issues of the art-discourse tendencies for film operator culture in the context of creative method “camera movement”. Conducting cultural and historical analysis of creative method, the authors highlight it as the most author’s. In addition, the authors consider a nature of film art, on the example of lateralization model of brain functions. Moreover, the attention is focused on a plastic continuity esthetics of a shot; and the authors select the right hemisphere types of operator shots in creative method of the operator, such as intra personnel installation, “the subjective camera”, traveling, hand-held camera, etc. Besides, the authors state the problem of anonymous position of the operator who is considered at the same time a full-fledged co-author of the film.

Keywords: moving camera, visual thought, lateralization, right hemisphere operator shots, continuity esthetics, graphic decision of the film, Italian neo-realism, film-chronotope, “French new wave”.

*Историю кинематографической техники
в целом можно рассматривать
как историю освобождения камеры.*

Александр Астрюк

Более чем за столетнюю историю развития кино, теоретических исследований, анализирующих сферы операторского искусства, было не так много, несмотря на то, что работа кинооператора определяет визуальные достоинства фильма. Значение операторской работы для изобразительно-

го построения фильма уникально, по сути дела это единственная чисто кинематографическая профессия. Советские кинооператоры внесли огромный вклад в развитие языка кино, сделали фильм произведением искусства, положили начало советской кинооператорской школы. При этом анализ практической работы кинооператора и сегодня довольно редкое явление, она наименее изучена в современном киноведении.

Интерес к кинооператорскому искусству возникал периодически. Как правило, об операторском искусстве писали сами операторы-практики. В сборнике «Поэтика кино» (1927) была опубликована первая фундаментальная теоретическая статья кинооператоров А. Н. Москвина и Е. С. Михайлова «Роль кинооператора в создании фильма», в ней говорилось об основах операторского мастерства. В 1936 году «Кинофотоиздат» выпустил книгу «Изобразительное построение фильма», с подзаголовком «Теория и практика операторского мастерства», организатора и первого заведующего кафедрой операторского мастерства ВГИКа, кинооператора В. С. Нильсена. До сих пор актуальны работы «Свет в искусстве оператора» (1945) и «О кинооператорском мастерстве» (1970) А. Д. Головни. Настольными книгами любого оператора можно с уверенностью считать «Компонуем кинокадр» (1992) и «Мастерство оператора-документалиста» (2004) С. Е. Медынского. Издавались сборники о кинооператорах, например «Кинооператор Андрей Москвин» (1971), «Кинооператор Вячеслав Горданов» (1973), «Десять операторских биографий» (1971) и «Угол зрения» М. М. Меркель (1980).

В первом десятилетии XXI века книг об операторском искусстве стало издаваться меньше, но, тем не менее, вышли книги операторов-практиков: «Женщина с киноаппаратом» М. Е. Голдовской (2002), «Полвека у стены Леонардо» Л. Г. Пааташвили (2006), «Автор-оператор» (2008), «Свет мерцающих звёзд» (2010), «Моё документальное кино», Ю. Я. Светлакова (2014), «Cinematographer. Человек с фабрики грез» В. Н. Железнякова (2000), учебное пособие «Практика операторского мастерства. Киноосвещение. Кинокомпозиция» Л. Л. Сикорука (2012), электронное учебное пособие «Киноизображение для чайников» Д. А. Долинина (2013).

Книг о кинорежиссуре выпускается гораздо больше, чем об операторском мастерстве. Долгое время спектр творческих возможностей кинооператора сознательно сужался. Киноведческая рефлексия создала прочный миф о том, что режиссёр является создателем фильма, главной фигурой в кинопроизводстве. Но безграничный мир режиссёра сфокусирован в диафрагме камеры оператора. Известный теоретик кино Яков

Бутовский выявляет следующие причины отсутствия стройной теории кинооператорского искусства – быстрое развитие техники, отношение к оператору как к техническому персоналу, коллективный характер работы над фильмом.

Любой оператор скажет, что операторское искусство держится на живописных законах композиции, света и колорита. Кинооператор Д. Д. Месхиев назвал операторское искусство «живописью на большой скорости», она всегда была источником визуальной культуры. И всё же в самом слове «кинематограф» заложен основной эстетический принцип оператора – «пишу движением». В этой статье мы остановимся на изучении феномена движения камеры, поскольку в нем отчетливо прослеживается тенденция сближения операторской работы с авторским началом.

Оператор П. Т. Лебешев часто сравнивал оператора с невестой, которую выбирает режиссёр. Историю кинооператорского мастерства можно рассматривать как историю создания великих тандемов: Сергей Эйзенштейн и Эдуард Тиссэ; Чарли Чаплин и Роланд Тотеро; Дэвид Гриффит и Билли Битцер; Всеволод Пудовкин и Анатолий Головня; Александр Довженко и Даниил Демуцкий; Орсон Уэллс и Грег Толланд; Жан Люк Годар и Рауль Кутар; Михаил Калатозов и Сергей Урусевский; Сергей Герасимов и Владимир Раппопорт; Андрей Кончаловский и Георгий Рерберг; Григорий Рошаль и Леонид Косматов; Андрей Тарковский и Вадим Юсов; Никита Михалков и Павел Лебешев; Федерико Феллини и Джани ди Венанцо; Бернардо Бертолуччи и Витторио Стораро; Питер Гринуэй и Саша Верни; Ингмар Бергман и Свен Ньютквист; Михаил Ромм и Борис Волчек; Альфред Хичкок и Роберт Бёркс; Стивен Спилберг и Яшун Камински; братья Коэны и Роджер Диккинс; Алеханро Гансалес Иньяриту и Эммануэль Любецки и т. д.

Вероятно, можно рассматривать кинооператорское мастерство и с позиции создания новых приёмов – от первых съёмок статичной камерой к монтажным съёмкам короткими планами и до виртуозных съёмок с движения одним кадром всего фильма. Надо сказать, что монтажная съёмка в киноведческой литературе проанализирована довольно тщательно и во всех аспектах, а вот «движущаяся камера» гораздо меньше, хотя проблема непрерывности и прерывности художественного времени в контексте культуры является по-прежнему актуальной.

Как и любая другая, визуальная мысль развивается дискретным (монтажным) и непрерывным (континуальным) способами. Квинтэссенцией монтажного кинематографа является техника разложения кинодействия на дальние, общие, средние, крупные планы и детали. Монтаж ап-

риори предполагает дробление действия на детали. Большевистский монтаж аттракционов (то есть агрессивных воздействий на зрителя) по Сергею Эйзенштейну и внутрикадровый монтаж кадра-эпизода по Анри Базену представляют собой разные художественные формы кинопроизведения и диктуют разную модальность съёмки кадров. Несколько десятков лет назад монтажное, ритмическое построение фильмов Сергея Эйзенштейна являлось самым авторитетным методом, который долгое время имел огромное влияние на советскую операторскую школу. Режиссёр рассматривал монтаж как сквозной принцип любого художественного построения вещи. Архетип монтажной склейки он видел во всём – от японской письменности искусства Востока до литературных произведений А. Пушкина, Г. Флобера и Ч. Диккенса. Монтаж, основанный на склейке, утверждает тоталитарную авторскую позицию режиссера, а вот длинный кадр, снятый с движения, переводит авторскую инициативу в руки кинооператора.

Исходя из модели латерализации функций головного мозга, можно выделить (конечно, очень приблизительно) типы операторских кадров, ориентированных на доминанту правого или левого полушария головного мозга.

Предположительно 90 % взрослого населения планеты являются «правшами», то есть по преимуществу левополушарными типами, поэтому массовый зрительский норматив тяготеет к левополушарному дискурсу. Левополушарно ориентированные кадры – это «скелетообразные», нарративные сегментированные изображения. Как правило, они предназначены для коммуникации, для передачи message, поэтому экспонируются достаточно коротко. Сегодня фрагментированный, клиповый стиль, ускоренная организация кадров (мелькание картинки в доли секунды) стали привычными событиями для современного зрителя, способного улавливать максимум информации за единицу времени.

Правополушарное изображение стремится уходить от норматива текстуальности, стремится к определенной художественности. Правополушарные кадры изобразительны и визуально бессюжетны, они, как правило, сняты с внутрикадровым движением, или движением камеры. Внутрикадровый монтаж слабее в плане утверждения, в нём модальная оценка событий отдается на выбор зрителя, потому что в правом полушарии проходит обработка пространственной информации целостно. Андрей Тарковский, утверждая правополушарную природу киноискусства, а внутрикадровое движение как идеальное художественное средство ки-

нематографа, писал: «Я отрицаю понимание кино как искусства монтажа... потому что оно не дает фильму продлиться за пределы экрана, то есть не учитывает права зрителя подключить свой собственный опыт к тому, что он видит перед собой на белом полотне» [1, с. 62]. Полвека спустя ему вторит Алеханро Гансалес Иньяриту, снимающий с лучшим оператором современности, мастером ручной камеры Эммануэлем Любецки: «Возможно, я последний человек на планете, который понял, что в наших жизнях нет монтажа. Мы открываем глаза, и непрерывно живем в системе Steadicam, монтаж есть только во время воспоминаний, снов или разговоров о жизни» [Цит. по: 2].

Непрерывно снятые с движения кадры говорят о правополушарной ориентации авторов фильма. История кино не сохранила имена первых операторов, начавших снимать с движения. Надо сказать, что в кадрах первой кинохроники движение камеры встречалось довольно часто, но авторов этих съёмок сегодня найти невозможно. Однако во всех учебниках по истории кино хрестоматийно упоминается люмьеровский кинемеханик Александр Промио, который в 1896 году снял кадры камерой, установленной на лодке, плывущей по Гранд-каналу Венеции.

Только в 1912 году, когда в игровое кино стали проникать приемы кинохроники, в фильме «Кабирия» (реж. Дж. Пастроне) известный оператор французской фирмы Pathe Сегундо де Шомон впервые в истории кино использовал эстетические возможности движущейся камеры с помощью тележки, которая медленно двигалась мимо колонн и парапетов декораций карфагенских дворцов. Этот способ передвижения камеры даже имел своё название «движение “Кабирии”». Фильм «Кабирия» вышел в 1914 году, но на год раньше, в 1913 году, в России Николай Козловский (оператор первого российского фильма «Стенька Разин, или Понизовая вольница») применил эффект тревелинга в фильме «Сумерки женской души» (реж. Е. Бауэр), зафиксировав, таким образом, не пышность декораций, а психологическое состояние героини.

В 1916 году оператор Д. Гриффита Билли Битцер, копируя «движение “Кабирии”» в фильме «Нетерпимость», пользуется не только тележкой, но и кранами, он поднимает камеру на воздушном шаре, тем самым открыв выразительные возможности панорамирования гигантских (почти в натуральную величину) декораций Вавилона. Съёмка движущейся камерой долгое время применялась крайне редко и только в коротких монтажных планах: для имитации движения героя фильма, или как кинотрюк, но с выходом фильма «Нетерпимость» стала использоваться смелее.

Движение камеры активно использовалось в фильмах Лени Рифеншталь для съемок фильма «Олимпия» (1934) и «Триумф воли» (1935). Кинокамеры помещались в воздушные шары и даже катапультировались. Лени Рифеншталь сама снимала свои фильмы, но ей помогали 25 профессиональных кинооператоров. Впервые в истории кинематографа была организована съёмка с дирижаблей, флагштоков, кранов пожарных машин. Лени поставила операторов на роликовые коньки, внедрила систему лифтов для подвижной съёмки с разных точек.

С приходом звука в начале 30-х годов клиповый, так называемый «русский», монтаж короткими планами стал использоваться реже, монтажные планы стали длинными, потому что появился жанр музыкальной комедии. В отечественном кино первооткрывателем приема «движущаяся камера» был оператор В. С. Нильсен, работавший с Григорием Александровым в фильме «Весёлые ребята» (1934). Первый кадр фильма (песня Кости-пастуха), который складывался из четырех проездов, был снят в разных местах непрерывным семиминутным проездом камеры-сопровождения. Такого в мировом кино еще не видели.

Концепция внутрикадрового монтажа и глубинной мизансцены сложилась в 1940–50-е годы. Непрерывный способ развития визуальной мысли построен на театральном принципе глубинной мизансцены. Надо сказать, что самые первые однокадровые фильмы братьев Люмьеров состояли из непрерывного изображения. Театральный опыт Орсона Уэллса и его оператора Грегга Толанда позволил по-новому оценить этот приём, открывающий новые возможности киноповествования. Благодаря технике, глубинная мизансцена, манипулируя объектами, которые на всех планах были резкими, нарушив монополию монтажа, сделала пространство динамичным, добавила реализм, объединила несколько действий в одном кадре. Хрестоматийный пример глубинной мизансцены представлен в сцене с игрой в снежки из фильма «Гражданин Кейн» (1941), где кадр по продолжительности достигает несколько минут. Орсон Уэллс отмечал: «Зрительная сторона фильма – ключ к поэзии». Оператором Греггом Толандом также снят общеизвестный в плане построения глубинной мизансцены фильм «Лисички» (1941) режиссёра Уильяма Уайлера.

Французский кинокритик Анри Базен определял глубинную мизансцену как средство «возрождения реалистического повествования» и разделял режиссеров на две категории: верящих в реальность – в фильмах которых активно присутствует движение камеры, позволяющее зрителю физически «войти» в поток времени, и на режиссёров, верящих в монтажную образность. «Верящие в реальность» – это режиссёры «итальянского неореализма», работами которых был вдохновлён Андрей Тарковский.

Эстетика пластической непрерывности кадра была воплощена также благодаря приему «субъективной камеры» (термин ввел французский режиссёр и киновед Жан Митри), который впервые был использован в фильме «Последний человек» (реж. Ф.-В. Мурнау, 1924). В фильме сцена опьянения портье снята с помощью шатающейся и сползающей вниз камеры. После фильмов «Последний человек» и «Варьете» (реж. Э. А. Дюпон, 1926), благодаря оператору Карлу Фройнду, субъективное изображение становится общепринятым. В дальнейшем даже появляется мода на идентификацию субъективной камеры с экранным злодеем. Фильм Роберта Монтгомери «Леди в озере» (1947) часто называют первым фильмом, целиком снятым субъективной камерой.

Субъективная камера была одним из любимых приемов Альфреда Хичкока, благодаря которой происходила идентификация зрителя с отрицательным персонажем фильма. С. М. Эйзенштейн писал: «Альфред Хичкок заставлял саму аудиторию “как бы... застрелиться”». Оператором фильмов Альфреда Хичкока был Ирмин Робертс. В фильме «Головокружение» (1959) он применил операторский приём *Vertigo effect* (головокружение), или *dolly zoom*, смысл которого состоял в отъезде камеры от объекта с одновременным приближением к нему с помощью трансформатора. Нельзя не вспомнить первый цветной фильм «Верёвка» (1948) Альфреда Хичкока, снятый непрерывным планом (8 склеек за фильм), в котором «верёвочный» метод съёмки позволял камуфлировать монтажные стыки наездами камеры на спины персонажей. Таким образом появился термин «монтаж через пиджак» [3]. Экспериментальный фильм-хронотоп «Русский ковчег» (2002) Александра Сокурова, показывающий три века русской истории за 90 минут в 33 залах Эрмитажа, снят без единой монтажной склейки. Этот фильм часто называют «кадром длиной в фильм».

Многое в современном кино также снято ручной камерой. В конце 50-х годов Сергей Павлович Урусевский возродил выразительное применение движения камеры, сделав съёмку с рук своим фирменным знаком. Он называл кинематограф новым видом искусства, а кинооператора – новым типом художника. Невероятно сложные по операторской «хореографии» фильмы «Летят журавли» (1957), «Неотправленное письмо» (1959), «Я – Куба» (1964) режиссера М. П. Калатозова стали прорывом в киноэстетике, благодаря филигранной работе над композицией и освещением кадра, виртуозному сочетанию движения ручной камеры и сверхширокоугольной оптики. Иннокентий Смоктуновский сказал о великом операторе: «Все операторы снимают прозой, а Урусевский снимает стихами». Сергей Урусевский писал: «Три четверти фильма (“Неотправленное

письмо”) снято ручной камерой. Со стационарной у меня ничего не получалось. Все было мертвое, монументально-статичное. А когда брал ручную камеру, ходил с ней, изображение чуть приближалось, чуть перекашивалось и становилось живым, трепетным. Я не мог обходиться без ручной камеры даже тогда, когда, казалось бы, можно снять и стационарной. Стационар фиксировал бы события, а не жил. Ручной чуть перекошишь в одну, потом в другую сторону, движение туда, назад – и все начнет дышать» [4].

Вполне возможно, что фильмы С. П. Урусевского и М. П. Калатозова (кстати, тоже оператора по первой профессии) предвосхитили появление в кинематографе «французской новой волны». В 1958 году критики журнала «Cahiers du Cinéma» Жан-Люк Годар, Клод Шаброль, Эрик Ромер, Франсуа Трюффо и Жак Риветт, побывав в Каннах, вдохновились фильмом «Летят журавли», вооружились портативной камерой «Панафлекс» с синхронной записью звука, светочувствительной плёнкой, переквалифицировались в режиссёры и совершили переворот в киноискусстве [5].

В свою очередь, Ларс фон Триер, окрылённый опытами «французской новой волны», ввёл моду на репортажную живую камеру в кинематографе последних двадцати лет. «Камера должна быть ручной. Любое движение или неподвижность диктуются только возможностями человеческой руки (фильм не может происходить там, где установлена камера; наоборот, съёмка должна происходить там, где разворачивается фильм) – писал режиссёр в манифесте «Догма-95» [6].

Танцующая, живая камера обладает эффектом хоум-видео, она свободна, обещает длинные планы и внутрикадровый монтаж. Приём движущейся камеры сложен, музыкален и гармоничен, возможно, потому что язык движений является наиболее древним и наименее исследованным. Мыслить не кадрами, а движениями камеры – это высший пилотаж в операторском мастерстве. Основным эффектом длинных планов, снятых с движения, является имитация непрерывности человеческого взгляда и принцип долгого всматривания.

Динамическая камера требует не только совершенного технического мастерства, знания традиционной культуры, она дает возможность пересмотреть устоявшиеся взгляды на кино, уйти от традиций монтажа аттракционов, на котором основан американский монтаж, обратить внимание на технику съёмки длинными планами, превращающими реальность в «запечатленное время» (термин Андрея Тарковского).

Сегодня операторы активно используют весь богатый опыт, накопленный ранее в кино при съёмках фильмов. Во многих современных

фильмах используются съёмки с движения, применяется круговая камера, флэш-кадры, разрывающие на момент линейность повествования, операторы все чаще прибегают к наиболее сложному типу кинокомпозиции. Появилось огромное количество фильмов, где создана иллюзия единого непрерывного действия. По мнению Никиты Михалкова, современные фильмы намного лучше сняты, чем срежиссированы. Однако фигура оператора по-прежнему остаётся в тени, его творчество по-прежнему анонимно, несмотря на то, что он является полноценным соавтором фильма. Облик современного кино создан великолепными операторами современности, снимающими движущейся камерой, это: Михаил Кричман, Павел Костомаров, Андрей Найдёнов, Шандор Беркеши, Владислав Опельянец, Роман Васьянов, Сергей Астахов, Максим Дроздов, Алишер Хамидходжаев. Однако рефлексий по поводу киноязыка, изобразительных принципов повествования, операторских приемов по-прежнему очень мало.

Литература

1. Тарковский А. А. Уроки режиссуры: учеб. пособие. – М.: Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии, 1992. – 92 с.
2. Семь самых оригинальных приемов в кино [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.iv.ru/titr/everything/unconventional>
3. Воспитание беспощадности, или о чём умолчал Хичкок [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://regnum.ru/news/cultura/2261009.html>
4. Приемы: чему учиться у Урусевского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://tvkinoradio.ru/article/article9873-priemi-chemu-uchitsya-u-urusevskogo>
5. Онипенко М. С. Изобразительные традиции и новаторство в работах отечественных кинооператоров // Научная библиотека диссертаций и авторефератов [Электронный ресурс]. – <http://www.dissercat.com/content/izobrazitelnye-traditsii-i-novatorstvo-v-rabotakh-otechestvennykh-kinooperatorov#ixzz5Fvtt0E00>
6. Ларс фон Триер. Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом. Триер Ларс фон. Манифест Догма-95 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://public.wikireading.ru/96599>

References

1. Tarkovskiy A. A. Uroki rezhissury: ucheb. posobie. – M.: Vserossiyskiy institut perepodgotovki i povysheniya kvalifikatsii rabotnikov kinematografii, 1992. – 92 s.

2. Sem' samykh original'nykh priemov v kino [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <https://www.ivi.ru/titr/everything/unconventional>
3. Vospitanie besposhchadnosti, ili o chem umolchal Khichkok [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <https://regnum.ru/news/cultura/2261009.html>
4. Priemy: chemu uchit'sya u Urusevskogo [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <https://tvkinoradio.ru/article/article9873-priemi-chemu-uchitsya-u-urusevskogo>
5. Onipenko M. S. Izobrazitel'nye traditsii i novatorstvo v rabotakh otechestvennykh kinooperatorov // Nauchnaya biblioteka dissertatsiy i avtoreferatov [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.dissercat.com/content/izobrazitelnye-traditsii-i-novatorstvo-v-rabotakh-otechestvennykh-kinooperatorov#ixzz5Fvtt0E00>
6. Lars fon Trier. Interv'yu: Besedy so Stigom B'orkmanom. Trier Lars fon. Manifest Dogma-95 [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <https://public.wikireading.ru/96599>

УДК 7.06

АНИМАЦИОННЫЙ КИНОТЕКСТ КАК СПОСОБ БЫТОВАНИЯ ФОЛЬКЛОРА

Куркова Наталья Сымжитовна, старший преподаватель кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: n-kurkova@list.ru

В статье рассматривается анимационный фильм как особый тип текста – кинотекста. Он принадлежит одновременно двум системам – лингвистической и нелингвистической, слову и изображению, которые слиты в фильме в единый звукозрительный образ. Утверждается, что анимационный кинотекст наполнен множеством культурных кодов, он хранит и передает информацию об истории, этнографии, национальной психологии, национальном поведении, родном языке, обо всем, что составляет содержание культуры, в том числе фольклора как поэтического наследия народа.

Ключевые слова: кинотекст, фольклор, анимационный фильм, язык, лексика, устное народное творчество, художественное средство, семиотика, культура, эпическая память.

ANIMATED FILM TEXT AS A WAY OF EXISTENCE OF FOLKLORE

Natalia S. Kurkova, Senior teacher, Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).
E-mail: n-kurkova@list.ru

The article studies the issues of an animated film as a special text type – the film text. The author states that it belongs at the same time to two systems – linguistic and not linguistic, to a word and an image that are merged in the film in a united sound vision. Moreover, the author proves that an animated film text is filled with a set of cultural codes, it stores and transfers information on history, ethnography, national psychology, national behavior, native language, and everything that makes the content of culture, including folklore as poetic heritage of the nation.

Keywords: film text, folklore, animated film, language, lexicon, folklore, art means, semiotics, culture, epic memory.

Кинофильм – это текст, то есть связанное семиотическое пространство; цельное и завершённое сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями [2].

Фильм определяется как зафиксированная на пленке или другом материальном носителе последовательность кадров, представляющих собой фотографическое или рисованное изображение, обычно сопровождаемое звуковым рядом (речью, музыкой, шумами) [1]. А. В. Федоров предлагает следующее определение: «Кинотекст – сообщение, содержащее информацию и изложенное в любом виде и жанре кинематографа (игровой, документальный, анимационный, учебный, научно-популярный фильм)» [4].

М. А. Ефремова считает, что в состав кинотекста входят лингвистическая и нелингвистическая семиотические системы, оперирующие знаками различного рода. Лингвистическая система в кинотексте представлена двумя составляющими: письменной (титры и надписи, являющиеся частью мира вещей фильма) и устной (звучащая речь актеров, закадровый текст, песня и т. д.). Нелингвистическая система кинотекста включает звуковую часть (естественные и технические шумы, музыка), видеоряд

(образы персонажей, движения персонажей, пейзаж, интерьер, спецэффекты и др.). Все указанные элементы особым образом организованы и находятся в неразрывном единстве, поскольку в фильме слово и изображение должны слиться в единый кинематографический образ. Слово здесь входит в сложный художественный комплекс и становится элементом звукозрительного образа.

Анимационные кинотексты обращаются к фольклору во всех его проявлениях: это – песни, частушки, пословицы, поговорки, загадки, заклички, колыбельные, сказки, былины, сказы. Слово в анимационном фильме, основанном на фольклорных произведениях, передает живой язык народа, его стихию. Традиционные сказочные обороты, эпическая лексика, особым образом сочетающиеся слово и музыкальный ритм, напевность – все это создает неповторимое пространство анимационного фильма.

Специфика изобразительно-выразительных средств фольклора состоит, как правило, в высокой степени обобщенности народно-поэтического слова. Еще одна важная особенность фольклорного текста заключается в том, что, с одной стороны, воспринимаясь на слух, он подчиняется законам аудирования, а в слуховом восприятии помимо вербального канала участвует мелодический (просодический) канал, включающий интонацию, тембр, регистр, темп. С другой стороны, в восприятии фольклорного текста участвует и третий канал – визуальный (мимика, жесты, действия исполнителя), который усиливает эмоциональное воздействие на слушателя и тем самым способствует трансмиссии фольклорного текста.

Речевая стереотипия фольклорного текста легла в основу известной теории формульности американских ученых М. Пэрри и А. Лорда («composition in performing»), согласно которой фольклорный текст состоит из метрически организованных формул и формульных выражений на определенную тему. Исполнитель фольклора не просто заучивает эти формулы, а затем их варьирует, он всякий раз как бы заново воссоздает их, благодаря своей так называемой эпической памяти. Отсюда следует, что эпическая память – это не просто способность заучивать и воспроизводить тысячи стихов. Она сродни «бессознательному» и «естественному» владению языком. В самом общем смысле слова фольклорная традиция – это процесс передачи, преемственности творческого опыта, коллективная память народа, его поэтическое знание и фонд художественных средств, реализующиеся при определенных условиях в различных текстах устного творчества.

Общепольклорная традиция, традиции жанров диктуют традиционные темы, сюжеты, образы, язык и стиль, формирующие в целом фольклорный текст. Речевая стереотипия фольклора является одним из проявлений феномена универсальности народной культуры. В фольклорном тексте она реализуется в использовании традиционных общих мест, формул, постоянных эпитетов, сравнений, метафор, повторов, обращений, ассоциаций, параллелизмов и т. д. Регулярно повторяясь в фольклорном тексте, речевые стереотипы выполняют коммуникативные и мнемотехнические функции фольклора: они способствуют восприятию, запоминанию и воспроизведению устного текста в процессе его бытования.

Известно, что многие сказки начинаются с зачина: «Жили-были», а кончаются приговоркой: «Стали жить-поживать и добра наживать». Да и само рассказывание сказок предполагает знание особых формул, таких как: «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается»; «Это присказка, а вот сказка чередом пойдет»; «Жили-были старик со старухой»; «Век живи – век учись, век трудись»; «Гори-гори ясно, чтобы не погасло...»; «В некотором царстве, в некотором государстве...» и др.

Фольклорный текст коммуникативен онтологически, а именно: он исполняется рассказчиком в устной форме, воспринимается слушателем на слух, передается «из уст в уста», из поколения в поколение, бытуя только в режиме прямого общения и сохраняясь в памяти народа. Устность фольклорного текста способствует тому, что он организуется по законам не письменной, а устной речи. Особенностью анимационного кинотекста является то, что слово в форме устной речи в нем превалирует и это является богатейшим материалом для развития чувства ритма, формирования интонационной выразительности и в целом звуковой культуры речи.

Фольклор каждого народа неповторим, так же, как его история, обычаи, культура. Так, например, былины, частушки присущи только русскому фольклору. Фольклор как искусство данного народа, этнического коллектива, проживающего на определенной территории, всегда локален, своеобразен, уникален. Ярким примером, подтверждающим данный тезис, является цикл анимационных фильмов режиссера Л. Носырева «Смех и горе у Бела моря», экранизация северных сказок в пересказе Б. Шергина и С. Писахова.

Созданный народом язык изобилует образными разговорными формами, выразительной лексикой. Это богатство родного языка, эмоциональность речи, ее выразительность, образность прекрасно реализует рас-

сказчик с экрана: знаменитые актеры А. Папанов, Е. Леонов, Г. Милляр, И. Смоктуновский, В. Золотухин и многие другие озвучивали анимационные фильмы, такие как «Лиса и заяц», «Цапля и журавль», «Василиса Прекрасная», «Смех и горе у Бела моря», «Вершки и корешки» и другие, ставшие классикой отечественного кино.

Анимационное кино обращается ко всем фольклорным жанрам. Колыбельная, как форма народного поэтического творчества, содержит в себе большие возможности в формировании фонематического восприятия, чему способствует особая интонационная организация (напевное выделение голосом гласных звуков, медленный темп и т. п.), наличие повторяющихся фонем, звукосочетаний, звукоподражаний. Колыбельные позволяют запоминать слова и формы слов, словосочетания, осваивать лексическую сторону речи (цикл «Колыбельные мира» режиссера Лизы Скворцовой).

Есть жанры (исторические песни, былины), которые отражают историю данного народа. В древнейший период у большинства народов бытовали родовые предания, трудовые и обрядовые песни. В античном и средневековом обществе складывался героический эпос. Возникали также легенды и песни, отражающие религиозные верования, например, русские духовные стихи. Позднее появились исторические песни, посвященные реальным историческим событиям и героям, таким, какими они остались в народной памяти. «Песнь о вещем Олеге» – это выражение исторического самосознания народа. Сознание исторической ценности передаваемого и своеобразные представления народа обуславливают устойчивость исторического содержания песен (анимационные фильмы: «Солдатский кафтан» В. Курчевского; «Сказание про Игорев поход», снятый по мотивам «Слова о полку Игореве»).

Русский героический эпос (былины) – замечательное наследие прошлого, свидетельство древней культуры и искусства народа. Он сохранился в живом устном бытовании. Свое название былина получила от слова «быль», что означает, что былина рассказывает о том, что некогда происходило на самом деле, хотя и не все в былине правда. Былины записаны от сказителей, воспринявших их по традиции от прежних поколений. Источником каждой героической песни был определенный исторический факт. В былине, как и в народной сказке, много выдумки.

Богатыри – люди необыкновенной силы, они скачут на могучих конях через реки и леса, поднимают тяжести, которые не под силу ни одному человеку. Многие русские былины говорят о героических подвигах

народных богатырей. Например, былины, которые успешно экранизированы: о Добрыне Никитиче, это – «Добрыня Никитич», поставленный В. Дегтяревым, «Добрыня Никитич и Змей Горыныч» режиссера И. Максимова; об Илье Муромце («Илья Муромец и Соловей-разбойник»); Алеше Поповиче («Алеша Попович и Тугарин Змей» режиссера К. Бронзита).

В фильме «Сказ о Евпатии Коловрате» рассказывается история народа. Богатырь Евпатий Коловрат борется против врагов земли русской. Русские богатыри готовы умереть, но не сойти с родной земли, они почитают службу Отечеству своим первым и святым долгом – такова главная мысль этих фильмов.

Былина рассказывается неторопливым, торжественным тоном: «А и сильные, могучие богатыри на славной Руси! Не скакать врагам по нашей земле! Не топтать их коням землю русскую! Ни затмить им солнце красное!» (фильм «Алеша Попович и Тугарин Змей»); «Давным-давно, когда в лесах грибов и ягод было вдоволь, жил народ на Руси-матушке, да не тужил...» (фильм «Добрыня Никитич и Змей Горыныч»). В фильме Ю. Кулакова «Князь Владимир», благословленном Д. Лихачевым, звучат такие слова: «В краю заповедном с давних времен, чтоб землю родную оставить в наследство...».

Из всех фольклорных жанров наиболее распространенным является сказка. Слово «сказка» впервые встречается в XVII веке в качестве термина, обозначающего те виды устной прозы, для которых в первую очередь характерен поэтический вымысел. Сказки – своего рода нравственный кодекс народа, их героика – это хотя воображаемые, но примеры истинного поведения человека: в «Сказке о Снегурочке» реж. В. Дегтярева и В. Данилевича героиня обращается к своим родителям, которые «в ней души не чают»: «Здравствуйте, любезные батюшка и матушка!»; в «Сказке о царевиче и трех лекарях» реж. О. Ткаченко звучит: «В некотором царстве, в некотором государстве жили царь с царицей, да бабка с дедом, и был у них маленький царевич, да такой пригожий, что ни в сказке сказать, ни пером описать...». В фильме «Сказка сказывается» реж. И. Аксенчук: «Куда посмотрит, там цветы распускаются. Только бы он Василисе был любимый. Теперь веселым пирком, да за свадебку. По подвигу и награда будет. Красоты да любви лишь тот достоин, кто себя не жалел».

В сказках выражено радостное приятие бытия – удел честного, умеющего постоять за свое достоинство человека. Сказки разнообразны: есть предельно простые по содержанию и форме («Курочка Ряба», «Реп-

ка», «Теремок»), есть сказки с острым, захватывающим сюжетом («Кот, петух и лиса», «Гуси-лебеди», «Волшебная птица»), «Бабка-Ёжка и другие» реж. В. Угарова, где собраны герои многих сказок: Ёжка, Баба-Яга, Кикимора, Кощей, Водяной, Леший, Змей Горыныч, царевичи, Емеля, Соловей-разбойник, Щука; фильмы «Царевна-лягушка» реж. М. Цехановского; «Чудесный колокольчик» реж. В. и З. Брумберг; «Буренушка» реж. В. Фомина; «Недодел и передел» реж. Г. Сокольского, «Кутх и мыши» реж. О. Черкасовой.

Во многих сказках внимание привлекается к природным явлениям, к особенностям внешнего вида птиц, зверей и насекомых. Такие сказки приучают к образному восприятию богатства и многообразия окружающего мира, воспитывают интерес к нему (в фильме «Сказка за сказкой» – новелла «Козел да баран»; в проекте «Гора самоцветов» – фильм «Кот и лиса»).

Народ красочно рисовал в сказках борьбу могущественных сил зла с силами добра, представленного чаще всего в образе обыкновенного человека, прославлял мужество, стойкость и преданность, которые обязательно побеждают зло. Тем же целям нравственного воспитания служат и сказки, в которых высмеиваются такие человеческие пороки, как злобность, заносчивость, трусливость, глупость, зависть («По щучьему велению»; «Гуси-лебеди» (1949); «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» (1953); «Василиса Микулишна» (1975); «Сказка сказывается» (1970) по мотивам русских народных сказок о Кашее Бессмертном, Иване Царевиче и Василисе Прекрасной; про Емелю-дурака; «Молодильные яблоки» (1974); «В некотором царстве» (1957); «Сказка о глупом муже» (1986) реж. Е. Пророковой – по мотивам русской народной сказки «О глупой жене» и многие другие).

В современных сказках ярко представлены языковая игра и корни «волшебной» сказки, как, например, в фильме А. Татарского «Падал прошлогодний снег»: в нем рассказчик-сказочник иронически комментирует события: «Давненько когда-то, в стародавние времена, в одной пластилиновой местности», «То вроде лепится, а то нелепица!», «Жил да был... Орел-мужчина! Правда, он не выговаривал некоторые буквы и цифры, но зато был большой любитель побездельничать. Хорошо, что жена ему попаласть строгая, но справедливая. Раз под Новый год послала она его в лес за ёлкой».

Современная российская мультипликация часто обращается к традиционным фольклорным сюжетам. Создаваемые мультфильмы могут

быть «буквально» прочитаны, с сохранением сюжета, стиля, с неизменными персонажами, а могут брать лишь какие-то фрагменты, некоторых персонажей из фольклорных источников.

Необходимо отметить, что во многих фильмах, которые сняты в постмодернистский период, ирония стали одной из их отличительных черт. Ироническое мировосприятие, ироническая позиция стали привычными для современного молодого человека. Например, весь цикл «Трех богатырей» снят с применением художественного приема под названием «пастиш», ставшим в постмодернизме одним из центральных, заключающийся в создании сознательно деформированной литературной копии, акцентирующей те или иные черты оригинала, некой трансформацией пародии. Все персонажи, взятые из русского фольклора и былинного эпоса, видоизменены, создатели сняли фильмы этого цикла в комическом ключе.

В устном народном творчестве как нигде сохранились особенные черты русского характера, присущие ему нравственные ценности, представление о доброте, красоте, правде, смелости, верности, любви, самоотверженности. Развитие духовности немыслимо без ощущения себя как части своего народа, его культуры.

«Русский народ не должен терять своего нравственного авторитета среди других народов – авторитета, достойно завоеванного русским искусством, литературой. Мы не должны забывать о своем культурном прошлом, о наших памятниках, литературе, языке, живописи... Национальные отличия сохраняются и в XXI веке, если мы будем озабочены воспитанием душ, а не только передачей знаний, – говорил академик Д. С. Лихачев, – именно поэтому родная культура должна стать неотъемлемой частью души каждого человека, началом, порождающим личность» [2, с. 58].

Анимационный кинотекст – это часть культуры, ибо он пронизан множеством культурных кодов, он хранит и передает информацию об истории, этнографии, национальной психологии, национальном поведении, родном языке, то есть обо всем, что составляет содержание культуры, в том числе фольклора как поэтического наследия народа.

Литература

1. Иванова Е. Б. Художественный видеофильм как тип текста // Языковая личность: проблемы межкультурного общения: тез. науч. конф., посвящ. 50-летию фак-та иностр. яз., Волгоград, 3–4 февр. 2000 г. / ВГПУ. – Волгоград: Перемена, 2000. – С. 30–31.

2. Лихачев Д. С. Память преодолевает время // Наше наследие. – 1998. – № 1. – С. 58.
3. Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). – М.: Водолей, 2004. – 153 с.
4. Федоров А. В. Терминология медиаобразования // Искусство и образование. – 2000. – № 2. – С. 33–38.

References

1. Ivanova E. B. Khudozhestvennyy videofil'm kak tip teksta // Yazykovaya lichnost': problemy mezhkul'turnogo obshcheniya: tez. nauch. konf., posvyashch. 50-letiyu fak-ta inostr. yaz., Volgograd, 3–4 fevr. 2000 g. / VGPU. – Volgograd: Peremena, 2000. – S. 30–31.
2. Likhachev D. S. Pamyat' preodolevaet vremena // Nashe nasledie. – 1998. – № 1. – S. 58.
3. Slyshkin G. G., Efremova M. A. Kinotekst (opyt lingvokul'turologicheskogo analiza). – M.: Vodoley, 2004. – 153 s.
4. Fedorov A. V. Terminologiya mediaobrazovaniya // Iskusstvo i obrazovanie. – 2000. – № 2. – S. 33–38.

УДК 008

ВИДЕОПОЭЗИЯ: К ВОПРОСУ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ

Пога Лиана Нодариевна, преподаватель кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: pln.sa@kemnet.ru

Статья посвящена новой художественной форме репрезентации поэтического слова, проявившейся в культурной жизни России в конце XX – начале XXI столетий. Цель, которую преследовала автор, связана с установлением содержания понятия «видеопэзия». Эта цель решается посредством анализа высказываний авторов поэтических видеороликов и экспертов, занимающихся отбором видеоматериалов на фестивали и конкурсы видеопэзии.

Ключевые слова: видеопэзия, видеоязык, дигитальные технологии, аудиовизуальная коммуникация.

VIDEO POETRY: DEFINING THE CONCEPT

Liana N. Poga, Teacher, Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: pln.sa@kemnet.ru

The article is devoted to a new art form for representating a poetic word appeared in cultural life of Russia at the end of the XXth beginning the XXIst centuries. The aim of the research is to define the content of the concept “video poetry”. The author solves the task analysing the statements of the authors’ poetic videos, and experts engaged in selecting video records on festivals and competitions of video poetry.

Keywords: video poetry, video language, digital technologies, audiovisual communication.

В контексте художественной культуры России конца XX – начала XXI столетий проявляется новая форма репрезентации поэтического слова, именуемая видеопозией. Интерес к новому явлению удовлетворяется проведением многочисленных фестивалей, конкурсов, лабораторий, круглых столов, изданием альманахов¹ и возникновением творческих групп. Несмотря на активный процесс вхождения видеопозии в социокультурное пространство, до настоящего времени нельзя считать установившимися ни содержательную суть определения этого понятия, ни собственно критерии оценки образцов данного художественного явления. Это обстоятельство существенно осложняет работу конкурсантов, а также жюри фестивалей и конкурсов, на которых оцениваются образцы видеопозии.

В качестве подтверждения приведем Положение о V Международном фестивале-конкурсе «Арт Проспект», на котором представлялись и оценивались образцы видеопозии. В разделе «Критерии оценки творческих работ во всех проектах и конкурсах» читаем следующее: «1. Соответствие теме конкурса. 2. Оригинальность идеи. 3. Художественный уровень работы. 4. Уровень технического исполнения»². Как видим, в Положении приведены общие критерии, применимые собственно

¹ Здесь имеется в виду «Транслит» (альманах) – российский литературно-теоретический журнал, издающийся с 2005 г. в Санкт-Петербурге. В 2011 году он посвятил обсуждению проблем видеопозии отдельный номер (9).

² См.: Положение о V Международном фестивале-конкурсе «Арт Проспект» (Кемерово). – URL: <http://www.kemguki.ru/images/stories/slides/2017-2018>.

ко всем конкурсам. Возможно, этот факт свидетельствует лишь о том, что организаторы не видели необходимости в указании конкретных требований к каждому конкурсу вообще и к конкурсу видеопэзии в частности. Однако это не единственный фестиваль, в Положении которого критерии оценки качества видеоработ сформулированы лишь общими словами, а подчас отсутствуют вовсе³. Полагаем, такой ситуации есть объяснение. Дело в том, что до сих пор термин «видеопэзия» не получил однозначного толкования среди участников творческих групп и экспертов этого направления. Анализ публикаций последних двух десятилетий показал, что осмысление экспериментов данной формы творчества выведено на орбиту внимания медиапэтов, критиков, литературоведов, организаторов фестивалей и конкурсов видеопэзии. Как правило, оно представлено в виде материалов популярного содержания (публицистические/научно-публицистические статьи, интервью и т. д.). И практически отсутствуют публикации культурологов, искусствоведов, педагогов сценической речи. Между тем, вышеизложенные процессы указывают на возникновение и развитие новой художественной формы репрезентации, соотносимой с современной цифровой культурой. Поэтому есть смысл рассмотреть позиции экспертов названной художественной формы. В связи с этим объектом исследования данной статьи является видеопэзия как художественная форма репрезентации поэтического высказывания, а предметом – содержание понятия «видеопэзия». Цель статьи связана с установлением содержания понятия «видеопэзия». Достижение указанной цели предполагает решение таких задач, как: рассмотрение позиций специалистов, экспертирующих видеопэзию, выявление ключевых характеристик этой формы репрезентации поэзии, определение понятия «видеопэзия».

Полагаясь на высказывания разных авторов, а также на свои собственные наблюдения, попытаемся сформулировать содержание понятия «видеопэзия». Заметим при этом, что большинство исследователей и экспертов, как отечественных, так и зарубежных, сходятся в одном: несмотря на вхождение в словарный состав языка термина «видеопэзия», он до сих пор не обрел однозначного толкования. Прежде всего, следует отметить, что в таких энциклопедических изданиях, как: «Большая энциклопедия: в 62 т.» (Т. 9, Москва, 2006), «Большая Российская энциклопедия: в 30 т.» (Т. 5, Москва, 2006), «Новая Российская энциклопедия: в 12 т.» (Т. 3(2), Москва, 2007), «Лексикон нонклассики. Художественно-

³ Например, Положение о конкурсе видеопэзии в рамках фестиваля «Петербургские мосты» (Санкт-Петербург, 2010 г.). – URL: <http://www.piiter.ru/videopoet.html>.

эстетическая культура XX века» (Москва, 2003), «Культурология. XX век. Энциклопедия» (Т. 1, СПб., 1998), «Большой иллюстрированный словарь иностранных слов: 17 000» (Москва, 2006)⁴ нам не удалось найти определения понятия «видеопэзия». Как правило, попытки теоретически описать содержание интересующего нас термина предпринимаются создателями видеопэзии, членами творческих групп, организаторами и кураторами фестивалей. Это понятие обсуждается и в критических, публицистических, теоретических статьях, посвящённых анализу визуальных экспериментов в области поэзии. Авторы публикаций такого рода называют видеопэзию «маргинальной арт-сферой, невыявленным дискурсивным полем, о существовании которого если и догадываются адепты современного искусства, то обычный зритель наверняка не знает» [1].

Рассмотрим позиции экспертов, занимающихся отбором поэтических видеоматериалов на фестивали и конкурсы видеопэзии. Одно из определений интересующего нас термина принадлежит драматургу, журналисту, кинокритику, куратору первого российского фестиваля видеопэзии «ЗРЯ», «Пятая нога», фестиваля «Зазубрина» (Канск), а также куратору турниров Всероссийского слэма Екатерине Троепольской. По ее определению, **видеопэзия** – это «перевод поэзии на видеоязык» [См.: 3]. В своих размышлениях Е. Троепольская указывает на то, что видеопэзия, в первую очередь, «хобби для поэзии» [См.: 3], то есть еще один способ репрезентовать ее с помощью видео и тем самым расширить аудиторию. Во-вторых, это возможность двух систем – видеоязыка и поэтического языка дополнить и усилить друг друга. Здесь нужно добавить, что в дискуссионном поле среди участников преобладают две позиции: видеопэзия – это поэзия, сопровождаемая видеорядом; видеопэзия – это видео, обладающее некой поэтичностью. Троепольская является сторонником первой позиции, поэтому для нее важно, как раскрывается

⁴ См.: Большая энциклопедия: в 62 т. Т. 9. – М.: ТЕРРА, 2006. – 592 с.; Большая Российская энциклопедия: в 30 т. / председатель науч.-ред. совета Ю. С. Осипов; отв. ред. С. Л. Кравец. – Т. Великий князь – Восходящий узел орбиты. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2006. – 783 с.: ил.: карт.; Новая Российская энциклопедия: в 12 т. / редкол.: А. Д. Некипелов, В. И. Данилов-Данильян и др. – М.: ООО «Издательство «Энциклопедия»: ИД «ИНФА – М», 2003. – Т. 3(2): Бруней – Винча. – 2007. – 480 с.: ил.; Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОС-СПЭН), 2003. – 607 с.; Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 1. – СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. – 447 с.; Большой иллюстрированный словарь иностранных слов: 17 000. – М.: АСТ: Астрель, 2006. – 957; [3] с.

смысл поэтического произведения посредством видеоязыка. Кроме того, Е. Троепольская называет видеопэзию режиссёрским искусством, и, исходя из этого, она предлагает типизировать её по характеру видеоматериалов: «кадры, сопровождающие стихи, могут быть либо документальными, либо игровыми» [4]. К документальной видеопэзии Троепольская предлагает относить сделанный при помощи веб-камеры репортаж, фиксирующий внимание на особом событии из жизни поэта, архивную хронику, авторское чтение. А в игровом модуле видеопэзии она выделяет ряд вариантов, опираясь на способ взаимодействия поэтического текста с видеорядом [См.: 2]. Задачи нашей статьи связаны не столько с выяснением указанного взаимодействия, сколько с установлением характерных особенностей, необходимых для определения содержания понятия «видеопэзия». Поэтому в размышлениях Е. Троепольской особый интерес в контексте задач нашей статьи представляет то, что все описываемые ею варианты трансляции видеопэзии так или иначе связаны с экранным (аудиовизуальным) искусством. И, несмотря на то, что автор не разъясняет свою позицию относительно жанровой природы видеопэзии и особенностей видеоязыка, однако очевидно, что в своих размышлениях она оперирует терминами из кинематографа и компьютерной графики. Следовательно, драматург, журналист, кинокритик Троепольская соотносит такую новую форму трансляции художественных образов, как видеопэзия, с экранными видами искусства. Конечно, здесь нельзя не оговорить наличие разницы в носителях информации и технических средствах. Так, видеопэзия восприняла от видео электронные, дигитальные способы записи и воспроизведения информации. В свою очередь от компьютерной графики – возможности создавать при помощи дигитальных технологий визуальные и аудиальные спецэффекты, симулякры. И, конечно, видеопэзия родственна кинематографу использованием широкого экрана и элементов киноязыка (рамка, кадр, монтаж, план, ракурс и т. д.). Такое понимание природы видеопэзии мы находим не только у Е. Троепольской.

Так, например, эту позицию поддерживает известный российский поэт, автор поэтических видеоклипов, куратор и член жюри Волошинского фестиваля в Коктебеле Алексей Ушаков. В его интерпретации **видеопэзия** – «это экранизация поэтического произведения» [См.: 3]. Для Ушакова очевидно, что видеопэзия – это жанр⁵ пограничный и синтетический. Пограничный, потому что он находится посередине между видео-

⁵ А. Ушаков определяет видеопэзию как жанр, хотя до сегодняшнего дня участники дискуссии не ответили на вопрос: является видеопэзия жанром или нет.

артом, видеоклипом и кинематографом. Из видео-арта заимствованы технические приемы визуализации текста и сочетания его с изображениями, а от музыкального видеоклипа – краткость, авторское исполнение, принцип «клипового монтажа». В свою очередь от кинематографа – экранизация литературного текста, драматургия, глубина и разработка темы [См.: 4]. Алексей Ушаков подчеркивает, что в поэтической среде часто возникают споры относительно необходимости экранизации поэтического произведения: «стихам не нужны ни костыли, ни бантики, поэзия – вещь в себе» [См.: 4]. Однако, хоть Ушаков и соглашается с тем, что поэзии вряд ли нужна еще какая-либо дополнительная форма для того, чтобы она зазвучала, тем не менее, ссылаясь на драматическую общность (сюжет) поэзии, кино и видео, он видит смысл визуализировать драматические трансформации лирического героя стихотворного произведения. Он отмечает: «Попытка изобразить именно “драматическое превращение” лирического героя стихотворения автоматически меняет способ высказывания режиссера, уводит его от примитивного “монтажа аттракционов”, характерного для коммерческого кино, и приводит к тому самому “поэтическому кинематографу”. <...> “Поэтический” не в смысле – лиричный, личностный, насыщенный символами и метафорами (хотя все это, безусловно, присутствует), а в смысле предельной, поистине стихотворной концентрации средств, когда все лишнее отброшено и одним кадром (словом) можно точно попасть в цель, раскрыть суть эпизода, или даже тему целого фильма» [4]. Как нам думается, в рассуждениях автора чувствуется желание объединить трудносовместимые позиции в понимании содержания видеопэзии: поэзия, сопровождаемая видеорядом и поэтическим видео. Кроме способов технико-художественного воплощения поэтического произведения, автор озадачен поиском гармоничного соединения в поэтическом ролике трех модальностей восприятия: визуальной, аудиальной, цифровой (фокус на содержание). Целью его экспериментов является некий эффект синергии, когда любая составляющая (модальность) в сумме дает больше, чем каждая по отдельности.

Нетрудно заметить, что в основе определений содержания понятия лежит способ трансляции поэтических образов посредством выразительных, изобразительных, технических средств экранных, визуальных, музыкальных видов искусств. Авторы определений стремятся найти компромисс между трудносовместимыми визуальной, вербальной и аудиальной сторонами поэтического видеоклипа.

Итак, подводя итоги представленным в этой статье размышлениям, отметим, что под термином «видеопэзия» следует понимать интермеди-

альный⁶ способ репрезентации поэтического образа, основанный на идее аудиовизуальной коммуникации (то есть совокупности творческих и технологических явлений).

Литература

1. Толкачева А. Медиапоэзия – это... [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.arterritory.com/ru/teksti/statji/> (дата обращения: 08.05.2018).
2. Троепольская Е., Родионов А. Алхимический жанр [Электронный ресурс] // Журнальный зал. – 2012. – № 3. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2012/3/tr.html> (дата обращения: 10.12.2017).
3. Ушаков А., Ракита Ю. Беседы дилетантов. – Вып. 2: Видеопоэзия. В гостях у ведущих Е. Троепольская. – 12.01.2010 [Электронный ресурс] // Радио свобода. – Режим доступа: http://79.137.234.183/litradio_audio_archive/progr/ (дата обращения: 28.04.2018).
4. Ушаков А. Эссе: видеопоэзия [Электронный ресурс] // Центр современной литературы. Издательский проект «Русский Гилливер». – 2012. – № 3. – Режим доступа: <http://www.gulliverus.ru/gvideon/> (дата обращения: 20.04.2018).

References

1. Tolkacheva A. Mediapoeziya – eto... [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.arterritory.com/ru/teksti/statji/> (data obrashcheniya: 08.05.2018).
2. Troepol'skaya E., Rodionov A. Alkhimicheskiy zhanr [Elektronnyy resurs] // ZHurnal'nyy zal. – 2012. – № 3. – Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/october/2012/3/tr.html> (data obrashcheniya: 10.12.2017).
3. Ushakov A., Rakita Yu. Besedy diletantov. – Vyp. 2: Videopoeziya. V gostyakh u vedushchikh E. Troepol'skaya. – 12.01.2010 [Elektronnyy resurs] // Radio svoboda. – Rezhim dostupa: http://79.137.234.183/litradio_audio_archive/progr/ (data obrashcheniya: 28.04.2018).
4. Ushakov A. Esse: videopoeziya [Elektronnyy resurs] // Tsentr sovremennoy literatury. Izdatel'skiy proekt «Russkiy Gilliver». – 2012. – № 3. – Rezhim dostupa: <http://www.gulliverus.ru/gvideon/> (data obrashcheniya: 20.04.2018).

⁶ Под понятием «интермедиальность» мы имеем в виду способность любого произведения искусства включать в себя средства других видов искусства. Или – взаимодействие искусств. См.: статью Петровой С. А. «К вопросу формирования интермедиальных традиций в литературе (на материале стихотворения А. А. Блока “Голос скрипок”»». – Режим доступа: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2014.

**МЕТОДОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ СЦЕНАРИЯ СТУДЕНЧЕСКОГО
КОРОТКОМЕТРАЖНОГО ИГРОВОГО ФИЛЬМА
В РАМКАХ ДИСЦИПЛИНЫ «СЦЕНАРНОЕ МАСТЕРСТВО»**

Щёголев Сергей Владимирович, старший преподаватель кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: nrfule@mail.ru

В рамках практических занятий по дисциплине «Сценарное мастерство» у студентов нередко возникает проблема, с чего начать сценарную разработку будущего игрового фильма. Для того чтобы студенты могли четко представить себе задание, предлагается проанализировать в качестве литературной основы отрывок из повести Н. В. Гоголя «Шинель», а в качестве его киносценарной интерпретации – текст заметок к сценарию анимационного фильма Людмилы Петрушевской. В статье рассматривается типичная методология создания сценария, его ключевые моменты, такие как завязка, кульминация, развязка и т. д.

Ключевые слова: киносценарий, замысел, история, фильм, логлайн, автор, герой, конфликт, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, структура, действие, событие.

**METHODOLOGY FOR CREATING A SCENARIO
OF STUDENT'S SHORT FICTION FILM
ON THE DISCIPLINE "SCENARIOUS MASTERY"**

Sergey V. Shchegolev, Senior teacher, Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: nrfule@mail.ru

The article analyses the problem of creating the scenario by the students. In the framework of practical training on the discipline "Scenario mastery" often there is a problem with the students, how to start the scenario development of the future fiction film. In this regard, the author suggests analysing the novel fragment "Soldier's coat" by N.V. Gogol to allow the students to imagine the task; and as its film script interpretation, the text of notes to the animated film script by Ludmilla Petrushevskaya. In addition, the author considers the typical

methodology for creating a script, its key points, such as the tie, climax, denouement, etc.

Keywords: screenplay, concept, history, film, logline, author, hero, conflict, tie, action development, climax, denouement, structure, action, event.

Говоря о написании киносценария, хотелось бы подробнее остановиться на сценарии как таковом, о структуре и отличии его от других жанров беллетристики. Ведь киносценарий как вид литературного творчества – совсем юное, по сравнению с другими литературными направлениями, явление. Является ли сценарий чем-то незыблемым для кинематографа?

Не всегда. Можно с уверенностью сказать, что братья Огюст и Луи Люмьер, прежде чем заснять выход рабочих со своей фабрики или зафиксировать прибытие известного поезда на вокзал Ла-Сюота, предварительно описали это действие в сценарии. Хотя они точно знали о том, что будет происходить, и предполагали, какое впечатление окажет на зрителя увиденное. А стало быть, при отсутствии сценария было что-то иное – был замысел. И если без сценария все-таки возможно создать фильм, то без замысла это сделать невозможно.

Так чем все-таки сценарий отличается от пьесы, рассказа, повести или романа? Сценарий является более технологическим для воспроизведения направлением в литературе. Киносценарий – это выстроенная для дальнейшей технической визуализации история, подробно описывающая героев, события, а иногда и содержащая в себе авторское отношение к героям и описанным событиям. Проще говоря, киносценарий – это фильм, записанный на бумаге.

Можно предложить сравнить два явления: литературную основу и киносценарий известной экранизации «Шинель» Николая Васильевича Гоголя. «Все мы вышли из гоголевской шинели...», – говорил классик Эжен Вогиюэ, впечатлённый общением с Федором Михайловичем Достоевским.

Итак, возьмем отрывок из оригинального текста классика: «...Молодые чиновники подсмеивались и острились над ним, во сколько хватало канцелярского остроумия, рассказывали тут же пред ним разные составленные про него истории; про его хозяйку, семидесятилетнюю старуху, говорили, что она бьет его, спрашивали, когда будет их свадьба, сыпали на голову ему бумажки, называя это снегом. Но ни одного слова не отвечал на это Акакий Акакиевич, как будто бы никого и не было перед ним;

это не имело даже влияния на занятия его: среди всех этих докук он не делал ни одной ошибки в письме...» [1].

А теперь для сравнения прочитаем текст заметок Людмилы Петрушевой к сценарию анимационного фильма Юрия Норнштейна «Шинель»: «...в департаменте его намеренно спрашивали, скоро ли их свадьба и больно ли хозяйка бьет его. А хозяйка зевает, крестит рот, забирает свечу и идет к себе... А бедному Башмачкину кажется, допустим, что хозяйка в фате и флердоранже и косит глазом, ища жениха... Вот он сидит в присутствии и, сам не свой, радостно переписывает какое-то особенно торжественное послание какому-то особенно значительному лицу. А его сотоварищи со своих мест допытываются, скоро ли у Акакия Акакиевича жена родит... Тут же всплывает в его воображении хозяйка без четырех передних зубов, придерживающая на тощей груди капот, в компании с самим Акакием Акакиевичем, разбежавшимся для поцелуя. Краснеет бедный Акакий, потупляет глазки... Решается ничего более не слушать...

А за окном запорхали, залетали белые мухи. И все сбежались к окнам. А там – крыши, трубочист вылезает из трубы... На него засмотрелись.

“Снег, Акакий Акакиевич!”

А он специально не слышит, и все. Опять наслаждение на лице его.

“Снег же, Акакий Акакиевич! Пора шинель доставать!”

А он специально не слышит.

Тогда нарвали бумажек и столпились, глядят.

Акакий же дорвался до заглавной буквы Т. Первая кривуля... Палочка... Он себе подмаргивает. Вторая палочка... За-го-гу-ли-на – Что это?

На бумагу упала еще бумага, еще, еще...

“Что это?”

“Снег, Акакий Акакиевич!”

“Что, что такое?”

“Да снег, снег!”

Башмачкин, подувши на лист, осторожно его очистил. А на лысине, на воротнике так и остались клочья бумаги...» [2, с. 231–245].

Если в книге писатель показывает нам ситуацию с точки зрения автора, героя или иных участников событий, то в киносценарии автор излагает историю с точки зрения зрителя. Он описывает не только события, действия, диалоги и монологи героев, но и то, как должна выглядеть история на экране.

С чего начать писать сценарий? У вас есть замысел, идея, и она формируется в вашей фантазии в очертаниях героев, в происходящей с ними череде событий, и кажется, что сценарий уже практически готов, осталось только сесть и написать.

Методология написания сценария у каждого своя. Можно пойти по пути вдохновения. Придумать ярких, оригинальных героев и наблюдать за их жизнью, их взаимоотношениями.

К примеру, по воспоминаниям современников Л. Н. Толстого, на вопрос: «Как у Вас обстоят дела с Вашим новым романом (“Война и Мир”)?» – Лев Николаевич ответил: «Представляете, Наташа Ростова вдруг вышла замуж за Пьера..». Получается, что автор не вмешивается в поступки героев, а сначала настолько продуманно и ярко рисует их образы и особенности характера, что ему просто остается в дальнейшем наблюдать за их поступками. Но в данной методике есть определенные минусы. Не так уж много у нас писателей, подобных Льву Николаевичу, а значит, не факт, что герои, придуманные вами, действительно станут интересными и яркими персонажами не только для вас, но и для зрителей. И наконец, не факт, что взаимоотношения ваших персонажей будут чрезвычайно интригующими и каждый их поступок или действие будут удивлять и очаровывать зрителя.

И тут приходит на помощь иная технология написания сценария. Отталкиваемся от замысла и пробуем написать логлайн к будущему фильму, то есть описать его идею в одном-двух предложениях.

Для того чтобы идея выглядела интригующей, необходимы хотя бы следующие минимальные составляющие: герой, цель героя, человек – антагонист, или иные препятствия, мешающие герою достигнуть цели. Эти составляющие помогут создать то самое бриллиантовое зерно, которое важно в любом произведении. Этим зерном является конфликт – основная движущая сила произведения, в основе которого всегда лежит борьба, столкновение интересов героев фильма. Основное отличие драматургического конфликта от конфликта в реальности состоит в том, что противоречия всегда обострены до крайности.

Как устроен сценарий?

Помните героя Евгения Леонова в комедии «Полосатый рейс», который рассказывал о строении тигра и делил его на следующие части: надбедрок, ливер, голые, грудинка и т. д. Сценарий, как и любое драматическое произведение, начиная со времен Софокла и по наши дни, базируется на трехчастной структуре, состоящей из завязки, кульминации и развязки.

ЗАВЯЗКА

Итак, вам вроде бы уже понятно, о чем будет ваша история, и надо бы просто начать писать, но именно это самое сложное. Вы только представьте, что в кинозале потушен свет, люди уселись в удобные кресла и их надо настолько аккуратно, незаметно ввести в вашу историю, чтобы по прошествии 5 минут они забыли бы про попкорн и стали не только внимательными свидетелями, но и участниками разворачивающихся на экране событий.

Представили? А вот теперь вам предстоит написать именно такую завязку. Многие сценаристы утверждают, что с завязкой часто возникают проблемы. И вроде бы герои прописаны ярко и зримо, и вроде бы капканы все расставлены, но никак герой не идет в этот самый капкан. Начинаешь его насильно толкать – получается неорганично. Даешь ему свободу действий, ожидая, что он как-то сам оступится и вляпается в историю, но он живет себе, живет, а время идет.

Смысл и суть завязки в том, чтобы ваша история сдвинулась со своего места, а для этого необходимо сначала выдать «на гора» всю информацию о месте и времени действия, об условиях, о героях и, в конце концов, неплохо было бы намекнуть на жанр в самом начале фильма. Первые минуты фильма являются самыми важными и лучше посвятить их действию. Кстати, именно действие поможет автору фильма перейти к провоцирующему событию, или к первой поворотной точке.

КУЛЬМИНАЦИЯ

«Рубикон перейден, мосты сожжены!» – это как раз о развитии действия, ведущего к кульминации. Сюжет двигается от одной поворотной точки к другой, количество их может быть сколько угодно, но главное условие – они должны быть непредсказуемыми и интригующими. Они должны приковывать внимание зрителя и не отпускать его от экрана, ведя к кульминации. В центре кульминации находится главное событие. Это смысловой и кульминационный центр всего действия.

РАЗВЯЗКА

Наступает момент, когда становится понятно, выиграл герой или проиграл, победило добро или нет. Развязка завершает событийную, сюжетную линию сценария. Если в кульминации наступает последняя, решающая схватка, то в развязке герой стоит в окровавленном рубище над бездыханным телом главного злодея.

ФИНАЛ

Это еще не титры, но вам становится понятно – игра закончена, и титры скоро пойдут. Эта часть включает в себе либо мораль, либо про-

граммирование дальнейшего светлого будущего. Финал служит средством подведения итогов всего драматургического действия.

Теперь, в качестве примера предлагаю в очередной раз вернуться к гоголевской «Шинели» и рассмотреть ее в рамках данной трехчастной сценарной структуры.

ЗАВЯЗКА

Живет Акакий Акакиевич. Забитый, скромный, тишайший человек.

ПРОВОЦИРУЮЩЕЕ СОБЫТИЕ

Старая шинель Башмачникова превратилась в труху. Необходима новая шинель.

РАЗВИТИЕ ДЕЙСТВИЯ

Героя мучает холод и безнадега. Шинель для Акакия Акакиевича кажется недостижимой мечтой. Возникает страх перед простудой и болезнями.

ПЕРВАЯ ПОВОРОТНАЯ ТОЧКА

Рождается мечта о новой шинели. Герой воодушевляется. Дух героя крепнет. Он обретает цель.

ВТОРАЯ ПОВОРОТНАЯ ТОЧКА

Рождение новой шинели. Акакий Акакиевич счастлив. Он в тепле и комфорте. Сослуживцы выражают свое восхищение.

ТРЕТЬЯ ПОВОРОТНАЯ ТОЧКА

Атмосфера меняется. Наступает тревога, страх. Крадут шинель. Герой страдает от холода и горя. Пытается вернуть шинель. Сослуживцы унижают Башмачникова. Генерал устраивает Акакию Акакиевичу разнос.

КУЛЬМИНАЦИЯ

Акакий Акакиевич умирает в горячке.

ФИНАЛ

Возникает легенда. Дух Башмачкина возрождается. Акакий Акакиевич получает отмщение.

Вот так выглядит структура киносценария на примере известного классического литературного материала.

Литература

1. Гоголь Н. В. Шинель [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ilibrary.ru/text/980/p.1/index.html> (дата обращения: 11.05.2018).
2. Петрушевская Л. Сценарные заметки к мультфильму «Шинель» / Собр. соч. – Т. 9: сборник. – М., 2003. – 336 с.

References

1. Gogol' N. V. Shinel' [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.ilibrary.ru/text/980/p.1/index.html> (data obrashcheniya: 11.05.2018).
2. Petrushevskaya L. Stsenarnye zametki k mul'tfil'mu «Shinel'» / Sobr. soch. – T. 9: sbornik. – M., 2003. – 336 s.

УДК 791.43/.45; 7.071.2

ЖАНР МОКЬЮМЕНТАРИ КАК ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ МЕТОД ОСМЫСЛЕНИЯ РЕАЛЬНОСТИ

Баженов Александр Степанович, старший преподаватель кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: recnbrb@yandex.ru

Светлакова Елена Юрьевна, кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: luna-65@list.ru

В статье рассматривается жанр псевдодокументального кино – мокьюментари в контексте современного художественного осмысления реальности; даётся характеристика эстетических принципов жанра, культурно-исторический анализ основных киноработ, а также методы съёмки мокьюментари разными авторами, в том числе студентами кафедры фотовидеотворчества.

Ключевые слова: мокьюментари, псевдодокументальное кино, документальность, фальсификация, жанр, сюжет, хоррор, хроника, закадровый голос, субъективная камера.

MOCKUMENTARY GENRE AS AN EXPERIMENTAL METHOD FOR REALISING REALITY

Aleksander S. Bazhenov, Senior teacher, Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: recnbrb@yandex.ru

Elena Yu. Svetlakova, PhD in Philosophy, Associate Professor, Head of Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: luna65@list.ru

The article considers the mockumentary genre as pseudo-documentary film in the context of modern reality realisation; the authors give the definition of the aesthetic principles of the genre, the cultural and historical analysis of the main films, and the shooting methods of mockumentary by different authors, including the students of department of photo and video art.

Keywords: mockumentary, pseudo-documentary film, documentation, falsification, genre, plot, horror, chronicle, offscreen voice, subjective camera.

Основу документального кино, как правило, составляют съемки подлинных событий и лиц, но всё чаще авторы документальных лент используют такие постановочные элементы, как историческая реконструкция, инсценировка, или мокьюментари.

«Появление “мокьюментари” было обусловлено тем, что самое понятие “документ” стало бесконечно размытым. Оказалось, что “документальность” – всего лишь эстетическая система, набор приемов, и они обладают огромным потенциалом манипуляции. Иначе говоря, мокьюментари делает все то же самое, что и обычное документальное кино, но этого не стесняется», – пишет исследователь псевдодокументального кино С. Зельвенский [1].

Термин «мокьюментари» появился в середине 80-х годов, когда американский режиссер Роб Райнер в своём интервью о фильме «Это Spinal Tap» обозначил новый жанр «rockumentary», который вскоре трансформировался в мокьюментари – жанр псевдодокументалистики, для которого одновременно характерны и документальность, и фальсификация фактов.

Mockumentary (англ. mock – подделывать, издеваться, насмехаться, фальсифицировать, жульничать, копировать, имитировать, дразнить, подражать) является жанром, соединяющем в себе документальное и художественное, он появился в ответ на коммерциализацию документального кино, на увеличение лжи на экране. Первыми псевдодокументальными фильмами стали сатирические, комедийные и пародийные сюжеты в 1960-х годах на телевидении. Например, сюжет о небывалом урожае спагетти в Швейцарии, который был сделан в форме первоапрельской шутки на канале БиБиСи, после которого тысячи зрителей просили выслать им макаронную рассаду. В 1962 году на швейцарском телевидении появился сюжет, в котором говорилось о новой технологии, позволяющей получить цветное изображение на черно-белом телевизоре при помощи натягивания чулка на телеэкран, что и сделали тысячи зрителей. В России родоначальником псевдодокументального жанра стал Сергей Курехин, который создал в 1991 году фильм «Ленин-гриб», в котором говорилось

о том, что Ленин часто употреблял галлюциногенные грибы и сам в итоге превратился в гриб. За всю историю телевидения и радио подобных розыгрышей было достаточно много.

Мокьюментари вполне похож на обычный документальный фильм, при этом ложь, дезинформация здесь доводится до абсурда – герои вымышлены, сюжет тщательно замаскирован под действительность. Мокьюментальные фильмы часто предстают в виде исторических документальных фильмов с хроникой и разного рода комментариями специалистов по поводу актуальных событий на примере вымышленной истории. Видимость реальности часто поддерживается импровизациями, мистификациями, заимствованиями и цитированиями.

На самом деле, псевдодокументальная форма использовалась довольно давно, например, в радиопостановке Орсона Уэллса «Война миров» (1938) по роману Герберта Уэллса. Сообщения о нападении марсиан радиослушатели приняли за реальные специальные выпуски новостей. Шутка, приуроченная к празднованию Хэллоуина в 1938 году, вошла в историю как пример массового розыгрыша с катастрофическими последствиями.

Один из лучших этнографических фильмов «Нанук с Севера» (1922) Роберта Флаэрти также во многом состоял из кадров, иницилирующих реальность. Роберт Флаэрти отобрал для съемок несколько эскимосов, с которыми тщательно репетировал сцены бытового и ритуального характера, прежде чем их снять. По ходу дела, выстраивая мизансцены, режиссёр специально просил эскимосов устраивать для съемок охоту или погоню – в общем, повторять по несколько раз для камеры то, что его герои обычно делали и без нее, только с поправкой на технические условия для съемки. По сути дела, фильм «Нанук с Севера» является первой исторической реконструкцией. Но реконструкция событий – это еще не мокьюментари.

Фильм Луиса Бонюэля «Земля без хлеба» (1933) о нищенских условиях жизни бедняков депрессивного района Испании был вполне реалистичным, но обычной реальности режиссеру показалось мало, и он сгустил краски, сняв несколько постановочных сцен. Например, сцена зажатого насмерть младенца оказалась настолько шокирующей, что её запретили для показа не только в Испании, но и в других странах.

Точкой отсчета современной псевдодокументалистики многие считают фильм «Вечер трудного дня» (1964), полностью придуманный сценаристом Аланом Оуэном. В нём знаменитая группа «Битлз» играла самих себя, добирающихся на концерт из Ливерпуля в Лондон, при этом фильм воспринимался вполне как реальный дневник путешествия.

С середины 1960-х годов режиссёры, работающие в жанре мокьюментари, обращаются к фильмам-катастрофам и криминальным драмам. Это телевизионный фильм британского режиссёра Питера Уоткинса «Военная игра» (1965), рассказывающий о гибели людей от радиации при ядерном взрыве, его же фильм «Парк наказаний» (1971), в котором американские полицейские тренируются в стрельбе по живым мишеням – пацифистам.

Вуди Аллен также увлекался игрой в документальность, его криминальная комедия «Хватай деньги и беги» (1964) – рассказ о придурковатом налетчике. Самым трудоемким мокьюментари Вуди Аллена является фильм «Зелиг» (1983), который многие считают лучшим произведением «насмешливой документалистики». Псевдодокументалистика была использована им в фильме-биографии о вымышленном джазовом музыканте «Сладкий и гадкий» (1999).

К началу 1980-х годов интерес псевдодокументалистов совершенно перемещается в плоскость жанра фильма ужасов. Итальянский режиссёр Руджеро Деодато снимает «Ад каннибалов» (1979), в котором фигурирует одна очень важная модель сценария, которая впоследствии станет типичной для всех фильмов мокьюментари. В начале фильма обязательно происходит таинственное исчезновение персонажа, затем совершенно случайно находят некие архивные фото или видеоматериалы, которыми заинтересовываются новые герои, они идут на поиски, как правило, в странные запретные зоны, но в итоге также исчезают бесследно.

В фильме «Ад каннибалов» пропадает группа журналистов, на поиски которых отправляется некий антрополог, он находит сохранившееся пленки, при просмотре которых выясняется, что журналисты были жестоко убиты. Таким образом, зрителям фильма демонстрируется как бы реальная запись событий, произошедших в амазонских джунглях. Режиссер фильма был обвинён в убийстве и арестован, настолько убедительным оказался фильм, кстати, самый запрещённый фильм в мире. В 1995 году был снят знаменитый мокьюментари «Забывтое серебро» о гении и первооткрывателе техники кинематографа, чьи видеоматериалы были случайно обнаружены режиссёром Питером Джексоном. Надо сказать, что тема тайны пропавших экспедиций является самой популярной для сюжетов о мифах, городских легендах, лежащих в основе литературных произведений и фильмов.

Самой большой мистификацией прошлого века считается хоррор «Ведьма из Блэр: Курсовая с того света» (1999) Дэниэла Мирика и Эдуардо Санчеса – фильм, сделанный по принципу «найденной пленки».

В современной России самым знаменитым мокьюментари является фильм «Первые на Луне» Алексея Федорченко (2005). По сюжету фильма в 1938 году советские лётчики изобрели первую ракету и осуществили тайный полет на Луну. Во главе экипажа был вымышленный персонаж Иван Харламов. Но спецслужбы засекретили эту информацию.

Сегодня жанр псевдодокументалистики переживает своеобразный бум и имеет активное развитие в современном студенческом кино, потому что дает невообразимый простор для фантазии автора. Для студентов кафедры фотовидеотворчества Кемеровского государственного института культуры создание фильмов в жанре мокьюментари становится интересным полем для экспериментов в кино.

На защите выпускных квалификационных работ 2018 года была представлена видеоработа студентки Полины Квасовой «От первого лица», в которой по классической схеме мокьюментари был разыгран сюжет – автор едет в закрытый город для того, чтобы снять дипломный фильм. «От первого лица» – это не только название фильма Полины Квасовой, это один из основных приёмов создания псевдодокументального фильма. Мокьюментальные фильмы часто выглядят как некая хроника, обязательно с закадровым голосом автора – прием, убеждающий зрителя, что вымышленная история, показанная на экране, является достоверной, настоящей.

Фильм П. Квасовой сценарно и режиссёрски аналогичен фильму «Ведьма из Блэр», в котором разворачивается загадочная история – студенты приезжают в Мэриленд, чтобы сделать курсовой проект о местной городской легенде – ведьме. Но студенты так и не возвращаются из похода, а потом в лесу находят видео, которое некий автор монтирует в фильм. Сюжет фильма П. Квасовой начинается с того, что она не знает, как начать делать дипломный проект и едет со своими друзьями в закрытый город, где находит заброшенную школу космонавтики. Там она знакомится со странным героем, а потом её попутчики странным образом исчезают. Это своеобразная полуправда и полуложь, насмешка над зрителем, принимающим все за чистую монету.

Фильм П. Квасовой интригует, он снят вполне профессионально по законам заявленного жанра. Главная его цель – опровергнуть наивную веру зрителя в правдивость кино. Эта цель выполнена, ведь жанр мокьюментари позволяет играть с ожиданиями зрителя. Шутки, найденные пленки, архивные съемки, использование фейков и симуляций, манипулирование реальностью делают дипломный проект студентки вполне убедительным.

Литература

1. Зельвенский С. Мocumentary: история вопроса [Электронный ресурс] // Сеанс. – 2007. – Режим доступа: <http://seance.ru/n/32/mockumentary/mocumentary/>

References

1. Zel'venskij S. Mockumentary: istoriya voprosa [Elektronnyy resurs] // Seans. – 2007. – Режим доступа: <http://seance.ru/n/32/mockumentary/mocumentary/>

УДК 791.43/.45; 7.071.2

КЕМЕРОВСКОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ КАК ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСКИХ БИОГРАФИЙ

Светлаков Юрий Яковлевич, профессор кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: svetlakov38@mail.ru

Данная статья представляет собой анализ развития Кемеровского телевидения на региональном уровне в аспекте культурно-исторического анализа творческих биографий её сотрудников. Рассмотрен «ранний этап» развития телевидения, выявлены и проанализированы первые передачи, особенности работы первых редакций, творческой работы дикторов, редакторов, режиссёров, операторов.

Ключевые слова: студия телевидения, редакция, режиссёр, оператор, телевизионное вещание, телецентр, диктор, корреспондент, передача, программа.

KEMEROVO TELEVISION AS EVOLUTION OF CREATIVE BIOGRAPHIES

Yuriy Ya. Svetlakov, Professor, Department of Photo and Video Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: svetlakov38@mail.ru

The article analyses the development of Kemerovo television at the regional level within cultural and historical analysis of creative biographies of its

employees. The author considers “early stage” of television development; analyses the first broadcasts, the features of the first editions, the creative work of announcers, editors, directors, and operators.

Keywords: television studio, editorial office, director, operator, television broadcasting, television center, announcer, correspondent, transfer, program.

История развития телевидения насчитывает более 80 лет. За это было время издано немало работ, посвящённых этому уникальному явлению. В период становления тележурналистики (1950–1960-е годы) телевидение, как средство массовой информации, как значительное явление в области культуры, стало предметом научного интереса культурологов, искусствоведов, социологов и философов. Основоположителем телевизионных исследований в России является Владимир Саппак, его книга «Телевидение и мы» (1963) стала настольной книгой для тележурналистов на все времена. Телевидение изучал выдающийся канадский культуролог Герберт Маршалл Маклюэн, который считал его основой аудиовизуальной культуры. Но публикаций, связанных с региональным телевидением, особенно сибирским, значительно меньше.

Единственным исследовательским центром, где изучалось сибирское телевидение (диссертационные исследования, монографии) был факультет журналистики Томского университета. Так произошло еще и потому, что в 1950-е годы именно из г. Томска началось распространение телевидения в регионах. В то время любителями радиотехники были созданы первые лаборатории телевидения. В освоении телекоммуникаций г. Томск был первым, благодаря вузовской науке. Так точкой отсчёта развития сибирского телевидения можно считать 29 декабря 1952 года, когда появилась официальная телевизионная лаборатория, которая работала на уникальном оборудовании, созданном научными сотрудниками Томского политехнического института во главе с инженером В. С. Мелиховым. Телевизионное вещание в Томске началось в 1955 году, в дальнейшем томские инженеры помогли наладить аппаратуру для телецентров Барнаула, Бийска и Кемерово. Омское телевидение начало своё вещание в 1956 году, Новосибирская студия телевидения – в 1957 году, Кемеровская студия телевидения – в 1958 году.

Очевидно, что историю телевидения можно рассматривать с разных ракурсов: социально-культурного, профессионально-творческого, техни-

ческого. Историк журналистики В. М. Березин предложил следующую периодизацию истории развития регионального телевидения:

1930–1940-е годы – технический период;

1950–1960-е годы – романтический период;

1970–1980-е годы – реалистический период;

после 1991 года – эклектичный период [См.: 4, с. 56].

В данной статье мы остановимся на изучении профессионально-творческой составляющей регионального ТВ и рассмотрим эволюцию Кемеровского телевидения с позиции творческих биографий его сотрудников в начальный, «романтический период» (1958–1968 годы).

В январе 1958 года Областной отдел радиосообщения (г. Кемерово) был преобразован в областной Комитет по радиовещанию и телевидению. Первыми на Кемеровскую студию телевидения устроились выпускники отделения телевидения индустриального техникума г. Иваново. Дело в том, что изначально под крышей телевидения были две самостоятельные организации: студия телевидения и телецентр, именуемый РТПЦ.

Первым директором студии телевидения с марта 1958 года был назначен Павел Данилович Лазько. На студию пришли работать режиссёр Леонид Швидко, редактор Виктор Болотников, редактор Фёдор Ягунов, звукооператор Михаил Фирсов, операторы Николай Командиров и Вадим Литвинов, дикторы Татьяна Андрюшина (Болотникова) и Галина Шевелева (Скударнова).

22 апреля 1958 года пробное вещание началось в 19:00 с объявления диктора Татьяны Андрюшиной, затем был показан фильм, закрыла программу Галина Шевелева. «22 апреля 1958 года в эфир вышла первая передача Кемеровской студии телевидения. Я с трепетом предстала перед оком камеры и сказала: “Вы смотрели художественный фильм “Семья Ульяновых”», – рассказывает Г. С. Скударнова [Цит. по: 4]. Сначала передачи велись только из дикторской студии и транслировались три раза в неделю. Редакторы и режиссёры оставались за кадром, поэтому, по мнению первых телезрителей, дикторы были первыми лицами на телевидении.

31 мая 1958 года в эфир вышла в эфир телепрограмма «Неделя Кузбасса», в дальнейшем она стала называться «Последние известия», «Телевизионные новости», позже «Пульс». Редактором первой информационно-новостной редакции был выпускник Томского университета Владимир Цукров.

Вначале на съемку сюжетов редакторы брали с собой фотокорреспондентов, потому что сюжеты часто состояли из фотографий и рисунков. В то время на студии работали такие фотографы, как: Владимир Языченко, Алексей Князев, Алик Потёмкин, Виктор Сергеев. «Мы вместе с фотографом на мотоцикле ездили по полям и снимали по 6 сюжетов в день. Чувствовали большую ответственность, ведь, кроме нашей студии, в эфире никого не было, мы были единственными. При этом, журналистам в кадре появляться было запрещено», – пишет одна из первых корреспондентов новостей, выпускница Уральского университета, корреспондент Нелли Ермакова [Цит. по: 2].

Почти никто на телевидении не имел специальной подготовки. Первопроходцы были большей частью выпускниками университетов, учителями, артистами, корреспондентами газет и радио, партийными работниками. Социологическое исследование, проведенное в 1960-е годы, показало, что 33,7 % из общего числа тележурналистов пришли в студии из газет, 15 % были направлены на телевидение после окончания университетов, 14 % работали учителями школ, 5 % составляли партийные работники [1, с. 8]. Бывшие работники радио, газетчики, актеры и учителя открывали новые творческие возможности телевидения. Специалистов для телевидения в то время не готовил ни один вуз страны, кроме ВГИКа. В 1963 году первым из студийных кинооператоров поступил во ВГИК Юрий Светлаков, спустя десять лет в институт кинематографии поступил оператор Сергей Мякишев.

«Мы сидели на всех передачах от начала и до конца здесь, на студии, смотрели, учились друг у друга и яростно покупали всю литературу, которая выходила по этому вопросу, и читали. Потом очень хорошо была выстроена система переподготовки, мы посылали всех работников на Центральное телевидение в Москву, в Ленинград, там, где были места, чтобы мы практиковались там. Это было очень большое учение. А потом открыли институт культуры. Там заведующим кафедрой кинофотомастерства был наш редактор Владимир Александрович Цукров. Мы помогли создать кинолаборатории, и мы же договорились с операторами, с режиссёрами, что они пойдут туда учиться. Там наши студенты изучали кинофотомастерство», – вспоминает директор студии Юлиан Аронович Вишневецкий [Цит. по: 3].

С 1959 года директором Кемеровской студии был назначен секретарь по идеологии Заводского райкома партии Дмитрий Иванович Култа-

ев. Отработав более 20 лет, этот руководитель сформировал творческий, профессиональный коллектив редакторов, режиссеров, операторов, которые отдали студии более 30 лет.

«Наши строгие начальники, Дмитрий Иванович Култаев и Юлиан Аронович Вишневский, не считали себя хозяевами студии. Они были с нами. Часто заходили в редакции, прибежали на пульт посмотреть, как идут дела, волновались вместе с нами. Один за всех – все за одного», – говорила редактор Зоя Естамонова [Цит. по: 3].

В 1959 году была создана киногруппа. Старшим оператором назначен Вадим Литвинов, режиссёром киногруппы – Федор Ягунов, редактором – Владимир Цукров. На работу приняты операторы Анатолий Пилипенко, Виктор Фотин, Эдуард Благодаров, Анатолий Кандинский и специалист по обработке киноплёнки Вера Кандинская.

31 марта 1959 года был создан цех передвижной телевизионной станции (ПТС), благодаря которому расширился круг передач. Спектакли стали снимать не только со сцен театров, но и прямо на улицах. Полгода спустя Кемеровское телевидение увеличило объём вещания до шести раз в неделю. «Смотрели всё. От передачи “Новая техника на полях Кузбасса” до учебной передачи “Урок английского”, не говоря уже о художественных фильмах и спектаклях облдрамтеатра или оперетты. “Рекламных пауз” тогда не было и в помине», – вспоминает Фёдор Ягунов [Цит. по: 2].

Первой редакцией студии была, как и во многих других региональных студиях, редакция общественно-политических передач, которая курировала немислимое количество программ о науке и культуре, промышленности и сельском хозяйстве, молодежи и спорте и др. (редактор Л. А. Швидко). Во владениях редакции художественного вещания были литературные, музыкальные, детские и научно-познавательные передачи (режиссёр А. А. Блехман). Позже главными редакторами общественно-политической и литературно-драматической редакции назначали журналистов газеты «Кузбасс» А. М. Яковлева и В. Д. Власова.

В первые годы профессиональный состав Кемеровской студии телевидения (КСТ) состоял из самых разнообразных профессий, например, артистов. Выпускник Киевского театрального института Аркадий Блехман ставил на КСТ оперетты и даже оперы. Актер областного драматического театра Александр Кузнецов ставил на телевидении драматические спектакли. Музыкальная редакция занималась постановкой музыкальных

спектаклей и концертов (редактор Владимир Аренский и Виталий Юречко, режиссёр Карина Кошелева).

Лучшей в Сибири была детская редакция КСТ. «Здесь работали яркие творческие личности: Илья Ляхов, Валентина Минухина, Инна Виноградова, Ирина Рыбникова, Вера Еремеева. Переводчица, артистка эстрады в Кемеровской областной филармонии Вера Снегирёва, автор ярких детских передач, первых мультфильмов Кемеровской студии телевидения, создала детскую театральную студию “Клуб друзей телевидения”», – вспоминает Ф. М. Ягунов [Цит. по: 2].

Выпускница филологического факультета Ленинградского университета Зоя Естамонова была редактором литературно-драматической редакции с 1960 года. В редакции выпускались спектакли по пьесам Гария Немченко, сняты телеочерки о поэте Викторе Баянове, художнике Борисе Заложных, поэте Игоре Киселёве. Выпускался тележурнал «Страницы природы».

В редакциях общественно-политического вещания долгое время был редактором выпускник МГУ, журналист Виктор Болотников, режиссер первого киноочерка «Песня о Междуреченске». Сатирической редакции на Кемеровской студии телевидения не было, но под разными редакциями в течение 25 лет выпускался журнал «Горчичник», над которым работали Виктор Руденский, Владимир Цукров, Юрий Котляров, Виктор Болотников. Но автором обзора по праву считали Владимира Аренского, благодаря его своеобразному голосу. Молодежная редакция выпускала местный КВН «Турнир веселых и смекалистых», передачу «Микрофон для всех», некий аналог современного «Голоса», в которой пели обычные люди (врачи, библиотекари, строители).

Студия продолжала снимать документальные фильмы. Главным редактором в то время был Владимир Власов, а главным режиссёром Виктор Руденский, выпускник режиссёрского факультета Киевского театрального института. Он до этого работал в Министерстве культуры Украины, на Киевской студии кинохроники, на Львовском телевидении.

«На летучках у нас был совершенно уникальный человек – Виктор Яковлевич Руденский. Как он обозревал: язык образный, юмор потрясающий, те, кого он не касался, хохотали, а кого касался, чуть ли не лезли под скамейку, потому что это было остро. На летучку мы ходили как на концерт. Виктор Яковлевич вначале разносил всех в пух и прах. А потом

говорил: “Ребята, молодцы, хорошо работаете!”», – вспоминала Зоя Естамонова [Цит. по: 3].

Фёдора Ягунова на студии поначалу назначили начальником киногруппы, а затем режиссёром. «Дело в том, что я ряд лет работал на радио. Сначала диктором, а потом меня Василий Холодок пристрастил к писанию. Журналистский опыт я уже получил на радио. А когда рядом на горе появилась вышка, я уговорил радийное начальство, чтобы меня перевели на студию» [Цит. по: 3].

Илья Ляхов работал в Новокузнецком театре артистом и режиссёром и приезжал на студию со своими спектаклями. «Когда в театре сменилась атмосфера, Руденский меня просто украл из Новокузнецка. Приехал и говорит: “Хватит, едем”. Мы на машине приехали сюда, он привёл меня в редакцию передач для детей и юношества, где были Вера Владимировна Снегирева, Валя Минухина и вся остальная компания... уже на следующий день Руденский меня привёл за пульт, показал, какие нажимать кнопки: “Первую камеру, вторую, третью, а вот это кнопка спецэффектов, поворачивай туда-сюда. А теперь садись за пульт, у тебя сегодня передача”» [Цит. по: 3].

Кинооператоров первого призыва было не так уж много: Вадим Литвинов, Виктор Воронов, Анатолий Кандинский, Виктор Каменев, Эдуард Благодаров, Виктор Фотин, Анатолий Пилипенко, Юрий Светлаков.

Для большинства телестудий областных и краевых центров период 1950–1960-х годов можно считать не просто «романтическим», а поистине «золотым веком» своей истории. Становление и развитие студий пришлось на период хрущевской «оттепели» – ренессанса свободомыслия. Кемеровская студия телевидения выпускала документальные, художественные, музыкальные и мультипликационные фильмы, отразившие самые разные направления жизни Кузбасса. Это было уникальное время распространения телевидения на всей территории Сибири, которое связано с творческими озарениями и удивительными находками. Автор этой статьи имел непосредственное отношение к процессу формирования Кемеровской студии телевидения, снимал игровые и документальные фильмы, был автором циклов передач: «Люди Земли Кузнецкой», «Страницы истории Кузбасса», «Шаг за горизонт», «Семейный альбом», проработал на студии более 40 лет.

Литература

1. Володарский Ф. Я. Деятельность партийных организаций Западной Сибири по развитию телевидения и повышению его роли в идеологической работе среди трудящихся (1959–1970 годы): автореф. дис. ... канд. ист. наук. – Томск, 1971.
2. Журналистика Кузбасса: строки истории / [редкол. С. Черемнов и др.]; Кемеровская областная организация Союза журналистов России. – Кемерово: Книга, 2008. – 427 с.
3. Светлаков Ю. Я. Кемеровское телевидение: история в черно-белых фотографиях. – Кемерово: Сибирский писатель, 2007. – 285 с.
4. Телевидение Сибири: монография / А. Е. Ярославцева, В. С. Байдина, Э. В. Блинова, О. А. Ерёменко, Ю. М. Ершов, О. Е. Макеева, Е. В. Халина; под ред. А. Е. Ярославцевой. – Изд. 2-е, доп. и испр. – Томск: Изд-во НТЛ, 2011. – 208 с.

References

1. Volodarskiy F. Ya. Deyatel'nost' partiynykh organizatsiy Zapadnoy Sibiri po razvitiyu televideniya i povysheniyu ego roli v ideologicheskoy rabote sredi trudyashchikhsya (1959–1970 gody): avtoref. dis. ... kand. ist. nauk. – Tomsk, 1971.
2. Zhurnalistika Kuzbassa: stroki istorii / [redkol. S. Cheremnov i dr.]; Kemerovskaya oblastnaya organizatsiya Soyuzha zhurnalistov Rossii. – Kemerovo: Kniga, 2008. – 427 s.
3. Svetlakov Yu. Ya. Kemerovskoe televidenie: istoriya v cherno-belykh fotografiyakh. – Kemerovo: Sibirskiy pisatel', 2007. – 285 s.
4. Televidenie Sibiri: monografiya / A. E. Yaroslavtseva, V. S. Baydina, E. V. Blinova, O. A. Eremenko, Yu. M. Ershov, O. E. Makeeva, E. V. Khalina; pod red. A. E. Yaroslavtsevoy. – Izd. 2-e, dop. i ispr. – Tomsk: Izd-vo NTL, 2011. – 208 s.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
Раздел 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	
<i>Воронова И. В.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). «Река Томь»: проблемы, противоречия, перспективы.....	6
<i>Фролова Т. В.</i> (г. Кемерово, Кемеровский областной художественный колледж). Место социокультурного проектирования в сфере регионального искусства в системе среднего специального образования (на материале деятельности Кемеровского областного художественного колледжа).....	19
<i>Черняева Е. Н.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Картина и зритель: особенности коммуникации.....	28
<i>Киримова Т. Ю.</i> (г. Новосибирск, Новосибирский государственный педагогический университет). Особенности организации самостоятельной работы подростков на занятиях по композиции в системе дополнительного образования.....	32
<i>Коробейников В. Н.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Особенности творчества кемеровского скульптора Валерия Трески.....	41
<i>Кайгородов В. А.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Вне традиционного контекста: библейская тема и знаки христианской культуры в светской живописи Кузбасса 1990-х.....	47
<i>Балаганская Л. И.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Этюдность как характеристика творческого метода (на материале творчества кемеровских художников).....	59
<i>Попова Н. С.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Особенности интерпретации жанра натюрморта в искусстве Алтая 1980–1990-х годов (на материале творчества М. Я. Будкеева и С. М. Погодаева).....	67
Раздел 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА	
<i>Елисеенков Г. С.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Общее и особенное в визуальных искусствах (на примере искусства дизайна, декоративно-прикладного искусства, фотоискусства).....	78
<i>Рысаева С. Ф.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Опыт художественного проектирования музейной экспозиции в творчестве кемеровских дизайнеров В. А. Селиванова и В. А. Алексева.....	86

<i>Алексеев А. Г.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Эргономика и стиль в дизайне: способы решения противоречий.....	97
<i>Ткаченко Л. А.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Скевоморфизм – основной тренд современного графического дизайна.....	103
<i>Безрукова Е. А.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Особенности проектирования графической символики.....	110
<i>Еськов В. Д., Лисецкая Е. В., Семенов О. Г.</i> (г. Новосибирск, Новосибирский государственный педагогический университет). Современные подходы к преподаванию дизайна для детей.....	121
<i>Казарин С. Н.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Профессиональная компетентность в области рисунка как основа образования будущего дизайнера.....	128
Раздел 3. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА	
<i>Ткаченко А. В.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Керамика на Межрегиональной художественной выставке «Сибирь XII»: традиции и современность.....	136
<i>Агеева Т. В.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Художественные и технологические особенности в создании керамического панно.....	145
<i>Носова Е. А., Кравченко С. Н.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Декор и образ в керамической форме ансамбля интерьерных ваз.....	153
<i>Треска В. В.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Медальерное искусство как средство эстетического воспитания обучающихся.....	162
<i>Беляева О. А., Животов Е. А.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Специфика художественного образа в произведениях декоративно-прикладного искусства.....	168
Раздел 4. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ И ФОТОГРАФИИ	
<i>Гук А. А.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Мобилография как социокультурная и художественная коммуникация.....	175
<i>Хилько Н. Ф., Генова Н. М.</i> (г. Омск, Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского). Роль фестиваля «Душа России» в формировании преемственных и новых ценностей в тематике любительского видеотворчества в постперестроечный период.....	186

Хилько Н. Ф. (г. Омск, Сибирский филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева). Технологии фотопедагогики и потенциал творчества в системе дополнительного медиаобразования: теория и практика.....	197
Никольский А. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Эстетика <i>deadpan</i> как маркер конвергенции документальной и галерейной фотографии.....	207
Гулик В. Л. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Типология современной арт-фотографии: подходы и принципы.....	222
Никольский А. В., Бут-Гусаим Е. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Акционизм в поле современной русской фотографии (на материале творчества Д. Ткаченко).....	233
Светлакова Е. Ю. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры), Стоичков К. П. (г. София, Республика Болгария, Национальная академия театральных и киноискусств). Арт-дискурс кинооператорской культуры в контексте творческого приёма «Движение камеры»....	238
Куркова Н. С. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Анимационный кинотекст как способ бытования фольклора....	248
Пога Л. Н. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Видеопоэзия: к вопросу определения понятия.....	256
Щёголев С. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Методология создания сценария студенческого короткометражного игрового фильма в рамках дисциплины «Сценарное мастерство».....	263
Баженов А. С., Светлакова Е. Ю. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Жанр мокьюментари как экспериментальный метод осмысления реальности.....	269
Светлаков Ю. Я. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры). Кемеровское телевидение как эволюция творческих биографий.....	274

Научное издание

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА
В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ
И ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Сборник научных статей

Выпуск 3

Редакторы: *Н. Ю. Мальцева, В. А. Шамарданов*

Авторы предисловия: *Т. Ю. Казарина, Н. С. Попова*

Редактор аннотаций на английском языке: *О. В. Ртищева*

Дизайн обложки: *С. Н. Казарин*

Компьютерная верстка: *М. Б. Сорокиной*

Подписано в печать 27.09.2018. Формат 60x84_{1/16}. Бумага офсетная.

Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 16,2. Усл. печ. л. 16,6.

Тираж 500 экз. Заказ № 68.

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,

ул. Ворошилова, 17. Тел. 73–45-83.

E-mail: izdat@kemguki.ru